

Drozd, David

Od propozic k systému? aneb "Historisovati" Jiřího Veltruského...

Theatralia. 2016, vol. 19, iss. 1, pp. 86-128

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2016-1-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135042>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Od propozic k systému? aneb „Historisovati“ Jiřího Veltruského...¹

David Drozd

Kdo tvrdí, že „strana má vždy pravdu“,
není marxista, nýbrž mystik nebo zbabělec.
(Záviš Kalandra)²

Náš vějíř pozvolna se skládá
Přátel zmizela jich řada
Vymazáváš je ze srdce
Úmrtí krachy deserce
Walker spí v prostějovském loubí
Kolik jich zbloudilo a bloudí
(Vítězslav Nezval)³

V původním záměru vznikla tato studie téměř jako anekdota a v této podobě byla také přednesena.⁴ Prvotním impulsem byl jednoduchý nápad: porovnání dvou verzí studie Jiřího Veltruského. První z roku 1941 („Dramatický text jako součást divadla“) a verze přepracované, publikované nejprve v roce 1976 anglicky a nakonec v roce 1994 v českém překladu jako „Dramatický text jako součást divadla“. Při letmém čtení nás mohou pobavit rozdíly v dobovém pravopise, hlubší čtení však ukáže, že obě studie odrážejí nejen vývoj myšlení Veltruského samotného, ale implicitně je v nich vepsán i proměňující se kontext oboru, tedy divadelní vědy, potažmo sémiotiky.

V kontextu dějin myšlení o divadle jde o jeden z nemnoha případů, kdy máme vhodný materiál pro interpretaci metodou *dvojitě historizace* (BOURDIEU 2010: 404 ad.). Mů-

1 Studie vznikla v rámci řešení projektu „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“ (GAČR P409/11/1082).

2 KALANDRA, Záviš. (Nepodepsáno). Mrtvé duše. *Proletář* 1 (1937): 3: 3.

3 NEZVAL, Vítězslav. Dopis Karlu Teigemu, ze sbírky *Zpáteční lístek*. Praha: Fr. Borový, 1933: 153.

4 Stalo se tak v rámci prezentace dílčích výsledků projektu „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“, kterým byl ukončen pracovní seminář „Strukturalistický poločas“ (21. září 2012), a dále v rámci přednášky Pražského lingvistického kroužku (4. března 2013).

žeme tedy kontextualizovat teoretické koncepty jako takové, tak i tradici, do níž vstupují. Co je relativně běžné v sociologickém nebo literárněvědném kontextu,⁵ v oboru divadelní vědy, pokud je mi známo, ani pořádně nezačalo – teorie divadla je u nás dosud chápána spíše univerzalisticky. Veltruského text a jeho verze nabízejí poměrně ojedinělou možnost zachytit proměny teatrologického diskurzu, budeme-li je číst dvojí perspektivou: v napětí mezi historickým kontextem a jeho přesahováním.

Tato studie by nevznikla bez možnosti seznámit se s některými zcela unikátními materiály. Na tomto místě si dovoluji co nejsrdečněji poděkovat Jarmile F. Veltrusky, která mi v plném rozsahu zpřístupnila celou pozůstalost svého manžela. Dalším nepominutelným zdrojem byly studijní zápisky z let 1945–1949, jež mi laskavě zapůjčil Adolf Scherl.

Co se původně zdálo být materiálem na delší poznámku, se po prostudování pozůstalosti Jiřího Veltruského, zahrnující rozsáhlou korespondenci, rukopisy a některé dosud neznámé práce, změnilo v poněkud nepřehledné dobrodružství. Jak napínavé může být, tušil jistě i autor první rozsáhlé životopisné studie Ivo Osolobě (v poslední verzi in VELTRUSKÝ 1999b), který v recenzi, jež je i prvním náčrtem životopisné zprávy o Veltruském, navrhl entuziasticky poněkud megalomanskou vizi mezioborové konference, na níž se potkají pamětníci a přátelé, okruh divadelních a literárních teoretiků s okruhem spojeným s mezinárodním odborovým hnutím a exilovou politickou reprezentací, zejména sociálně-demokratickou (OSOLSOBĚ 1999a). Z plánu sešlo, jeho ozvěny samozřejmě čteme v Osoloběho nejrozsáhlejší životopisné studii – i když, jak sám přiznává, ne vše se do poslední verze vešlo. Proto v následujícím textu postupuji často v jeho stopách a snažím se doplnit některé mezery, zdůraznit jisté, dosud přehlížené souvislosti, zpřesnit, co ještě zpřesněno být může – tam, kde jsou k dispozici nové zdroje. Některá svědectví jsou nám však navždy nedostupná. Záměrem není polemika, ale nové promyšlení Veltruského díla a zkoumání jeho životních osudů, podnícené studiem korespondence a jiných, dosud neznámých dokumentů.

Osolobě v úvodu své studie prohlašuje, že „zkouší přibližovat se k intendovanému předmětu v hermeneutických kruzích“ (in VELTRUSKÝ 1999b: 99). Předložená studie je nakonec psána zcela konvenčně chronologicky – přičemž se soustředí na životní i vědecké osudy Veltruského do roku 1948. Tohoto období se totiž týká nejvíce nově nalezených archiválií a zároveň se právě toto období jeví jako určující pro zbytek Veltruského teoretické práce.

Jiří Veltruský nedostudovaným studentem (léta učednická)

Pomineme-li rodinné poměry, je počátkem biografie každého vědce jeho vysokoškolské studium. To nastupuje Jiří Veltruský v září 1938 a do uzavření vysokých škol 17. listopadu 1939 stihne v Mukařovského Seminárii estetiky absolvovat dva celé semestry

⁵ Zejména současné aktivity spjaté se studiem Pražského lingvistického kroužku jako historického fenoménu je dnes již obtížné shrnout – jmenujme za všechny metodologicky inspirativní konferenční sborník *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host, 2006) a nejnovější monografii Ondřeje Sládka *Jan Mukařovský: Život a dílo* (Brno: Host, 2015).

(a třetí z části). Jeho kontakty s okruhem Pražského lingvistického kroužku (dále jen PLK) ale zřejmě začaly dříve. I když ho nenajdeme v prezenčních listinách, je známo, že v pozdních třicátých letech poučenější gymnazisté veřejné přednášky PLK navštěvovali. „To byla tehdy taková móda“, prohlásil Ladislav Matějka (viz MATĚJKA 2011), Veltruského vrstevník a přítel. Fascinace levicovou avantgardou (zejména Burianovým Děčkem a Osvobozeným divadlem) se v této generaci zcela přirozeně prolínala se zájmem o komplementární teoretickou reflexi. Možná Veltruského zavedl do Semináře estetiky Karel Brušák (o šest let starší), již tehdy nadějný literát a Mukařovského žák, kulturní organizátor, člen recitačního útvaru Parta, a zejména Divadelního kolektivu mladých.

Toto uskupení patřilo k nejvýraznějším studentským, avantgardou, a zejména tvorbou Emila Františka Buriana inspirovaným spolkům. Je mu věnována dokonce relativně podstatná zmínka v příslušném díle *Dějiny českého divadla*:

Byl to Divadelní kolektiv mladých, který v Praze působil až do Mnichova za značného zájmu nejen studentského obecenstva, ale i divadelních kritiků pražského tisku. Divadelní kolektiv navazoval přímo na první sezóny Osvobozeného divadla, z jehož repertoáru postupně uvedl Nezvalovu Pantominu (1937), Apollinairovy Prsy Tireziovy (1937) a Cocteauova Krále Oidipa (1937). V inscenacích těchto her projevil sdostatek vkusu a nápaditosti, ale jeho dramaturgie nevěděla, kam odtud vykročit dále. Zkusila to s poloscénickými pásmo poezie. Ve dvou programech – v zahajovací drammatizaci Remarqueova románu Na západní frontě klid (1937) a v představení Büchnerova Vojcka (1938) – alespoň naznačila vůli k záběru do dobové problematiky. (BRABEC 1983: 441)

Na základě těch několika málo vzpomínek a recenzí, které se nám dochovaly, nelze říci o mnoho více – až na jména aktérů. Ta ovšem v roce 1983, kdy vznikal příslušný svazek výše zmíněných *Dějiny*, naprosto nebylo možné přiznat. Spiritus agens celého sdružení byl Pavel Tigríd, spolu s ním zde působili Karel Brušák, Jiří Orten, Vlasta Schönová, Josef Schwarz, Zdeněk Urbánek, Jiří Hájek a také právě Jiří Veltruský (celkem měl soubor kolem třiceti pěti členů). I když stavěl tento mladistvý soubor – jádro tvořili gymnaziální a vysokoškolští studenti – přirozeně na pozicích avantgardních a levicových, většina jeho exponentů se dříve či později, po roce 1948 téměř nevyhnutelně – dostala s tehdejší politikou režimem do konfliktu. Někteří – jako Tigríd, Brušák, Schönová či Veltruský – vyřešili situaci přímo emigrací. Z těch, kteří zůstali v socialistickém Československu, vyjma Jiřího Hájka, který se velmi dobře prosadil jako literární a divadelní kritik, mnozí další postupně směřovali do okruhu disentu.

Hráli v sále zapůjčeném Svazem odborového studentstva, sídlícím tehdy na pražském Zbořenci, na „polojevišтовém, polopřednáškovém pódiu tamější centrální sítě, jež byla přístřeším studentské a úřednické menzy, takže i vinou architektovy nepředvídatosti ohledně důsledků vleklé hospodářské krize obohacovala atmosféru večerních představení nezaplášitelná směs výparů z koprové omáčky, smaženin a gulášů“ (URBÁNEK 1996: 150). I když podle vzpomínek bývala představení hojně navštěvována i dobovou kritikou (Träger, Rutte) a divadelními praktiky (nejednou prý přišli Burian, Frejka

i Honzl⁶), relevantnějších ohlasů je naprosté minimum. Jan Kopecký,⁷ student septimy reálného gymnázia, vítá vznik souboru na podzim 1936 slovy „Charakteristická pro mladou práci je chuť myslit se a v omylech hledat poučení. Zkuste, experimentujte, hodně se mylíte, ať jste dokonalí!“ (KOPECKÝ 1937) Jen o rok později již píše:

Divadelní kolektiv mladých vyrostl ve scénu, s níž je třeba počítat. Pro nás ostatní může být zadosťucháním, že se dobře uplatňují lidé naší generace. Jejich Král Oidipus (Cocteau) a Büchnerův Vojcek jsou ponurá a dusivá představení, ale přece dosti sebevědomá, aby život stavěla a ne popírala. Nastupují ve stínu generace Honzlovy, Burianovy a Frejkovy, ale přináší mnoho nového a musíte se podívat, jak v Oidipovi Tigridova režie vynalézavě dokáže pracovat s davem, anebo jak ve Vojckovi se uplatňuje několik individuálně dobrých herců. Cesta DKM vede vzhůru. (KOPECKÝ 1938: 195)

I když „politicky“ byli studenti více či méně levicoví, s tehdejší komunistickou stranou nechtěli mít nic společného. Zdeněk Urbánek dokonce s odstupem podotkl:

Ale stálo by za zjištění, jednali Jiří Hájek z podnětu vlastní ctižádosti, nebo na pokyn „partaje“, jak se tomu tehdy i později říkalo. [...] Hrál se totiž až překvapivě pro plný sál a noviny si všimaly. [...] Partaj nemínila nechat bez povšimnutí příležitost získat pro sebe tuto činnost mladých lidí. Ale impulsivní Hájek ani dva nebo tři jeho přívrženci nenašli taktiku ani strategii, jak Pavla Tigrida a ostatní členy souboru pro poslušnou činnost ve prospěch partaje získat. (URBÁNEK 1994)

Pokud zde byly nějaké rodící se politické vazby, v případě Veltruského směřovaly zřejmě již tehdy k nezávislým odborům a sociální demokracii.

Snad i díky tomu, že po roce 1948 s mnohými svými divadelními přáteli z gymnaziálních let neudržel vztahy, zjevuje se Veltruský v jejich vzpomínkách jen obrysově: jako vytáhlý, se surrealismem spřízněný ironik (viz např. LORENC 1994). Studentské divadlo bylo podporováno i Frejkou a Burianem; Urbánek dokonce tvrdí, že divadlu snad tito etablovaní režiséři přidělili jakési „poradce“:

Nejvíce je uvnitř spolku bezděky uctívá vytrvalou vzpourou proti jejich intencím a návrhům sebejistý mladý vzdělanec Jiří Veltruský, plod strukturalismu ve verzi profesora Mukařovského. Poutávalo mě, co z té oblasti tu a tam naznačil, ale soustavnějšího výkladu jsme v jeho očích zjevně nebyli hodni. I v přidružené kavárničce zasedl zřídka, ale kdykoliv se tak stalo, právě jemu za jeho bystré či lstivé výroky patřilo ono proslulé zvolání těch dní, zde vykřikované tím či oním komsomolcem: „Říká Stalin, myslí Trocký!“ [...] Jinak bylo v Kolektivu zastoupeno snad celé levé spektrum včetně nerozhodných a vědomě nezávislých. (URBÁNEK 1996: 154–155)

6 Honzlovy návštěvy v Divadelním kolektivu mladých zmiňuje pouze Dvořák in (HONZL 1964: 216).

7 Jde o pozdějšího divadelního kritika a teatrologa Jana Kopeckého, tehdy studenta septimy reálného gymnázia. Kopecký psal velmi soustavně pro *Studentský časopis* divadelní kritiky po té, co v roce 1936 vyhrál 1. místo v časopisem vyhlášené soutěži o nejlepší divadelní referát, na základě toho získal také publikační prostor.

Veltruský měl krom toho zřejmě kontakty přímo s Osvobozeným divadlem a jistě byl už někdy v letech 1936 či 1937 obeznámen s českými surrealisty.⁸ Můžeme si snad dovolit předpokládat, že již jako gymnaziální student zaznamenal rozpory uvnitř avantgardního hnutí týkající se moskevských procesů. V případě Vsevoloda E. Mejercholda tehdy došlo na vyjádření divadelníků, zejména Emila Františka Buriana a Jindřicha Honzla. Spory vyvrcholily veřejnými vystoupeními a publikacemi Teigeho (mám zde na mysli sborník *Surrealismus v diskusi* (1937), do kterého přispěli také Závíš Kalandra a Jindřich Honzl). Vše se uzavřelo Nezvalovým neúspěšným pokusem českou surrealistickou skupinu rozpustit. Celá aféra měla svůj ohlas i přímo v Burianově inscenaci *Hamlet III. aneb Trůny dobré na dřevo* (březen 1937), v níž byly zřetelné narážky na zmizení Mejercholda ve stalinském gulagu a další „moskevské“ události.⁹

Kdy zájem o kulturní a politické dění přerostl ve známost s Karlem Teigem či Závíšem Kalandrou, je obtížné prokázat – s odstupem je zřejmé, že tato spříznění mají svou logiku: marxističtí intelektuálové, kteří odmítají bolševizaci komunistické strany (vystoupí z ní nebo jsou vyloučeni) i intervence moskevského centra do odborových hnutí, se museli nevyhnutelně potkat. Mnoho takto zřetelně vyprofilovaných persón u nás ve třicátých letech, ani později, nebylo.

Nemáme bohužel doloženo, jaké všechny pozice Veltruský zastával v Divadelním kolektivu mladých (podle svědectví Zdeňka Lorence prý Veltruský připravoval představení z poezie Vítězslava Háška na scéně divadélka ve Smečkách), ale na základě nemnohých svědectví si můžeme dovolit představit, že již na konci svých gymnaziálních studií se bezpečně pohyboval nejen v prostředí avantgardního divadla, ale i v souvisejících sférách kulturních a politických. Zkusme si jen v té souvislosti uvědomit, co vše může znamenat poznámka napsaná v roce 1987 na okraj Krejčovy inscenace *Ivanova*, kterou Veltruský zhlédl při jejím pařížském hostování: „Především jsem měl pocit, že je to snad prvně od války, co vidím avantgardní divadlo, které je autentické, místo aby dělalo eklektické odvary avantgardy z prvních tří desetiletí našeho století.“ (VELTRUSKÝ 1994: 255) To nepíše jen vědec a kritik, ale jak jsme si právě ukázali, také účastník a pamětník.

8 Kdy se přesně Veltruský seznámil se Štyrským a Toyen se už asi nikdy nedozvíme, ale zjevně je pojilo blízké přátelství, které v případě Toyen trvalo i v pařížském exilu až do její smrti.

9 Útoky, které se snesly na Emila Františka Buriana zejména od Julia Fučíka a Ladislava Štolla, tu nebudeme rozvádět. Je ale tragicky bizarní, že Kalandra ve svém časopise *Světlozor* otiskl v aprílovém čísle na jaře 1937 fotomontáž znázorňující zatčení Emila Františka Buriana v budoucím Gottwaldově Československu (viz BOUČEK 2006: 72). Svůj vlastní osud ironicky naznačil takto: „Pata naší čacké GPU rozšlápla hnízdo jedovatých zmijí. Zvrhlík, jemuž byl cizí jakýkoliv vřelý cit k vlasti, bandita Závíš Kalandra se doznal! Pod tíhou usvědčujícího materiálu, mezi nímž nechyběl ani dokumentární obraz jeho bestiálního činu, se po zhroucení doznal k tomu, že zavraždil Přemysla Otakara II. na Moravském poli! Stál v čele vertikálního centra, jež spolupracovalo s Milotou z Dědic, aby odtrhlo alpské země od koruny české! Nejvyšší prokurátor předloží veřejnému soudu obšírný text rozsudku!“ (citováno podle BOUČEK 2006: 79) Historickou ironií tohoto aprílového žertu, myslím, netřeba komentovat.

S výše popsanými zkušenostmi nastupuje v září 1938 studia na Filozofické fakultě, zatímco Divadelní kolektiv mladých se postupně rozpadá.¹⁰ Veltruský patrně – pokud jej nenavštěvoval neoficiálně – minul dvousemestrální kurz Estetika dramatu a filmu.¹¹ Mukařovský jej připravil v akademickém roce 1937/38, jedná se o jeho první soustavný přednáškový kurz na pražské univerzitě věnovaný výslovně divadelní estetice.¹² Zřejmě v návaznosti na tento kurz ovšem v jarním semestru 1939 otevírá Divadelní seminář, který má dvě oddělení – operní vedl Zdeněk Nejedlý, zatímco Mukařovský měl na starost sekci činoherní (lapidární informace ve studijním plánu upřesňuje obsah jako „Referáty, literatura, rozbor jevištních výkonů“).¹³ Nejpozději zde se přímo (četbu a kavárenské rozpravy lze pod Brušákovým vlivem bezpečně předpokládat dříve) Veltruský seznamuje s Mukařovského myšlením a velmi rychle – de facto jako student – začíná publikovat teoretické texty. Jedinou srovnatelnou výjimku představuje Karel Brušák, ten však zveřejnil pouze dvě verze studie o čínském divadle.¹⁴ V roce 1941 se pak po přednesení přednášky „Dramatický text jako součást divadla“ stal Veltruský nejmladším členem PLK (a zřejmě také nejmladším příspěvatelem *Slova a slovesnosti*).

Setkání s Mukařovským

Dnes se lze dívat na Veltruského rané studie ze dvou perspektiv – ukazovat, na jak vysoké úrovni tyto práce jsou a jak předjímají jeho zralé texty (jak to činí např. OSOLSOBĚ 1999b), můžeme ale pohled obrátit a pokusit se ukázat, z čeho úvahy nedostudovaného, sotva dvacetiletého, mladíka vycházejí. Prohlašovat je za „pouhé“ seminární práce smíme jen v případě, když si uvědomíme, že úroveň i způsob dnešní a tehdejší práce v univerzitních seminářích byla zcela odlišná. Je ale více než pravděpodobné, že

10 Již na podzim 1938, po mnichovských událostech, odjíždí na stipendijní pobyt do Francie Karel Brušák. Pavel Tigríd a Josef Schwarz-Červinka emigrují na konci března 1939 po obsazení země nacisty.

11 Na druhou stranu, byli-li Veltruský jako student prvního ročníku připuštěn do Semináře estetiky, který byl na podzim 1938 zaměřen na malířství a básnictví, mohl tam vyslechnout přednášku Jindřicha Štyrského, kterého Mukařovský přizval (blíže viz SLÁDEK 2015: 126).

12 Fragment textu byl vydán (viz MUKAŘOVSKÝ 2008). Do té doby vedl na toto téma pouze dva semináře (v obou semestrech školního roku 1932/33) a kurz „Vybrané problémy estetiky dramatu“ v letním semestru 1934, vše na univerzitě v Bratislavě.

13 Ze širšího hlediska je možné tento počín považovat za první pokus etablovat divadelní vědu jako svébytný obor univerzitního studia. V následujícím semestru (zima 1939) však v rámci Divadelního semináře žádné aktivity plánovány nejsou a jakákoliv další činnost je znemožněna uzavřením vysokých škol. Tento seminář je obnoven spolu se Seminářem estetiky od letního semestru 1945 a jako obor je divadelní věda na Univerzitě Karlově ustavena v rámci reformy vysokoškolského vzdělávání na podzim 1949.

14 K Brušákovým studiím o čínském divadle blíže viz (HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2010). Pozoruhodným detailem je, že verze studie otištěná v časopise D je vrocena „Paříž leden 1939“, Brušák ji tedy musel dopsat (a zaslat do redakce) během svého stipendijního pobytu ve Francii, který byl de facto emigrací. Krom toho Brušák někdy v té době podle všeho napsal první verzi studie, kterou dnes známe jako „Imaginary Action Space in Drama“. Veltruský dokonce tvrdí (v předmluvě k anglickému vydání studie „Divadlo na chodbě“, 1979: 67), že byla publikována v časopise Burianova divadla D, ale podotýká, že se jemu ani Brušákovi první verzi studie nepodařilo v časopise najít. Prověřovali jsme tuto informaci a nezbyvá než konstatovat, že tento text určitě otištěn nebyl, a je tedy nutno i jeho rukopisnou verzi prozatím považovat za ztracenou.

zárodky těchto textů byly předneseny v Mukařovského hodinách a byly inspirovány problémy, které studentům předkládal ke zpracování. O tom, co bylo takřkajíc „na stole“, nám jistou představu poskytuje fragment jeho přednášky o estetice divadla z podzimu 1937 (vydáno z pozůstalosti 2008).

Ve svém výkladu se Mukařovský pokoušel aplikovat dialektický přístup a teze o vnitřním pohybu struktury na divadlo: „Jakmile jedna řada znaků má být propracována do krajnosti, musí jiná ustoupit.“ (MUKAŘOVSKÝ 2008: 99) Tento obecný princip má na Veltruského značný vliv, představuje nejobecnější metodologický rámec jeho myšlení. Poprvé tento impuls zřetelně rozpracovává ve studii „Dramatický text jako součást divadla“, když například poukazuje na to, jak se vzájemně podmiňuje struktura textu a podoba divadelního prostoru. V pasážích, kde popisuje, jak zvuková stavba textu ovlivňuje hereckou realizaci, jde vlastně o konkrétní aplikaci obecného principu vzájemné podmíněnosti znakových řad.

„Kdykoliv se dvě umění sblíží, je zdůrazňován společný jejich prvek. V podobnosti je však skryta odlišnost. [...] Umění, překračující své meze, nemůže se zbavit svého materiálu. Uvnitř všeho zůstává význam, jehož je ten materiál nositelem.“ (MUKAŘOVSKÝ 2008: 101) Tuto myšlenku najdeme i v mnoha dalších studiích¹⁵ a dá se říci, že komparativní aspekt Mukařovského myšlení nalezne ve Veltruském jednoho z nejpovolanějších posluchačů. „V daném rámci však Veltruský vytvořil zcela původní teoretickou koncepci, která přesahuje hranice jednoho oboru a má širší důsledky [...]. Je v ní ponaučení, že komparativní zřetel – ať už daný explicitně či implicitně – je nezbytným předpokladem našeho uvažování.“ (PROCHÁZKA 1994: 12) Takto s odstupem a z perspektivy celku jeho díla zhodnotil zpracování onoho prvotního „komparativního“ metodologického impulsu Miroslav Procházka, přičemž vycházel jen z publikované části prací.

Dalším „povědomým“ místem v záznamu Mukařovského přednášek může být i poznámka: „Co je rekvizita? Hranice je neurčitá. [...] Váza je někdy rekvizita, někdy dekorace.“ (MUKAŘOVSKÝ 2008: 118). Tento postřeh lze přímo vztáhnout k Veltruského první publikované práci „Člověk a předmět na divadle“. Stejně tak Mukařovského konstatování, že k odlišení divadelního předvádění od běžného života, 1) musí být jednání vnímatelné jako souvislá významová řada, 2) musíme se cítit vně, na pozici pozorovatele (volně podle MUKAŘOVSKÝ 2008: 105). Tyto Mukařovského teze probírané později, jak si můžeme troufnout předpokládat, i v osobních diskusích, Veltruský precizně a systematicky rozvine v dodnes citované studii „Člověk a předmět na divadle“. Byl-li to seminární úkol, byl splněn na úrovni daleko překračující rozměr školní práce.¹⁶ Nutno ovšem dodat, že tato „školní práce“ byla dokončována již v době, kdy byly uzavřeny vysoké školy, a Veltruský byl zaměstnán v nakladatelství Sfinx.

15 Zcela exemplárně „Mezi poezií a výtvarnictvím“ (1941), ale nutno podotknout, že tento rys mají všechny studie, v nichž Mukařovský vykračuje z čistě lingvistického prostoru – např. poměrně raná studie „K estetice filmu“ (1933), která je postavena na porovnávání fungování dramatického prostoru v divadelním a filmovém díle.

16 O kvalitě studie něco vypovídá i tato zmínka v dopise Mukařovského Havránkovi ze dne 22. května 1940: „Co se týče článku Veltruského, dal jsem mu stylisticky přepracovat několik drobností v úvodě. Pošle ti jej v nejbližších dnech sám.“ (HAVRÁNKOVÁ 2008: 209) Je-li nutno, navrhuje jindy Mukařovský úpravy a revize mnohem podstatnějšího charakteru.

Podobné přimknutí k tématům, která aktuálně promýšlí jeho pedagog, představuje i studie „Básníkův poměr ke světu a skutečnosti“ ve sborníku *Věčný Mácha* (1940). Zvažme souvislosti: velmi opulentně vypravený „památník“, jak je kniha v doslovu označena, vychází zhruba rok po „druhém“ Máchově pohřbu, přesunu jeho ostatků na vyšehradský hřbitov. Obsahuje studie historické a literárněvědné (např. i od Felixe Vodičky), příležitostné texty básníků (mj. Nezval, Seifert, Hora, Biebl) a velmi rozsáhlou obrazovou přílohu. Je to připomínka i výzva se značným symbolickým dosahem podpořeným i spojením umělců a vědců. Přizval-li Mukařovský do této společnosti jednadvacetiletého Veltruského, musel být přesvědčen, že jeho příspěvek v daném kontextu obstojí.

Veltruský se obírá tématem, které najdeme v úvahách jeho pedagoga ve třicátých a čtyřicátých letech často – tématem vztahu umění ke skutečnosti. Zatímco u Mukařovského tento problém najdeme vždy v mírně apologetické poloze, ve studiích věnovaných zejména surrealismu (studie o Nezvalově *Absolutním hrobaři*, úvodní slova k výstavám Toyen či Štyrského), Veltruský řeší tentýž metodologický problém na díle Máchově. (Tato návaznost velmi dobře ilustruje nejen vzájemnou spřízněnost, ale i jistou dělbu práce uvnitř Kroužku – je zjevně nejpodstatnější, aby problém byl zpracován. Tudíž chopí-li se ho adekvátně jeden badatel, nikdo další se jím už nezabývá.)

Veltruský ve svém pojednání podává věcnou analýzu Máchova díla a ukazuje, že je možné bez psychologizování rekonstruovat autorův vztah ke světu, čímž zároveň prokazuje funkčnost strukturálního přístupu. Tento text je tak jednou z řady prací, které zpracovávají Mukařovského tezi o dialektickém vztahu uměleckého artefaktu a skutečnosti (MUKAŘOVSKÝ 1934).¹⁷ V rámci Veltruského díla je sice poněkud ojedinelá, ale měla by být nahlédnuta a zhodnocena v širším kontextu strukturální estetiky, kde má své místo při prohlubování sociologického aspektu strukturální metody. A jak bude ukázáno později, tento sociologizující aspekt lze doložit i v případě dosud neznámých studií a vystoupení Veltruského v letech 1945–1948.

Třetím a pro rané období jeho práce nejpodstatnějším publikačním i veřejným vystoupením je studie „Dramatický text jako součást divadla“. Je to zároveň vstupní přednáška pro Kroužek, která zazněla 5. května 1941. Následně byla vydána ve *Slovu a slovesnosti* (1941) pod stejným názvem. V českém kontextu jde o studii nejběžněji dostupnou v knižním vydání z roku 1994 (soubor *Příspěvky k teorii divadla*), které se opírá o zásadním způsobem přepracovanou anglickou verzi. V následujícím výkladu se proto přidržím zejména verze první.

Struktura textu je stejná jako v druhé verzi, ovšem obsahové akcenty jsou v některých pasážích zřetelně odlišné. Hned samotný úvod:

Struktura divadla svou nesmírnou složitostí klade značné obtíže teoretickému rozboru. Tím si lze vysvětlit nepopíratelnou skutečnost [zvýraznil DD], že divadelní věda přes četné své

17 Z historického hlediska nutno poznamenat, že ve všech následující polemikách a obviňování strukturalismu z idealismu (až po Štollův spisek *O tvar a strukturu ve slovesném umění: k metodologii a světonázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu*. Praha: Academia, 1966) by i tato Veltruského raná studie mohla být předložena jako doklad o opaku (a nutno říci, že problém vztahu umění ke skutečnosti je pro samotného Mukařovského ve 40. letech velmi podstatný).

pokusy o proniknutí k samým základům divadelnosti, nemůže se dosud vykázt výsledky tak závažnými jako metodologicky příbuzné bádání v jiných vědních oborech, na př. v lingvistice, obecné estetice, poetice, etnografii atd. (VELTRUSKÝ 1941b: 132)

V podobně nekompromisním tónu pokračuje stručný komentář k Zichově *Estetice dramatického umění*, která je na jedné straně charakterizována jako zakládající dílo strukturního pojetí divadelní vědy, na straně druhé kritizována pro svou přílišnou vazbu na realistické divadlo. Veltruský jmenovitě neuvádí další díla, která na Zicha reagovala. Zůstane u obecné charakteristiky, že „věnovaly pozornost především divadlu folklornímu, středověkému, primitivnímu atp.“ (VELTRUSKÝ 1941: 133), za níž můžeme tušit Honzlovy a Bogatyrevovy studie. Celkové hodnocení stavu oboru uzavře nesmlouvavě: „Úhrnně lze nedostatky dosavadní divadelní vědy charakterisovat asi tak, že na jedné straně je sice filosoficky důsledné myšlení, ale omezený materiál, na druhé straně sice neomezený materiál, ale myšlení ne dosti důsledné.“ (VELTRUSKÝ 1941: 134) Na první pohled se může zdát tento soud až příliš příkrý – obzvláště když si uvědomíme, že tato slova pronáší dvaadvacetiletý student, který měl možnost dostudovat pouze dva kompletní semestry. Nelze vyloučit, že mnozí na něj nahlíželi jako na osobu až příliš sebevědomou. Ostatně i noblesní Vilém Mathesius se v dopise Bohumilu Trnkovi nezdržel o tři roky později komentáře právě na Veltruského adresu: „Mukařovský by měl dělat větší rozdíl mezi jím [Vodičkou] a Veltruským. Veltruský je mladý hoch toliko se čtyřmi semestry¹⁸ a pracuje na velmi úzkém základu. Takové mladé pracovníky je třeba držet na uzdě, aby se nestali domýšlivými.“ (ČERMÁK 2012: 538)

Na druhou stranu: jaké práce představují v dané chvíli českou, ideálně „strukturální“, divadelní vědu? Zichova *Estetika*, kterou si strukturalisté vehementně a poměrně oprávněně přivlastňovali, je v ten okamžik deset let starým spisem – záležitostí tedy zcela čerstvou! Bohužel pro Zichovu předčasnou smrt bez dalšího pokračování. Rozličné eseje o dramatu od Otokara Fischera nebo posmrtně vydané Vodákovy *Kapitoly o dramatu* (poprvé 1941) jsou jen souborem původně publicistických textů a do kategorie „divadelní vědy“ ve striktním slova smyslu je můžeme řadit jen s výhradami.¹⁹ V rámci okruhu Kroužku však není bilance o mnoho lepší. Divadla se týkají mnohé Bogatyrevovy stati, ty však mají mnohdy charakter dílčích improvizací a často jsou terminologicky dosti rozkolísané. Nelze samozřejmě popřít materiálový přínos jeho monografie *Lidové divadlo české a slovenské* (1940). Jakobson bohužel žádnou podstatnou práci divadlu nevěnoval,²⁰ u Mukařovského najdeme také jen dílčí studie, zaměřené zejména na problematiku dramatu, resp. dialogu a řeči (viz SLÁDEK 2014). Některé dodnes relevantní texty byly předneseny a vydány někdy jen nedlouho před Veltruského přednáškou. Na programu přednášek PLK z oblasti divadla byly: 19. června

18 Mathesius se zřejmě mylí, Veltruský absolvoval kompletně pouze dva semestry. Během druhého roku jeho studia byly vysoké školy uzavřeny.

19 Navzdory tomu, že údajně byly jisté snahy, aby se po Zichovi stal právě Jindřich Vodák vedoucím Semináře estetiky (HAVRÁNKOVÁ 2008: 210).

20 Jeho „Dopis Voskovi a Werichovi o sémantice a noetice švandy“ (JAKOBSON 1937) je samozřejmě zásadní, ale jeho přínos je více v oblasti lingvistické než divadelněteoretické.

1939 P. Bogatyrev: Lidové divadlo u Čechů a Slováků,²¹ 1. července 1940 J. Honzl: Jevištní dílo jako soubor znaků (otištěno pod názvem „Pohyb divadelního znaku“ ještě téhož roku – HONZL 1940b), 16. září 1940 J. Mukařovský: Dialog a monolog. (Pro úplnost bychom mohli do tohoto přehledu přidat ještě recenzi na Bogatyrevovu knihu – HONZL 1940a).

Všechny tyto texty však lze jen těžko chápat jako nějaký komplexní a koherentní celek – věcně vzato má tedy Veltruský pravdu, i když slyšet tento přímočarý soud od mladíka, jakkoliv bystrého a slibného, nemuselo být příjemné. Troufalost se tu mísí s věcností, když Veltruský navrhuje „program“ oboru:

Domníváme se, že za tohoto stavu věcí je nejnaléhavějším úkolem divadelní vědy sledovat strukturu především s hlediska jednotlivých jejích složek a určit u každé z nich, jak a kterými svými vlastnostmi se ve struktuře uplatňuje, aniž by ovšem byl zanedbán zřetel k jednotnosti a celistvosti struktury celé. Jedině tak bude lze dojít k samým základům divadla a divadelnosti. Bude rovněž třeba více, než se to dosud dalo, konfrontovat pracovní metody a výsledky s těmi vědními obory, kde je strukturální pojetí již přesněji vypracováno a pokoušet se o aplikaci metod a výsledků těchto věd na vědu divadelní. — Jde zejména o pojetí celku nejen jako struktury znaků, ale i znaku jednotného, zaujímajícího postoj k celkové skutečnosti; jde tedy nejen o charakteristiku slova, gesta, dekorace atd. jako znaků, ale i o charakteristiku úhrnného divadelního znaku, který je syntesou několika znakových systémů representovaných jednotlivými jeho složkami. — Tento postup umožní jak zpřesnit pojmovou soustavu divadelní vědy, tak zároveň účinně přispět k obecné problematice strukturalismu, tedy k samým noetickým základům moderní vědy. (VELTRUSKÝ 1941b: 133)

Jde samozřejmě o teze obecné, ale přesně shrnující stav strukturálního myšlení v danou chvíli. Sám Veltruský si pak klade – a plní – úkol mnohem menší:

Cílem naší studie je rozbor jedné ze základních součástí divadelní struktury, dramatického textu. Nejde ovšem o všestranný a úplný rozbor – ten nepřipouští již omezení možného rozsahu studie – nýbrž toliko o rozbor těch vlastností textu, které obecně určují jeho postavení ve struktuře divadla. Protože však nelze tyto vlastnosti vymezit s naprostou určitostí a jednoznačností, je pro přesnost a srozumitelnost studie třeba, naznačit předem alespoň v nejstručnějších rysech problematiku dramatického textu v celé její šíři a potom teprve vyzdvihnout to, co se nám objeví jako její nejvlastnější jádro. (VELTRUSKÝ 1941b: 133)

Vytčených mantinelů se Veltruský drží. Je příznačné, že tato verze není zdaleka tak precizně rozvržena do odstavců a logických oddílů (neumožňuje to ani množství – či spíše nedostatek – užitého materiálu). V druhé části s podtitulem „Drama jako básnické dílo – Jeho divadelní realizace“ je dokonce pět úvodních odstavců věnováno otázce dramatu jako literárního druhu a následně jeho vnitřní výstavbě – jde zjevně o přípravné teze k jeho rozsáhlejší práci *Drama jako básnické dílo* (bude dokončena až v lednu 1942).

21 Bogatyrev se pak na počátku roku 1940 vrací do SSSR – jeho kniha o lidovém divadle vychází v jeho nepřítomnosti, nezúčastní se tedy ani diskusí, které vyvolá.

V sekci třetí s názvem „Předurčenost herecké postavy tekstem – Ústřední subjekt divadelní struktury“ najdeme sice všechny konkrétní příklady jako v druhé verzi, ovšem chybí hierarchizování výkladu podle jednotlivých složek (na tu míru systematickosti si autor troufne až při přepracování). Jako se podstatně liší vstupní partie, liší se zásadně i závěr: Tam, kde v definitivní verzi nalezneme rozsáhlou – jistě poněkud spekulativní – úvahu o proměnách vztahu mezi subjekty herce, režiséra a autora v závislosti na zvukové struktuře textu, tam v první variantě najdeme pouze tři odstavce, které problematiku zběžně načrtávají. Na druhou stranu už tady Veltruský poukazuje na neredukovatelné napětí ve struktuře divadelního představení, dané rozličnou vazbou znaku a jeho materiálu:

Ze všech vlastností jazykového znaku je v této souvislosti nejdůležitější nepatrná vázanost významu na materiál smysly vnímatelný [...]. Tato skutečnost umožňuje jazykovému znaku vytvářet nejsložitější významové vztahy. Právý opak platí o znaku hereckém. Jeho hmotný materiál, hercovo tělo, radikálně převažuje nad nehmotným významem. [...] Tak vzniká mezi nimi dialektické napětí umožňované tím, že zvukové složky znaku jazykového jsou zároveň hlasovými složkami znaku hereckého. (VELTRUSKÝ 1941b: 144)

Vidíme tu velmi náležitou aplikaci dialektického aspektu strukturální metody a také zřetelný důraz na specifickou materiálu (resp. materiálů) daného umění. Je to, pokud jde o chápání specifčnosti divadla, podstatný teoretický přínos a zároveň rozvinutí Mukařovského teze naznačené ve výše citované univerzitní přednášce „Umění, překračující své meze, nemůže se zbavit svého materiálu. Uvnitř všeho zůstává význam, jehož je ten materiál nositelem.“ (MUKAŘOVSKÝ 2008: 101) Veltruský si zřejmě jako první uvědomil důsledky materiálové rozrůzněnosti divadla pro teorii divadelního znaku, a aplikoval tak Mukařovského komparativní estetiku na jediné umění, s vědomím toho, že komparativní aspekt výzkumu je nutno uplatnit přímo uvnitř daného druhu.

Závěr studie, opět v druhé verzi potlačený, je – řečeno dobovým slovníkem – polemicky vyostřen:

Těmito vlastnostmi znakových systémů vytvářejících strukturu divadla je dána *základní hierarchie*, která je divákem vždy pocítována za individuální hierarchií, kterou tvoří jednotlivé složky v konkrétní divadelní struktuře. Proměnlivost, kterou J. Honzl v čl. Pohyb divadelních znaků zjišťuje jako základní vlastnost divadelního znaku, musíme tedy vidět v dialektickém sepětí s jeho stabilitou, danou výrazným vyjádřením základní, bezpříznakové hierarchie složek. Obojí pak má základ v křížení různých znakových systémů v divadelní struktuře. (VELTRUSKÝ 1941b: 144)

Celý výklad, tedy dnes „kanonická“ studie ve své první verzi, má mnohem spíše charakter pracovního příspěvku, který nabízí hypotézy a dokládá je na fragmentárním materiálu, zapojuje se přitom – relativně explicitně – do aktuálních diskusí právě se rodícího, ustavujícího oboru.

Abych svůj výklad poněkud zkomplikoval: Už v roce 1940, v reakci na vydání Bogatyrevovy knihy a na Honzlovu výše zmíněnou recenzi této knihy, napsal Veltruský další rozsáhlejší text. Ten byl čten a diskutován na seminárním setkání u Mukařovského, ja-

kémsi neoficiálním pokračování Estetického semináře. Studie „Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle“ vyšla ovšem nejprve anglicky pod názvem „Structure in Folk Theatre“ (1982). Veltruský doprovodil čtyřicet let zpožděné vydání poznámkou, z níž plyne, že nejpodstatnějším důvodem, proč text nemohl být tištěn v roce 1941, bylo, že Bogatyrevovo jméno se ocitlo od Hitlerova útoku na SSSR na indexu. To by pak také vysvětlovalo, proč ve výše analyzované studii není ani jednou výslovně zmíněn. Nejzajímavější je pro nás ale následující pasáž:

Studie byla míněna jako příspěvek k divadelní teorii Pražské školy, a to ve dvou směrech. Byla součástí společné snahy překonat meze Zichova monumentálního díla, které vytvořilo koherentní pojmový systém, beroucí však v úvahu jen to, co můžeme v širokém smyslu nazývat realistickým divadlem. Tato snaha vedla k horlivému studiu zásadně odlišných forem divadla, jako avantgarda prvních tří desetiletí 20. století, klasické čínské divadlo atd. Materiál, který Bogatyrev sestavil z různých knih a článků o lidových hrách a obyčejích, poskytl dostatečnou příležitost rozšířit empirické základy mladé teorie. Zároveň jsem však pocítoval potřebu přesnější analýzy, měl-li být vytěžen plný užitek z těchto materiálů. To byl druhý důvod tohoto pojednání. Reakce proti omezením Zichovy teorie a její průvodní strnulosti vedly skutečně k jisté metodologické nepřesnosti, zejména ze strany Bogatyrevovy a Honzlovy, která nezvykle kontrastovala s vědeckou úrovní charakteristickou pro lingvistiku, literární teorii a estetiku. Napadal jsem to, snad příliš přísně, při několika příležitostech. Na jaře roku 1941 jsem se pokusil o systematickou kritiku v dlouhém úvodu své přednášky v Pražském lingvistickém kroužku. Úvod musel být vypuštěn (z téhož důvodu jako tento článek nesměl být publikován), když se přednáška objevila ve Slovu a slovesnosti. (VELTRUSKÝ 1994: 51)

Přednáškou nemůže být míněno nic jiného než právě probíraná studie. Veltruského komentář zjevuje kontext, v němž jeho vůbec první přednáška pro PLK vznikla, a potvrzuje, že text vskutku záměrně působí jako pracovní příspěvek do diskuse. Měl být nejprve kritikou stávajících pojmů, a pak pokusem ustavit předběžné teoretické rámce pro další bádání. Tento rys nesou vlastně všechny Veltruského texty z tohoto období. Nezapomeňme, že i *Drama jako básnické dílo* chápal autor jen coby „úvod do problematiky“ (VELTRUSKÝ 1999: 97). Přesto je tento „úvod“ v mnoha ohledech dosud aktuální. Navzdory tomu, že některé rané Veltruského práce dodnes citujeme, měli bychom je – vzhledem k věku autora logicky – chápat pouze jako propozice jistého teoretického systému. A je otázkou, zda bychom se takto neměli dívat i na ostatní „teatrologické“ texty z této fáze fungování PLK – tedy na výše jmenované práce zralejších badatelů, jako byl Honzl, Bogatyrev a Mukařovský.²²

22 Průzkum Mukařovského pozůstalosti tuto hypotézu, zdá se, potvrzuje. Jeho studie o dialogu a monologu je chápána jako klíčová a brána jako definitivní, ačkoliv se mezi materiály v Mukařovského pozůstalosti nacházejí další pokusy téma znovu zpracovat. Existuje např. záznam přednášky pronesené na DAMU ve školním roce 1946/47 (MUKAŘOVSKÝ 1971) a je doloženo, že Mukařovský opakovaně přednášel o jevištní deklamaci. V dopise Havránkovi z 13. ledna 1942 k organizaci dalšího plánového, nikdy nerealizovaného, dílu *Čtení o jazyce a poezii* napsal: „Téma o umělecké deklamaci přeřadil jsem z oddílu lingvistického do oddílu literárněteoretického. Hodlám totiž zpracovat je sám s Honzlem a jako otázka, týkající se umělecké realizace básnického díla, náleží do oddílu literárněteoretického.“ (HAVRÁNKOVÁ 2008: 236) Tento záměr se nikdy nenaplnil, ačkoliv na něm Mukařovský prokazatelně dále pracoval.

Pokud jde o Jiřího Veltruského, až donedávna byl jeho „dlouhý úvod“ k přednášce „Dramatický tekst jako součást divadla“ považován za ztracený.²³ Je však uchován v jeho pozůstalosti, dokonce v několika variantách, které naleznete dále (více viz sekce Archiv). V tuto chvíli je pro nás podstatná první verze, která byla přednesena na zasedání PLK. Ta byla pak Veltruským pro vydání zkrácena na tři odstavce, jež mohou oprávněně budít dojem poněkud obecného, málo argumentovaného a přezíravého hodnocení aktuálního bádání v teorii divadla. Dochovaný strojopis nám poskytuje přesnější vhléd do Veltruského názorů, především přináší konkrétní a zřetelné kritické poznámky k Zichovým, Bogatyrevovým a Honzlovým teoriím. Vzhledem k tomu, že v tuto chvíli má čtenář k dispozici celou studii, omezím se jen na vystižení základních tezí, a zejména Veltruského metodologických postupů, které jsou v tomto textu zřetelnější než v jeho pozdějších studiích.

Jistým překvapením může být, jak výrazně Veltruský oceňuje Zicha (podobné názory najdeme později až ve studiích z druhé poloviny osmdesátých let) a uvádí podstatné argumenty pro přiřazení jeho *Estetiky dramatického umění* ke strukturální teorii. Vyzdvihuje Zichův důraz na specifičnost materiálu, pokusy podle ní členit složky, a zejména rozbory, které neustále uvažují složky vzájemných vztazích. Váží si na Zichovi dílčích, subtilních analýz, zcela však odmítá jeho zobecnění, limitovaná vazbou na realistické divadlo. Přesto následně dospěje k velmi tvrdému soudu Bogatyrevovy interpretace *Estetiky dramatického umění*:

Ve snaze otřást Zichovými „zákony“ uvádí Bogatyrev četné skutečnosti, které jsou s nimi v příkrém rozporu. Jeho negace jde tak daleko, že pro „zákony“ přehlédl Zichovy přesné rozbory a v důsledku toho znepřesňuje pojmy Zichem přesně vypracované a místo aby jeho systém doplnil a korigoval, uvádí jej v nepřehledný chaos. (VELTRUSKÝ 2016b: 239)

Ten dokládá na příkladech – sleduje, jak mnohé problémy u Honzla a Bogatyreva vycházejí z pomíjení rozdílů mezi jednotlivými složkami a jejich hierarchií. Konstatuje například, že Bogatyrev sice správně odmítl Zichův „princip stejnoměrné stylisace“, ale neuvědomil si zároveň, že právě otázka stylizace, přesněji „rozlišení sémantické kvality jednotlivých složek“ (VELTRUSKÝ 2016a: 232), je pro divadlo, utvořené z různorodých materiálů, zcela klíčová. Vytyká také, že Bogatyrev ve snaze vnést do teoretického myšlení materiál z oblasti lidového divadla a reálného dění často podceňuje význam estetické funkce. To je velmi důležitý postřeh, který umožňuje zpřesňovat distinkci mezi divadlem samým a divadelním prvky v reálném životě. Na tento impuls naváže dále mimo jiné i Honzl ve své pozdější sérii článků „Obřad a divadlo“ (1945).

Bogatyrev často používá metaforické přirovnání, aby poukázal na principy divadelnosti v životě, mnohdy ale tyto – pouze obrazně! – výklady absolutizuje a nedbá dostatečně rozdílů, které metaforou zastře (Veltruský sám několik takových příkladů uvádí). Velmi důrazně také poukazuje na nebezpečí zaměňování metafory a věcného argumentu. Krom příkladů z Bogatyreva je nejdůležitější kritika Honzlova metaforického pojetí

23 Dlužno podotknout, že tento text nezmiňuje ani Ivo Osolobě, ačkoliv byl s Veltruským v osobním kontaktu a jako jediný uvádí, že Veltruský pracoval v letech 1945–1948 na monografii o Toyen.

„akce“ ve studii „Pohyb divadelního znaku“. Není nutné opakovat zde všechny námitky, jen si uvědomme, že rok před Honzlovou studií vydává Veltruský text „Člověk a předmět na divadle“, v němž je úvodní třetina výkladu věnována právě pokusům odlišit kategorie dění a jednání na jevišti.

Důraznost kritiky zmírňuje v závěru dochovaného rukopisu slovy: „Zabývali jsme se dosavadním vývojem strukturního pojetí v divadelní vědě dosti obširně, aby zřetelně vystoupily nejnaléhavější úkoly bádání dalšího; proto také jsme mluvili o nedostatech dosavadních prací podrobněji než o jejich přínosech, u nichž jsme se většinou omezili na nejstručnější charakteristiku.“ (VELTRUSKÝ 2016b: 245) Navazuje pak „programem“ dalšího bádání, který jsem již citoval z tiskem vydané verze. Nemůžeme samozřejmě přeceňovat dosah tohoto – pouze desetistránkového – komentáře, který byl díky několikanásobné shodě okolností nedostupný více než sedmdesát let. Pozoruhodná je věcnost Veltruského námitek, stejně jako jeho vůle myslet v širší perspektivě celého oboru a jeho metodologické koherence. Nutno také říci, že v rámci recepce divadelního myšlení Pražské školy nemáme nikde k dispozici takto důslednou kritiku jeho dílčích pojmových nedomyšleností – v padesátých letech toto myšlení zmizí z oficiálního diskurzu spolu s avantgardou. Doslovy a shrnující studie, které se začnou objevovat koncem padesátých let (zejména z per Jana Mukařovského a Jaroslava Pokorného), mají spíše sumarizující a částečně apologetický charakter: pro kritiku pojmů v nich naprosto není místo.²⁴

Zároveň můžeme tuto studii číst jako vytyčení metodologických principů. To, co podle Veltruského absentuje v myšlení jiných, jsou tytéž zřetele, na něž chce dbát ve své vlastní práci: důraz na rozdíly a jemné nuance (mezi systémy, jednotlivými složkami, funkcemi atp.), zkoumání vzájemných vztahů elementů (složek, znaků atp.) a jejich hierarchie, zaměření na specifičnost (daného uměleckého druhu, složky či materiálu).

Další aktivity za Protektorátu

Abychom získali úplný obraz o myšlenkové úrovni mladistvých počínů Jiřího Veltruského, měli bychom přihlédnout k analýze inscenace *Divadlo na chodbě* (opět příznačně: napsáno 1939, vydáno nejprve anglicky 1979, poté česky 1994), případně kritikám ve *Slovu a slovesnosti*. Z nich nejpodstatnější je věcná, ale zcela zdrcující recenze *České estetiky* Mirko Nováka, ta vyvolá dokonce odpověď autorovu a následnou reakci recenzenta (viz VELTRUSKÝ 1941c a 1942) – základní tón i způsob argumentace je stejný jako v případě výše zmíněného strojopisu.

Uvědomíme-li si, že na rozdíl od mnoha pozdějších čtenářů Veltruského byl Mukařovský zřejmě obeznámen se všemi Veltruského pracemi, některé zřejmě sám zadával, můžeme snáze pochopit, proč jej tak upřednostňoval a umožňoval mu v tak brzkém

24 Je otázkou, do jaké míry nutnost alespoň částečně hájit strukturální myšlení ovlivňuje celou jeho českou recepci – i vzhledem k tomu, že jsme neustále nuceni strukturalismus rekonstruovat, obnovovat a navracet se k němu, zřejmě nezbyvá sil – zejména v divadelně-teoretickém kontextu – na systematickou a důslednou kritickou reflexi.

věku publikovat v prestižním *Slovu a slovesnosti*. Je tu zřejmá metodologická blízkost i důslednost v myšlení. Může to být i jeden z důvodů, proč se Mukařovský nikdy soustředěněji nevěnuje divadlu – přenechává je od jistého okamžiku Veltruskému (a případně dlouholetému příteli Honzlovi). Jeho zájem bude vždy patřit spíše řeči, dialogu, případně dramatu. Jeho nejrozsáhlejší divadelněteoretická studie „K dnešnímu stavu teorie divadla“ především sumarizuje a zároveň popularizuje strukturální pojetí divadla. Na rozdíl od přednášek pro PLK byla určena širšímu, méně odbornému auditoriu, byla totiž přednesena v listopadu 1946 pro Kruh přátel D 41. Zároveň ve své úvaze Mukařovský završuje všechny formální i neformální diskuse vedené na půdě Kroužku i v bytových seminářích promyšlením role diváka v recepci divadelního představení a precizní formulací specifičnosti existence divadelního artefaktu. I tato aktivita tedy přináší do tehdejšího úsilí o vybudování strukturální teorie divadla.

Rok 1941 přináší do protektorátní kultury jednu podstatnou změnu – na jaře je zavřeno Burianovo Divadlo D. Zaniká tak nejen nejvýraznější česká avantgardní scéna, ale i s ní spojený časopis, který poskytoval prostor i popularizačním článkům vědeckějšího charakteru. Zaniká herecká škola při Divadle D a je ukončen také sotva zahájený cyklus přednášek pro Kruh přátel D 41.²⁵ V reakci na to zejména mezi mladší generací tvůrců vznikají nové, více či méně ilegální, divadelní a vzdělávací aktivity. Veltruský se na nich podle dostupného svědectví také podílel. Taková škola fungovala mimo jiné i při divadélku ve Smetanově muzeu, jak vzpomíná režisér Antonín Dvořák:

Začínali jsme nejdříve problematikou divadla, ale záhy měla škola vyhraněnou politickou tvářnost. Byla skutečně účinným a nanejvýš poutavým marxisticko-leninským školením. [...] V této škole přednášeli Jindřich Honzl, Miroslav Kouřil, Jaroslav Pokorný, Karel Teige, Jiří Veltruský a Jan Mukařovský. Dobře si vzpomínám, jak mi pan profesor Mukařovský – jinak jsme mu nikdy neříkali – ukazoval s pýchou německý výtisk Leninových filosofických excerpt, vydaný předválečnou Marxistische Bibliothek ve Vídni – Berlíně. (ČERNÝ 1965: 155)²⁶

Nevíme sice přesněji, co konkrétně bylo předmětem přednášek, ale vidíme tu okruh, v němž se Veltruský pohyboval.

K dispozici bohužel nejsou žádné bližší doklady o jeho vztazích s Honzlem, ovšem za povšimnutí stojí jistá shoda okolností. Jindřich Honzl s okruhem mladých adeptů divadelního umění, mj. i s Antonínem Dvořákem, vytváří v provizorních podmínkách výstavního sálu nakladatelství U Topičů malou scénu, nazvanou Divadélko pro 99. Vzhledem k charakteru prostoru zde inscenoval hlavně scénáře z nedramatických textů, s minimálními scénickými nároky. Jednou z inscenací tohoto souboru byly *České*

25 Od 16. listopadu 1940, kdy byl celý cyklus zahájen právě Mukařovského přednáškou nazvanou „Úvod do vědy divadelní“, proběhlo lekcí jen sedm (přednášeli E. F. Burian, M. Kouřil, J. Kárnet). Vzdělávací ambice Kruhu přátel D 41 byly přitom značné – zahrnovaly např. i vypracování přednášek (resp. jejich textů), které si budou moci zapůjčovat mimopražské odbočky a amatérské spolky, a tak prohlubovat svou znalost teorie i historie divadla.

26 Zvláštní ovšem je, že v dřívější, formulačně téměř shodné verzi téže vzpomínky v knížce *Divadelní pítaval* (1960), když Dvořák zmiňuje uvedené pedagogy, jediného Jiřího Veltruského vynechá.

písně kramářské (1941) pod vedením Jindřicha Honzla. Oproti předchozí, vysloveně literární montáži nazvané *Román lásky a cti* (1940), byla tato jeho režie zřejmě více – v rámci možností – zdivadelněna, jak vzpomíná opět Antonín Dvořák:

Naproti tomu inscenaci Českých písní kramářských Honzl rozehrával daleko víc. Na scéně se už objevoval i bizarní kostým a maska, stínohra i loutky. V jednotlivých postupech se nezapřel režisér Osvozeného divadla, divadla magického smyslu pro komiku. [...] Kramářská písnička, estétsky vysmívaná a odsuzovaná na rumiště, realizovaná herci jako dialog, nezpívaná, zazněla tragédií vášnivé lásky se stejnou poetickou silou, s jakou vyzpíval hymnus o lásce Shakespeare v příběhu Romea a Julie. (HONZL 1964: 220)

I z těch několika málo svědectví lze usoudit, že Honzl důsledně pokračuje v avantgardní inscenační metodě, přičemž svůj přístup i teoreticky reflektuje. Všimněme si ozvěn formalistických a strukturálních konceptů v úvodním slově, které bylo otištěno v programovém letáku:

Jarmareční písničky nejsou pro nás předmětem posměchu. [...] Chceme našim provedením ukázat, že poezie nemůže chybět v žádném projevu, který je skutečně lidový. Chceme pomoci poezii, aby zjevila svou přítomnost. [...] Chceme však ukázat našim představením na mnohé a rozličné vlastnosti kramářských písní, a proto je někdy oprošťujeme od nápěvu, abychom zvýraznili lyrismus jejich slov, přednášíme je jako výpravnou báseň, abychom poznali jejich epickou plastičnost, spojujeme jejich slova s hercem, kostýmem a rekvizitou, abychom upozornili na dramatickosti jejich dialogu, přimýšlíme k nim loutkové a stínové divadlo, abychom ukázali na skryté umělecké spojitosti všech lidových žánrů atd. (HONZL 1964: 65–66)

Honzl chtěl divadelními prostředky demonstrovat žánrovou různorodost kramářské písně, která je imanentně přítomná ve struktuře dochovaných textů. V dalším výkladu pak hledá specifickou lidového umění, přičemž ji – opět ve shodě se strukturálním přístupem – nevidí v oblasti námětové, ale ve způsobu zobrazení:

Lidové umění různých druhů a také různých národů podobá se sobě navzájem nikoli jen ve tvaru malovaného jablíčka, ve výběru slov, ve zvuku harmoniky, ale příbuznosti v uměleckých lidových projevech nutno hledat ve způsobu představování a vymýšlení, ve způsobu, jak lidové umění interpretuje svět, jak pohlíží na lidi a na jejich vztahy, jak nazírá krásu i bídu skutečnosti. A ničím nemůže být lépe přiveden posluchač nebo divák k tomu, aby si uvědomil způsob lidového představování a myšlení, než když uvidí a uslyší poetičnost v nových poměrech a v nových vztazích, jakoby v novém osvětlení, jako v mikroskopickém zvětšení, jako na novém pozadí. (HONZL 1964: 65–66)

Honzl vlastně formuluje záměr své inscenace jako snahu o „aktualizaci“ lidového materiálu přesně v tom smyslu, jak chápou „aktualizaci“ Mukařovský či Vodička. V tomto textu Honzl nezapře vědecké milieu, ve kterém se pohyboval a které se přirozeně prolíná s jeho uměleckými záměry – v podstatě je nelze odlišit. Mukařovského názor,

že Honzlovo umělecké a teoretické dílo je nutno nahlížet jako celek (viz mnoho míst ve studii z roku 1957), může znít dnes téměř banálně – ovšem při stavu současného divadla a myšlení o něm je to zjištění stále hodné pozornosti a následování.

Naší pozornosti by však neměl uniknout ještě jiný detail – souběžně se vznikem inscenace vyšla Veltruského kratší úvaha „Kramářské písně a dramata“ (druhé číslo časopisu *Slovo a slovesnost* vyšlo na jaře 1941). Studie je sice motivována nedávným vydáním souboru *Špalíček písniček jarmarečních* v redakci Bedřicha Václavka (1940), ale zahrnuje i některé další soubory, a především – není recenzí, ale opět krátkou analytickou úvahou.

Veltruský na písně aplikuje Mukařovského rozlišovací rysy dialogu a postupně ukazuje na dialogičnost, případně dramatickosti některých písní, která je dána významovými zvraty, změnami subjektu, který představuje zpěvák, i změnami fiktivního adresáta případných promluv. Na základě významové stavby také rozlišuje v kramářské písni polohy lyrické, epické a dramatické. S jistou nadsázkou se dá říci, že tato krátká studie je testováním metodologických nástrojů, které jsou v rozvinuté podobě užity ve stati *Drama jako básnické dílo* (vychází rok na to). Striktně vzato, Veltruský ukazuje, že některé písně lze pro jejich strukturální rysy chápat – bereme-li je jako literární útvary – jako dramata. Z celé analýzy vystupuje komplikovanost těchto domněle primitivních písňových textů, jejich dramatický a divadelní potenciál (dojde i na analýzu tvorby postav a distribuci významů mezi zpěváka a doprovodné kresby). Veltruský tak činí v řádu strukturální analýzy totéž, co prostředky uměleckými – zřejmě souběžně – provádí s texty Honzl, jehož přístup jsem si dovolil výše poněkud extenzivněji demonstrovat. Částečně se shodují dokonce v tom, jaké texty – jeden pro inscenaci, druhý pro studii – vybírají.

Jen těžko se lze bránit představě, že spolu vedli hovor nad protektorátní duběnkovou kávou, třeba ve známé avantgardistické kavárně Metro, a vyměňovali si postřehy o sbírkách kramářských písní a možná nejen o nich. Bližší doklady o tom nemáme, ale vnímat tuto souběžnost jen jako shodu okolností se mi zdá být příliš krátkozraké. Mohu se odvolat jen na svědectví z mnohem pozdější doby. V roce 1973, když společně připravovali sborník *Semiotics of Art*, žádal Ladislav Matějka, aby Veltruský svůj kritický text o Honzlovi a Bogatyrevovi (měl zde být zahrnut v anglické verzi) zmínil. Veltruský nejprve slíbil, že to přes prázdniny udělá, nakonec ale příteli napsal „[...] nenašel jsem žádný způsob, jak to uslušnit. Věc je ta, že tón je přesně takový, jak jsme ho v Kroužku užívali. Honzl byl na mé přednášce, kde jsem tohle všechno říkal a zůstali jsme stejně kamarádi jako předtím.“ (dopis Veltruského Matějkovi, 20. prosince 1973) Nemáme důvod mu nevěřit...

Můžeme také jen spekulovat o tom, co způsobilo jemné posuny v Honzlově pohledu na zastupitelnost složek divadelního výrazu, jak je vyložil zhruba dva roky po Veltruského polemickém vystoupení ve studii „Hierarchie divadelních prostředků“. Zde samozřejmě výslovně navazuje na svůj „Pohyb divadelního znaku“, některá svá pozorování však zpřesňuje: upozorňuje například, že nelze libovolně nahrazovat (případně zdvojovat) popisné pasáže promluv v řecké tragédii scénickou akcí, protože je tím porušena původní hierarchie antického divadla. Zdůrazňuje naopak polaritu dojmů mezi státičností jevištního dění a barvitostí slovní evokace – a tedy, řečeno s Veltruským – zároveň

specifičnost složek. Málo si však všímáme, že Honzl jde ještě dál, když důraz na slovo v tragédii vyloží jako dominanci výkladu nad samou scénickou demonstrací činu: „Čin a jednání jsou nahrazeny slovním *výkladem*, neboť ten, jako každé pojmenování, není již mnohoznačnou a mnohovýznamovou skutečností, ale náleží do *významových* oblastí a *hodnotících* celků.“ (HONZL 1956: 271) Tím zřetelně odlišuje funkce slova a scénického obrazu a poukazuje na jejich nezaměnitelnost. Ukazuje, že dominantou hierarchie antické tragédie – abychom se drželi strukturální terminologie – je slovo užitá ve specifické reflexivní funkci. Posun na tuto pozici je umožněn právě pohyblivostí divadelního znaku, ale – a to stojí za pozornost – Honzl vnímá i jistou stabilitu divadelní struktury, která je vepsána do textu a kterou je nutno respektovat. Končí proto slovy:

[D]nešní provedení antické hry nenabude vyšší účinnosti a dramatickosti tím, že rozbije násilně danou hierarchii prostředků jevištní akce, ani tím, že ji bude chtít nahradit hierarchií dnešní provenience, – ale tím, když se bude snažit postihnout smysl této hierarchie tak, aby *báseň*, jíž řecká tragédie povždy zůstane, byla prvním zřetelem každého provedení. (HONZL 1956: 272)

To je značná změna oproti prvním úvahám, kde nadřazoval akci nad vše a pohyblivost divadelního znaku byla výzvou pro hru záměn jednotlivých složek – instruktivně viz závěr studie „Pohyb divadelního znaku“: „[C]htěl jsem přitom poukázat na proměnlivost, jež činí scénické umění tak mnohotvárným a všechny poutajícím, ale zároveň přeludně neuchopitelným.“ (HONZL 1956: 260)

Ponechme prozatím stranou další vazby mezi Veltruským a Honzlem a uzavřeme přehled jeho protektorátních aktivit. Jak se shodují všichni dosavadní životopisci, před koncem války se Veltruský výrazně zapojil do ilegální činnosti organizované odbory. Nakonec se stal jako jeden z členů Revoluční odborové rady přímým účastníkem Pražského povstání. Těsně po něm se ovšem již začínají projevat tendence komunistů, směřující k ovládnutí odborů²⁷ a Veltruský své politické aktivity přesouvá pod hlavičku sociálních demokratů. Nemáme žádné doklady o tom, jak rozsáhlá byla Veltruského aktivita v bytových seminářích a ilegálních školách (krom několika výše zmíněných svědectví) a donedávna jsme považovali za ztracené i jediné známé Veltruského rozhlasové vystoupení z roku 1944. Je to samozřejmě text příležitostný a popularizační, ale věnujme přednášce „Básnická autostylisace“²⁸ alespoň chvíli pozornost.

Úvaha začíná od Šaldovy studie „O básnické autostylisaci, zvláště u Bezruče“ (1935), jejíž tezi Veltruský rozvíjí a postupně ukazuje různé způsoby, nejen na úrovni práce s motivy a tématy, jak se tvůrce může v díle stylizovat, resp. prezentovat. Navazuje tak na Šaldovy impulsy v ryze strukturálním duchu – zejména když poukazuje na to, že autostylizace může být utvářena pouze prostředky kompozičními. Za povšimnutí

27 Veltruský pak opakovaně vydá svědectví o reálné průběhu květnových událostí ve svých rozhlasových vystoupeních v 50. letech (šlo o české vysílání francouzského rozhlasu), kdy upozorňuje na radikální zkresení historických faktů stalinskou propagandou v tehdejší Československu.

28 Jediný dochovaný text, xerokopie strojopisu pořizena Veltruským během pobytu v Paříži, je uložena v části pozůstalosti uchovávané v Národním muzeu.

stojí závěrečné pasáže, kde Veltruský úvahu radikálně zobecní. K Šaldovu výkladu podotkne:

Všimněte si, že se při tomto popisu vlastně vůbec neklade důraz na to, že jde při autostylisaci o tvorbu *uměleckou*. Všechno [...] bychom mohli říci o kterékoliv lidské tvorbě, ba o každém záměrném jednání. [...] ten, kdo chce jednat, musí zaujmout takový postoj ke skutečnosti, jehož si toho jednání vyžaduje, jinak to nesvede. (VELTRUSKÝ 2016c: 250)

Veltruského zobecnění přechází vlastně k sociologickým otázkám, přičemž závěr studie nese – i když spíše implicitní – odraz jeho stále se prohlubujícího studia marxistických teorií společnosti, stejně jako angažmá v odborech (a jejich ilegálních odbojových aktivitách) i prostého faktu, že dva roky války byl zaměstnán jako mechanik v továrně ETA, tedy řečeno adekvátní terminologií, zastával „dělnické“ povolání.

Každé jednání vyžaduje individua jistým způsobem uzpůsobeného. [...] Tak např. chce-li někdo být kvalifikovaným dělníkem při moderní racionalisované výrobě, musí se nejen naučit zacházet s určitým strojem, nýbrž musí si zvyknout na každém kroku hájit své zájmy a prosazovat své požadavky. (VELTRUSKÝ 2016c: 250)

Závěr studie je pak zřetelnou aplikací dialektických principů, které tvoří jeden ze základních a setrvalých postupů Veltruského myšlení:

Vynoří se snad otázka, nerozšiřujeme-li rozsah tohoto pojmu přespříliš: proč neříkáme tomuto nejobecnějšímu typu autostylisace prostě postoj ke skutečnosti? Proto, že i takový nejobecnější typ autostylisace je jen speciálním druhem postoje ke skutečnosti: není to postoj ke skutečnosti vůbec, nýbrž postoj ke skutečnosti, vnucený individuu zákonitostí zamýšleného jednání. [...] individuum se může své činnosti přizpůsobovat natolik, že si postoj, který mu vnutila, podrží i v celém ostatním životě. To platí i o básnictví: nemusí vždy básníkův život ovlivňovat jednostranně básníkovu tvorbu, nýbrž může i tvorba ovlivňovat život. (VELTRUSKÝ 2016c: 250).

Studie jak vidno nepřináší žádné zásadní či převratné teze, ale je dobrým dokladem dosud téměř nezmapovaných popularizačních snah českého rozhlasu. Krom toho ukazuje jemné posuny Veltruského myšlení, obohacování strukturální estetiky o sociologické prvky, zřejmě ze zdrojů marxistické dialektiky. V tomto ohledu úvaha zapadá do kontextu ostatních Veltruského (a Mukařovského) textů z této doby a je s nimi propojena dílčími motivy: významová výstavba, pozice autora v díle, vztah díla ke skutečnosti, vzájemné (dialektické) ovlivňování jevů. Zároveň si všimněme, že na první pohled obecně estetická úvaha má aspekt zřetelně společensky apelativní – textem prosvítá Veltruského sociální angažovanost. Tatáž angažovanost, jejíž konkrétní podobou byla činnost v ilegálních odborech na konci 2. světové války.

Jiří Veltruský asistentem a publicistou

Poválečná léta jsou obdobím velmi různorodé Veltruského činnosti. Dosud jsme měli za to, že krom práce asistenta v Mukařovského semináři a řady článků v sociálně-demokratickém týdeníku *Cíl*, byl jeho nejpodstatnějším počinem nový komentovaný překlad Marxova *Kapitálu* (vydáváný na pokračování ve zmíněném týdeníku). Na základě nově získaných dokladů si však můžeme ukázat, že ani v tomto období Veltruský nepřestal pracovat na odborných textech, a také si detailněji, bude-li to možné, přiblížíme jeho dosud konkrétněji neznámou pedagogickou činnost.

Jako asistent Estetického semináře měl být Veltruský pověřen především činností administrativní. Když pro něj Mukařovský ještě před obhajobou jeho disertační práce žádá o zvýšení mzdy, zdůvodňuje je krom zjevných vnějších potíží, které Veltruskému zabránily příslušné aprobace dosáhnout, také právě obtížností jeho úkolů organizačních:

Důvodem této žádosti je mimořádné zatížení jmenovaného asistenta pracemi spojenými s novým vybudováním estetického semináře, jeho místností, nábytku i knihoven, totiž vlastní knihovny seminární přiřazené k semináři knihovny divadelní. Ředitelství podotýká, že estetický seminář je jeden ze seminářů okupací nejhůře postižených: jeho knihovna byla rozptýlena po nejrůznějších ústavech university německé a musí být po kouskách sháněna, nábytek pak ztracen úplně.²⁹

Vzhledem k tomu, že v letech 1945–1948 byl Jan Mukařovský několikrát dlouhodobě hospitalizován a pobýval v lázních (viz SLÁDEK 2015), Veltruský přebíral i některé jeho přednášky a rozhodně se významně podílel na vedení seminářů a kolokviích. Do jisté míry tak můžeme předpokládat, že první poválečné studenty ovlivnil asistent stejnou měrou jako hlavní profesor. Mezi studenty najdeme z bohemisticky zaměřených Ladislava Matějku (pozdějšího blízkého, i když geograficky vzdáleného přítele), z pozdějších výrazných muzikologů jednak Antonína Sychru (pozdější zeť Jana Mukařovského), ale také Eduarda Herzoga a Jaromíra Volka. Některé seminární lekce vedl zřejmě také Mukařovského vrstevník a specializací hudební vědec Josef Hutter. Z probíraných témat je dosti zřetelný široký záběr semináře: řeč byla krom vokální hudby a opery také o sochařství a architektuře, specifických filmu, analýze tance a samozřejmě mnohem úžeji o literárních otázkách. Vnitřním pojítkem semináře bylo neustálé prověřování strukturálně orientované terminologie a aplikace na dosud neprobraný materiál, přičemž jako základní metodologická perspektiva tu byl komparativní přístup v pojetí Mukařovského.

Z pozdějších teatrologů a divadelních publicistů v tomto období zastihneme v semináři mezi jinými Adolfa Scherla, Milana Obsta a Františka Černého, ale také Jana Kopeckého – ten ačkoli většinu studia absolvoval před válkou, disertační práci obhájil až roku 1946 a seminárních sezení se alespoň částečně účastnil. V roce 1949 se objevuje Vladimír Jindra, pozdější odborník na scénografii. Tehdejší systém vysokoškolského

29 Dopis Jana Mukařovského ze dne 3. listopadu 1945, adresovaný Ministerstvu školství a osvěty, uložen v osobní složce Jiřího Veltruského, Archiv Univerzity Karlovy.

studia byl ještě značně otevřený – mezi frekventanty semináře najdeme mnohé divadelní tvůrce, kteří si zde – vedle své tehdejší divadelní praxe, případně studia na pražské konzervatoři – rozšiřovali své vzdělání. Podle studijní dokumentace a poznámek z lekcí³⁰ můžeme s jistotou prohlásit, že se do diskusí svými vystoupeními zapojovali i budoucí režiséři Jiří Svoboda, Antonín Dvořák, Otomar Krejča nebo Lubomír Pistorius. I když je dnes samozřejmě nemožné zmapovat výuku v úplnosti, pro ilustraci uveďme alespoň některé probírané problémy: Otomar Krejča referoval o problematice režisérismu,³¹ Lubomír Pistorius měl referát „Vančura jako divadelní kritik“, Antonín Dvořák zpracoval téma „Prostředky komiků“,³² Jan Kopecký referát o moderním divadle (od vzniku režijní složky u Meiningenských), Adolf Scherl řešil „Věcný vztah gesta jako znaku“. V některých případech lze již sledovat profilování studentů – vystoupení Františka Černého se soustřeďují k 19. století (např. referát „Neruda jako kritik“). Série lekcí byla také věnována tématu „Divadlo kolem nás“ (v poznámkách Adolfa Scherla figuruje několik studentských vystoupení a rozsáhlé diskuse, do nichž vstupuje Veltruský i Mukařovský). De facto šlo o rozpracování konceptu mimoestetické funkce divadla. Práce zjevně probíhala v rámci daném Bogatyrevem, vyskytnou se i odkazy k Jevreinovovi. Poznámky nejsou samozřejmě ucelené, ale můžeme vytušit, že se členové semináře pokoušeli rozpracovat termín „divadelní funkce“. Scherl si například zapsal „divadlo nepůsobí jen svou esteticou funkcí“ (bohužel nevíme, komu tuto tezi přiznat).

Setkání frekventantů Estetického semináře podle všeho mají nejen pedagogický, ale vysloveně badatelský charakter. Jsou v podstatě variantou vědeckých diskusí PLKu a dávají prostor k prověřování hypotéz, zpřesňování pojmů a probírání zcela aktuálních témat. Tento rys vytane ještě zřetelněji, nahlédneme-li do Scherlových poznámek z prosemináře, podle kterých lze předpokládat, že výklad byl zaměřen na systematický výklad oborového základu – tj. dominuje česká estetická tradice (Hostinský, Zich), ruský formalismus a práce z okruhu PLK (a samozřejmě jejich inspirační zdroje, jako např. Bühler). Proseminář tedy spíše systematizoval a etabloval estetický strukturalismus jako takový, zatímco semináře jej rozvíjely a zpřesňovaly.

Tuto praxi reflektoval Veltruský ještě s odstupem v devadesátých letech v osobním rozhovoru.³³ Zde popisuje, jak byl právě během svého krátkého pedagogického působení konfrontován s tím, že jeho teze z raných studií o vlivu zvukové výstavby textu dramatu není možné na jeho inscenaci aplikovat zcela univerzálně. Podle všeho se ve chvíli, kdy studenti s jeho hypotézami pracovali, ukázalo, že v některých typech textu není funkce zvukové výstavby dominantní, a nemůže tedy působit na strukturu divadelní

30 Následující výklad je mimo jiné opřen o zcela unikátní materiál – zápisy z přednášek a seminářů, které si činil Adolf Scherl a které si pečlivě uspořádal a uchoval.

31 V tomto případě stojí za zmínku, že seminář k danému tématu se konal 11. února 1946, tedy uprostřed běžící diskuse o režisérismu v *Divadelním zápisníku*, již se několika vstupy zúčastnil i Krejča.

32 K tomuto si Scherl zapsal Mukařovského komentář: „Podstata komiky byla hledána v psychických pochodech. To nedostačilo. Komično jako záležitost sémantická.“

33 Záznam zhruba 90minutového rozhovoru se Zuzanou Bakošovou-Hlavenkovou je v osobním archivu Jiřího Veltruského. Rozhovor je vzhledem k pokročilému věku i zdravotním obtížím Veltruského poněkud torzovitý, proto pro výklad nezbytné pasáže pouze parafrázuji.

inscenace. Toto přehodnocování původních tezí nezůstalo u Veltruského ani jeho tehdejších žáků podrobněji zachyceno. (Promítne se až do Veltruského pozdních studií z osmdesátých let.) Jediný dostupný, bohužel velmi fragmentární doklad, může představovat analýza Burianovy inscenace *Romeo a Julie: Sen jednoho vězně*, kterou na semináři přednesl Milan Obst 12. ledna 1948. Podle Scherlových poznámek postupoval Obst ve své analýze velmi metodicky po jednotlivých složkách inscenace, přičemž kladl zvláštní důraz na porovnání zvukové výstavby původního Shakespearova textu (resp. použitého překladu) a Burianovy úpravy. Otázka role intonace byla zřejmě diskutována a do diskuse se zapojili jak Mukařovský, tak Veltruský. Není bohužel jasné, komu připisat Scherlem zachycenou poznámku: „Intonace – Významová výstavba ji vyžaduje. Intonace nedominuje stále.“ Z kontextu dalších záznamů vyplývá, že Obst se mimo jiné zaměřil právě na rozdíl mezi Shakespearem (kde podle jeho názoru intonace v textu dominuje) a Burianovou úpravou, kde dominuje expirace, resp. soudil, že zvuková výstavba Burianovy úpravy není jednotná. Pokud tento fragment interpretuji alespoň rámcově správně, můžeme předpokládat, že Veltruského hypotéza o jednotné zvukové výstavbě dramatického textu byla v rámci daného semináře brána skutečně jen jako pracovní hypotéza a konfrontována s aktuálním materiálem a zřejmě částečně přehodnocena.

Jak jsem již konstatoval, lze jen litovat, že tyto dobové diskuse téměř nebyly zaznamenány. Jedním z nejvážnějších důsledků pak je to, že máme tendenci vnímat Veltruského rané texty jako definitivní a stabilní,³⁴ ačkoliv to – jak plyne z předchozího výkladu – neodpovídá ani jeho vlastnímu pohledu na tyto práce. Kromě toho Obstovo vystoupení je jedním z mála dokladů analytického zájmu o aktuální divadlo u strukturalistů, který je jen málo zdokumentován, a jehož absenci této škoře vytкнуł např. František Deák (1976).

Vliv Mukařovského semináře a etablování strukturálního myšlení ve standardním akademickém kontextu lze pozorovat i na obhajovaných disertačních pracích. Vynecháme-li Veltruského spis *Drama jako básnické dílo*, který byl z pochopitelných důvodů předložen k obhajobě až roku 1947, je zde několik jiných pozoruhodných textů. Vzhledem k tomu, že jsou prakticky nedostupné, ve vši stručnosti je představím:

Jan Kopecký předložil k obhajobě v roce 1946 práci *Dramatická postava v zrcadle kritik J. Vodáka (příspěvek k problematice divadelní kritiky)*. Kopecký v první části načrtává základní obrysy Vodákova života a publicistického působení. Jádrem práce je analýza Vodákova jazykového stylu – postupu, jakým staví recenzi a vede výklad, jak evokuje herecký výkon a podobně. Jako dominantní rys Vodákových recenzí identifikuje Kopecký zaměření na charakteristický detail hercem ztvárněné postavy. Kopecký na Vodákovy recenze aplikuje běžný analytický „arsenál“ strukturální stylistiky, v podstatě je smyslem jeho práce odhalení základního výstavbového principu zvolených recenzí. I když

34 Znáám pouze jedinou polemickou zmínku k tomuto zásadnímu problému. Jiří Levý ve svém *Umění překladu* věnuje krátkou úvahu právě tezi, že drama má jednotnou stylizaci zvukovou (a tedy není možné, aby repliky jedné postavy byly neseny intonací a druhé expirací). Bere tento princip za dosud neprokázaný: „To je otázka, které bylo dosud věnováno málo pozornosti. [...] Neověřena zůstala teze J. Veltruského.“ (LEVÝ 1963: 121) V dalším výkladu pak sumarizuje Veltruského názory na vztah gesta a zvukových rysů dialogu a uzavírá: „Bylo by třeba spolupráce divadelních pracovníků a lingvistů, aby bylo možno prošetřit vztahy mezi významovou strukturou dialogu, jeho výstavbou fonetickou a mimickým projevem. Teprve pak by bylo možno také pro potřeby překladatelů přesněji definovat i v divadelní textu ‚styl předlohy‘.“ (LEVÝ 1963: 123)

nemáme ve zvyku Kopeckého těsně spojovat se strukturalismem, tato jeho práce zcela zapadá do jeho metodologického rámce.³⁵

Stejně tak v této souvislosti připomenout Pokorného spis *Složky divadelního výrazu*, který byl knižně vydán již 1946, ale obhájěn v Brně až v květnu 1948.³⁶ Oponent práce, jímž byl Frank Wollman, vznáší proti práci řadu dlíčích námitek, ale jako celek ji oceňuje právě pro snahu prohloubit na rozličném historickém materiálu pojetí struktury a její dynamičnosti: „V ilustraci správných základních thesů na historických dokladech, v prohloubení strukturálních poznatků sociologickými vztahy, v jemnosti výkladů vývoje formového vědomí rozličných dob jsou značné klady této práce.“ (s. 6 strojopisného posudku, uloženo v archivu FF MU, Brno)

Málo zmiňována je práce Vladimíra Jindry *Antická divadelní architektura*, jež byla předložena a obhájena na oboru archeologie v roce 1949 (opONENTI kunsthistorička Růžena Vacková a archeolog Jindřich Čadík). Jádrem práce je rekonstrukce architektury řeckých a římských divadelních budov, přičemž Jindra se snaží kriticky porovnávat a nově vytěžovat existující literaturu. Podstatné na jeho úvahách je, že zohledňuje hledisko divadelní funkčnosti a vztahuje se k antickému dramatu. Snaží se při rekonstrukci brát v potaz i implicitní poznámky v textu, což je – zdá se – v dobových souvislostech relativně nový přístup. Závěrečná kapitola, kde srovnává antické divadelní budovy s divadly dalších epoch, zřetelně odkrývá jeho obeznámenost se strukturalismem – Jindra si v komparacích pomáhá Honzlovými či Bogatyrevovými postřehy. A především ho se strukturalismem spojuje metodologický důraz na funkční propojenost divadelní architektury a inscenace dramatického textu.

Dalším dokladem, kterým bych rád ilustroval dobovou situaci, je disertační práce Ladislava Matějky: *Karel Čapek a noviny – Literárně historická studie o významu novin pro slovesné dílo Karla Čapka* (obhájeno 1948 v Praze). V tomto případě je vliv Mukařovského zřejmý už z volby analyzovaného materiálu. Již vstupní otázka je příznačná a odkrývá zvolenou metodologii:

Přistoupíme-li ke slovesnému dílu Karla Čapka s běžným hierarchizujícím rozlišováním práce novinářovy od práce spisovatelské či básnické, tu namnoze staneme v rozpacích, neboť v díle Karla Čapka nebude dost jasně rozlišovat hranice těchto kategorií. Jejich neurčitost svádí k otázce, lze-li vůbec vytyčit přesnou hranici mezi slovesným projevem uměleckým a neuměleckým. (MATĚJKA 1948: 5)

35 Pokud by takto úzké sblížení Kopeckého se strukturalismem vypadalo příliš násilně, doporučuji přečíst jeho studii „Divadlo jako scénická syntéza“ (1945), případně zvážít, do jaké míry nese rysy strukturálního školení jeho popularizační spis *Co je divadlo* (Panorama, 1983).

36 V Pokorného pozůstalosti (Divadelní oddělení Národního muzea) je dochován jeho vlastní životopis, dle zahrnutých událostí možno odhadnout, že pochází z počátku 50. let. Ke svému rigorozu zde píše: „1948 udělal doktorát. V Brně – v Praze jsem nemohl disertační práci podávat, bylo to před únorem a vzájemné srážky s Černým dávaly předem tušit, jaký by byl výsledek. Na Mathesiovu radu jsem se přestěhoval na rigorozum k Wollmanovi.“ Pokorný předložil svou práci na brněnskou univerzitu zřejmě počátkem roku 1948, ovšem samotný proces byl patrně zdoluhavý (často ho také zdrželo pracovní nasazení kandidáta, které právě od února zásadně vzrostlo, a Pokorný se mnohokrát musel omlouvat pro pracovní vyčerpání). Nakonec byl promován až 10. února 1949.

Vzápětí kandidát konstatuje, že funkce sdělovací a estetická se mohou prolínat či doplňovat, a není tedy možné stanovit hranice mezi uměním a neuměním jednoznačně a neměně. Tato metodologická východiska nesou zřetelnou pečť postupů jeho školi-tele. (V práci samotné provádí Matějka analýzu vývoje Čapkova díla od jeho rozchodu s dekadencí kolem roku 1908 a soustavně sleduje vzájemné vazby mezi jeho prózou a publicistikou činnosti, které nachází jak v oblasti lexikální a syntaktické, tak pokud jde o témata a blízkost filosofickou.)

A poslední prací, kterou musíme v této souvislosti zohlednit, je spis Petra Karvaše *Úvod do základných problémov divadla* (1948). Karvašova brožura je organickou součástí kontextu, kterým se tu zabýváme. Vzhledem k tomu, že po absolvování gymnázia studoval v Praze až do závěru vysokých škol, mohl být – stejně jako jen o rok starší Veltruský – se strukturalismem přímo obeznámen. Samotná kniha je o tom dostatečným dokladem: představuje totiž první rozsáhlejší systematizaci divadelněvědného myšlení strukturalistického zaměření. I když sám autor knihu v úvodu představuje spíš jako učební pomůcku, nutno ocenit jeho rozhled i aktuálnost jeho postřehů (např. velmi erudovaně sumarizuje tzv. diskusi o režisérismu a interpretuje ji v širších historických souvislostech). O kvalitě této práce svědčí i to, že byla a je (a to i v době, kdy bylo Karvašovo jméno na indexu) využívána právě jako skriptum, a spoluutvářela tak základní představu o divadelní teorii v českém i slovenském prostředí.

Krom inspirací strukturálně orientovaného myšlení v ryze akademické sféře lze sledovat, jak toto myšlení proniká výrazně do úvah nejmladší generace divadelníků a prolíná se s úvahami o fungování divadla vůbec. Z okruhu ilegální školy, jejíchž aktivit jsme se dotkli výše, vzešlo několik publikací, jako Antonín Dvořák: *Dialektické rozpory v moderním divadle* (1944), soubor studií *Kdo vytváří divadlo* (1944), případně Miroslav Kouřil: *Divadelní prostor* (1945), který zahrnuje i menší studie Jaroslava Pokorného, Antonína Dvořáka a Jana Kopeckého. Ve všech těchto publikacích jsou – pokud jde o teoretický rámec – téměř shodné referenční autority: Zich, Mukařovský, Honzl, Bogatyrev a Veltruský.

Veltruský politickým publicistou

Obraz, který se nám tu vynořuje, je samozřejmě neúplný bez Veltruského publicistické činnosti. Není v mých silách vřadit tyto texty do komplexního historického kontextu, ale dovolím si z nich alespoň částečně citovat, abych doplnil naši představu o Veltruského myšlení.

Ihned po osvobození se Veltruský přimyká k obnovené České straně sociálně demokratické, v návaznosti na svou činnost v ilegálních odborech se velmi zřetelně angažuje v politice a vyjadřuje se k ní zejména pokud jde o situaci dělnictva a odborů. Jacques Rupnik ho dokonce označil, zřejmě ne nijak nadneseně, jako „duši odborářské levice“ (RUPNIK 2002: 213).

V roce 1946 Veltruský vydává několik článků, v nichž komentuje vznik nové ústavy a mechanismy, jimiž některé strany – včetně KSČ – vyřazují reprezentanty dělnictva (nejen sociální demokracii). Velmi důsledně kritizuje byrokratizaci a formalizaci všech

řídících postupů, ukazuje, jak se státní aparát uzavírá do sebe a není možné ho veřejně kontrolovat, například prostřednictvím Národního shromáždění. Toto téma považoval zjevně za natolik důležité, že sérii článků vydala jeho strana jako malou brožuru pod názvem *Byrokracie, demokracie a dělnická třída*, která byla zdarma šířena mezi dělnictvem. Dosah kritiky tedy mohl být značný. Veltruský konstatuje: „Jde už vlastně bezprostředně jen o to, podaří-li se aspoň byrokratický a policejní aparát podrobit veřejné kontrole.“ (VELTRUSKÝ 1946: 4) Podle Veltruského je zásadní, že se mimo jiné nepodařilo prosadit, aby politické zpravodajství bylo vyjmuta z kompetence ministerstva vnitra a podřízeno přímo vládě (a tak se zabránilo možnému ideologickému zneužití). Zaměřuje se zejména na postoje KSČ a ukazuje, jak frapantně jsou vzdáleny levicovým pozicím. Popisuje, zřejmě i z vlastní zkušenosti, jak deklarovaná kontrola dělníků nad podniky je centralizována Gottwaldovou vládou a zvolna transformována v nástroj manipulace. Některé jeho výroky se výrazně blíží až anarchickému marxismu: „Marxisté ovšem nikde nepodléhali ilusi parlamentarismu, totiž ilusím, že parlament je dostatečnou zárukou kontroly občanstva nad byrokratickým a policejním aparátem.“ (VELTRUSKÝ 1946: 15) Přesto soudí, že je zapotřebí v rámci existujícího stavu probouvat maximum veřejné kontroly nad státním aparátem. Popíše mnoho konkrétních příkladů, kdy se státní byrokracie snaží vládnout za zavřenými dveřmi, a pak sumarizuje:

Proti všem těmto praktikám je třeba bojovat především v zájmu dělnické třídy, neboť byrokracie žije v podstatě z výtěžků práce dělníka, takže každé její omezení, každé snížení jejího množství umožňuje snížit vykořisťování pracovní síly. Svůj zápas o pravomoc parlamentu proti byrokracii svádí tedy sociální demokracie v zájmu dělnické třídy. Je paradoxní a tragické, že KSČ, strana která se svých řadách sdružuje podstatnou část dělnické třídy, stanula v tomto boji na druhém břehu. (VELTRUSKÝ 1946: 18)

Těchto velmi zřetelných útoků na KSČ ze striktně levicových, deklarativně marxistických pozic, najdeme v tomto období u Veltruského mnoho. Jeho články se pak dočkaly i polemických reakcí – příznačně v *Tvorbě!* Veltruský samozřejmě odpověděl – citujeme poslední odstavec:

Není mi jasné, kam F. Pexa míří svým záhadným závěrem: „Nemyslíme, že pěstování takovýchto koncepcí odpovídá poslání a linii sociálně demokratického cíle, *zvláště když známe řadu jmen z jeho redakční rady.*“ Chtěl bych však podotknout toto: Ať tak či tak, budu i nadále psát studie, které se snaží proniknout k jádru dnešního dění, budu i nadále považovat marxismus za vodítko při denní politické praxi, nikoliv za předmět pietního kultu, který se nehodí pro denní dění a praktickou politiku. A pokud jde o Cíl a sociální demokracii, je to jejich výhoda, nikoli nedostatek, že své členy nenutí k prázdnému přemítání oficiálních frází a dávají jim možnost promýšlet problematiku doby se všech stran. Neboť síla socialistické myšlenky je jediné v poznání, ať je sebe více nepřijemné lokajům nebo patolízalům. (VELTRUSKÝ 1947)

Věcnost, pathos a jistá důsledná racionalita této pasáže charakterizuje tón většiny Veltruského tištěných projevů z tohoto období. Jeho snaha jít důsledně k věci zároveň

mnohdy pobuřuje jeho oponenty, kteří se – jak dobově je to příznačné – často uchylují k útokům *ad personam*.

Veltruský se tak ocitá na pozici, kterou zaujímal ve třicátých letech Závěš Kalandra, jeho blízký přítel (ostatně bydleli spolu v letech 1945–1948 dokonce v témže domě na Revoluční ulici č. 5). To, že Veltruský nastupuje v jistém smyslu na Kalandrovo místo, je o to důležitější, že ten se po návratu z koncentračního tábora publicistiky do značné míry vzdává a snaží se prosadit v akademické sféře.

Marxistické postoje Veltruského se promítají i do jeho úvah k reformě školství (článek „Co se školstvím?“): Soudí, že celé školství je v krizi a podporuje myšlenku jednotné školy, která by odstranila sociální rozdíly vázané na jednotlivé typy škol – řečeno dnešním jazykem, odmítá představu, že školy reprodukují stávající sociální strukturu. Předpokládanou zásadní reformu ale chápe jako součást širší kulturní koncepce, která by měla zpřístupnit kulturu a zároveň publikum kultivovat tak, aby kulturu dovedlo ocenit. Uvědomuje si ovšem radikálnost této představy, když konstatuje, že takový zámer předpokládá naprosté proměnění školních osnov:

Bylo už poukázáno (J. Hrabák v 5. ročníku Slova a slovesnosti v r. 1939) na to, že postup, jakým se žáci vyšší střední školy učí dějinám české literatury, je naprosto nelogický, protože staročeská literatura, k jejímuž pochopení a strávení je třeba značné literární vyspělosti, se zde vykládá patnáctiletým dětem, kdežto živá literatura se vykládá teprve v třídách vyšších. Nuže, má-li být škola jako dosud očištěm, jímž musí projít ten, kdo aspiruje na lepší místo, je tento postup zcela v pořádku. Jakmile se však díváme na školu socialisticky, tj. jako na jednu z nejdůležitějších složek a nástrojů kultury a civilizace, je jasné, že prvním úkolem je přiblížit žáky k chápání literatur, která je živá, vypěstovat v nich vřelý poměr k této literatuře a teprve potom prohlubovat jejich rozhled a jejich poměr k literatuře a k umění tím, že se seznamují se staršími projevy. (VELTRUSKÝ 1945: 138)

Veltruský však ve svých úvahách pokračuje a vnímá svůj plán i v jeho – takřikajíc materiálních, ekonomických limitech:

Bylo by např. ilusí domnívat se, že sebelepší jednotná škola vychová lidi tak, aby např. dělníci pravidelně navštěvovali výstavy a chodili na koncerty, nebo si pravidelně četli lyrické básně. To totiž není jen záležitostí školy. Neboť předpokladem takového stavu je za prvé daleko vyšší mzda, než má dělník dnes, která by mu takovýto kulturní život vůbec umožnila, za druhé podstatně kratší pracovní doba, aby dělník nepřicházel z práce unaven a aby měl na kulturu dostatek času vedle nutné rekreace. (VELTRUSKÝ 1945: 138)

Ve své důslednosti ovšem nešetří ani svou „domovskou“ sociální demokracii. Když v roce 1947 chystá strana svůj program, věnuje několik článků jeho detailnímu rozboru. V navazujících sporech si stále uchovává svůj věcně racionalistický odstup, což jeho soudruhy vede k osobním útokům, jimiž Veltruského odkazují zpět na půdu Estetického semináře, případně mu vytýkají, že si „počíná jako profesor, který dává známky z pravověrného marxismu“ (FOUSTKA 1947). Poslední námitka je obzvláštěně obskurní,

protože v té době Veltruský publikuje na pokračování svůj překlad Marxova *Kapitálu*,³⁷ opatřený rozsáhlým výkladovým aparátem. Vydání tohoto překladu také neprošlo bez odezvy – komunistický tisk a komunistické nakladatelství Svoboda považovali tuto snahu o nové, kritické a aktualizované vydání Marxova klíčového díla za narušení svých práv. Redakce *Cíle* si jistě musela být vědoma, jaký politický dosah má publikování *Kapitálu* mimo oficiální stranický komunistický tisk. Hájila se v této souvislosti zejména poukazy na zastaralost dosavadního Šmeralova překladu a zdůrazňovala Veltruského strukturalistické a lingvistické školení. V jistých okamžicích bylo tedy jeho vědecké zázemí strategickou výhodou.³⁸

Zřejmě nejkontroverznější je ovšem článek z roku 1947 na obecnější téma – poválečný odsun Němců a „revoluční“ násilí v období po květnu 1945. V textu „Očista, která ještě nebyla provedena“³⁹ velmi otevřeným způsobem popisuje situaci po osvobození, zejména různé „divoké“ odsuny, a zastává velmi zásadní morální stanovisko. Naprosto odmítá omlouvat poklesky „revolucionářů“ vypjatou situací: „Naopak, s hlediska svých spolubojovníků jsou zdemoralizovaní revolucionáři hodni ještě přísnějšího odsouzení než prosté lidské krysy.“ (VELTRUSKÝ 1947b: 294) Trvá na tom, že takovou situaci nelze omlouvat jako „nezadržitelný výbuch po léta hromaděné touhy po pomstě“ (294). Tento postoj se, obávám se, zásadním způsobem rozchází s podstatnou částí tehdejší politické reprezentace i obecnou dobovou tendencí tyto akce buď bagatelizovat, nebo na ně jednoduše vztahovat Benešovy dekrety. Veltruský je nepohodlně radikální, i když si samozřejmě uvědomuje meze takové „očisty“:

[...] i tak zůstane nepotrestáno kořistnictví morální, takže ramenáři budou sedět nadále na místech, která si vybojovali, a revoluční aureola bude nadále obklopovat kadeřavou hlavu básníka, který po posledních výstřelech vstal od prostřeného stolu, opásal své mohutné břicho trikolórou a vyšel k nejbližší barikádě, aby zde důležitě kontroloval legitimace procházejících chodců. Neboť neexistují legální prostředky, jimiž by bylo možno odčinit kořistnictví tohoto druhu. Ale to ovšem nemůže být důvod k tomu, abychom neusilovali o odčinění toho, co odčinit jde. (VELTRUSKÝ 1947b: 294)

Krom politických názorů se v tomto úryvku zřetelněji než jinde prosazuje ještě jeden rys Veltruského psaní – jeho sklon k ironii.

To by ho ostatně také sblížovalo s výsostně ironickým Kalandrou. Ten byl znám svými lapidárními bonmoty. Údajně prý jednou na otázku, co potřebuje současná kultura (míněno po roce 1945), odvětil Kalandra suše: „Otevřít Metro, zavřít Nejedlého!“⁴⁰ (BOUČEK 2006: 88–89) Stejným typem poněkud bezohledného humoru byl znám i Veltruský. Ve vzpomínkách Jiřího Hájka, politika a diplomata, před rokem 1948 člena ČSSD, se objevuje právě takto:

37 Pracuje na něm se svou první ženou Hanou Žaloudkovou, podruhé provdanou Herz.

38 Viz nepodepsaný redakční text „Stěžejní dílo Marxovo – raději však až za pár let?“. *Cíl* 3 (1947): 8: 113.

39 Článek se ještě po letech jevil natolik aktuální, že byl přetištěn v exilovém *Právu lidu* (1983): 3.

40 Znovu připomeňme, že Metro byla kavárna, kde se před válkou scházela levicová avantgarda, strukturalisté a surrealisté (a kde jistě pobýval i Veltruský).

Někdy se tam vyskytl i Jiří Veltruský, vzdělaný marxista, ostře kritický ke stalinismu, a proto vzhledem k tehdejší atmosféře sice tolerovaný, ale ne všem (ani mně) stravitelný. (HÁJEK 1997: 130) – Jen Jiří Veltruský, jehož marxistická erudice byla všeobecně uznávána, mi vytýkal – a dnes vím, že právem – kladné hodnocení Stalinovy politiky budování socialismu a nedostatečné kritické posuzování teroru třicátých let v SSSR. (HÁJEK 1997: 147) – Kritikou komunistů zleva, v běžných hovorech označovanou za trockistickou, uplatňoval se v časopise [míněn sociálně demokratický Cíl] stále výrazněji Jiří Veltruský. (HÁJEK 1997: 150)

Všechny tyto názorové postoje včetně oné nálepky „trockista“, by mohly být přiřknuty i Kalandrovi.⁴¹ Rupnik vnímá Veltruského dokonce jako jednoho z „nejjasnozřivějších kritiků politiky komunistické strany“ (RUPNIK 2002: 233). Je to tím podstatnější, že zejména po roce 1945 byla nemalá část inteligence komunismem přitahována. Rupnik situaci, kterou jsme se výše pokusili přiblížit skrze krátký pohled do Veltruského publicistiky, charakterizuje slovy:

Prosazování dělnických kádrů do vyšších funkcí a nedůvěra stranického aparátu vůči intelektuálům však nesmějí zastínit jiný jev, pro pochopení vzniku domácího stalinismu neméně významný: totiž fakt, že KSČ fascinovala značnou část inteligence. Ojedinělost názorů Kalandry, Teigeho a Veltruského na povahu sovětského socialismu byla po osvobození ještě nápadnější než za moskevských procesů v letech 1936–1938. (RUPNIK 2002: 253)

Že tato pozice byla nejen intelektuálně kontroverzní, ale i osobně riskantní, není myslím nutné nikterak zdůrazňovat – Závaš Kalandra byla nakonec popraven v rámci vykonstruovaného procesu s Miladou Horákovou, Karel Teige byl režimem uštván (a zemřel na zástavu srdce).

Zdá se, že prostor akademický a politický nejsou v těchto letech nijak zřetelně odděleny a sám Veltruský je příznačným příkladem angažmá v obou „světech“. Podobně ovšem působí ve svém *Kritickém měsíčníku* i Václav Černý a další. V případě Veltruského máme doložen i přímý politický vstup na akademickou půdu. 23. ledna 1948 vystoupili ve velké aule pražské Filosofické fakulty tři představitelé sociální demokracie: poslanec Vojta Beneš, předseda programové komise strany O. E. Berger a nakonec Jiří Veltruský, který hovořil na téma „Socialismus, studenti a dělnická třída“ (ČERNÝ 2005: s. 4 obrazové přílohy). Stejně tak Mukařovského známá studie „O současné situaci českého divadla“ (1946) překračuje zřetelně do veřejného prostoru a stává se nedílnou součástí (veřejných) diskusí o režisérismu.

41 Pro srovnání jedna z dnešních, velmi pregnantních charakteristik Závaše Kalandry: „Kalandrův rozchod se stranou měl několik příčin. To, co Kalandru znepokojovalo a vedlo ke kritickým reflexím, bylo spojené jak s vnitropolitickým děním v Sovětském svazu (náběh k politickým monstrprocesům, růst Stalinovy moci), tak i s linií KSČ. Jednalo se o zákaz diskuse o otázkách, jejichž závažnost nutně dle Kalandry vnitrostranickou diskusí i důslednou analýzu vyžadovala: strategie komunistického hnutí, jež se neřídí zájmy proletariátu, ale zájmy Sovětského svazu. [...] Nesouhlasil také s pouštěním od příprav světové revoluce a bojem zúženým pouze na obranu demokracie proti fašismu, tedy s udržením mezinárodního statu quo. [...] Byl vnitřně přesvědčený, že právě on zastává ‚pravá‘ leninská stanoviska, od nichž strana, zatížená vůdcovským principem v osobě K. Gottwalda, ustupuje.“ (PAPEŽOVÁ 2012: 114–115)

Podobně Honzlovy *Otázky divadla a filmu* mísí zřetel odborný s aktivistickým, později až propagandistickým.

Pro úplnost připomeňme, že když Honzl zakládá po válce Studio Národního divadla, ve sborníku manifestačně vytyčujícím směřování této scény, čteme krátký příspěvek Veltruského, psaný z pozice asistenta Estetického semináře. Proklamuje vzájemnou spolupráci mezi univerzitním pracovištěm a novou scénou, motivovanou zejména nezbytností obeznámit adepty studia estetiky co nejdříve s divadelním provozem, aby se kultivovala jejich vnímavost a schopnost rekonstruovat z podstaty unikavý divadelní artefakt. Podle svědectví tehdejšího studenta Adolfa Scherla měli posluchači semináře skutečně možnost zúčastnit se divadelních zkoušek. V základní intenci tento Veltruského manifest vlastně – stručně a deklarativně – shrnuje ideální podobu vztahu mezi vědeckou a uměleckou sférou a zároveň se snaží znovu obnovit vazbu mezi uměním a jeho reflexí, jaká byla zvykem v praxi PLK ve třicátých letech.

Torzo Toyen

Dosud jsme měli za to, že do vědeckých i společenských diskusí mezi lety 1945–1948 Veltruský již ničím dalším nepřispěl. Jeho záměr, bohužel nerealizovaný, byl ale zřejmě jiný. V pozůstalosti jsou dva úzce provázané rukopisy z tohoto období: rozsáhlá monografie o Toyen a studie „K problematice moderního umění“, která je s ní úzce spojená.

Zmíněná studie je k dispozici v několika exemplářích: jednak v pozůstalosti Veltruského, jednak v pozůstalosti Jindřicha Honzla, konkrétně mezi materiály týkajícími se časopisu *Otázky divadla a filmu*. Vzhledem k tomu, že exemplář uložený v Honzlově pozůstalosti obsahuje drobné autorské vpisky, lze ho považovat za text poslední ruky, materiál poskytnutý Honzlovi pro plánované vydání. Z vydání sešlo zřejmě kvůli Veltruského emigraci.⁴² Po srovnání strojopisu o Toyen a samostatné studie je nepochybné, že studie je první kapitolou nedokončené monografie, kterou autor zřejmě považoval za dostatečně ucelenou pro samostatnou publikaci.⁴³ Proto text de facto vyjmul z monografie a pouze doplnil jednou stranou sloužící jako úvod (a zrevidoval stylistiku). Tuto verzi textu přinášíme v archivní sekci tohoto svazku.

Veltruského monografie je (respektive mohla by být, kdyby vyšla...) zásadní ze dvou důvodů – samozřejmě jako pokus zachytit dílo Toyen, ale možná ještě víc pro autorovu snahu skrze analýzu nejsoučasnějšího výtvarného umění popsat specifčnost výtvarného znaku a jeho „gramatiky“. Veltruský svou nedokončenou monografii při útěku uchránil

42 Toyen opustila Československo už v roce 1947, ale je obtížné posoudit, zda mohl být i její odchod pocíťován jako problém už před únorem 1948. Bohužel nemáme žádný doklad o tom, pro koho Veltruský monografií psal a nemůžeme tak žádnou z hypotéz potvrdit.

43 Veltruský ve své bibliografii z tohoto období krom textu o Studiu Národního divadla uvádí pouze „Zur Soziologie der modernen Malerei“ (K sociologii moderního malířství), s poznámkou že jde o „článek napsaný koncem jara 1948 na objednávku redaktora revue Umschau (Mohuč), který však nevyšel, protože revue zanikla; jediný průklep článku se téhož roku ztratil.“ (VELTRUSKÝ 1994: 262) Nelze vyloučit, že článek se obsahově překrýval právě se studií „K problematice moderního umění“, zamýšlenou pro *Otázky divadla a filmu*.

a v osmdesátých letech z ní vytvořil pro časopis *Cross Currents* nový článek v češtině, nazvaný „Základní rysy malířského díla Toyen“. Druhá varianta je ovšem, už jen pro to, že má rozměr časopisecké studie, podstatně kratší a hutnější. V následujícím výkladu se proto pokusím vystihnout zejména ty rysy, které zakotvují Veltruského uvažování o Toyen do poválečné situace.

První kapitolu Veltruský otevírá otázkami, které nás v kontextu jeho díla nijak zvlášť nepřekvapí: „Všechny diskuse o moderním umění se zásadně točí kolem dvou otázek: kolem jeho poměru ke skutečnosti a jeho poměru ke společnosti. Právem, neboť v tom je právě specifikum moderního umění.“ (VELTRUSKÝ 2016d: 251) Než tuto ústřední otázku, která prochází celou monografií, zodpoví, zaměří se nejprve na definici znaku. Zdůrazňuje na znaku prostý fakt, že je to smysly vnímatelná věc, a dále probírá ustanovování znakovosti, tedy vztahu mezi skutečností zastupující a zastupovanou. Rozsáhle diskutuje problém, zda je v jazyce vztah znak-význam zcela arbitrární nebo zda existuje zcela objektivní vztah mezi slovem a mimojazykovou skutečností. Poté sám obohacuje problém poukázáním k sociální rovině komunikovaného významu a znakovost tedy navrhuje chápat jako „společenský vztah, který slouží lidem k dorozumění pomocí smysly vnímatelných věcí, jichž takto používají jako znaku“ (VELTRUSKÝ 2016d: 254). Vztahování znaku k sociální konvenci umožňuje překročit rozpor mezi protikladnými koncepcemi – a zároveň můžeme tento posun do roviny společenské a materiální vnímat i jako vliv Veltruského marxistického školení. Následně autor přesune pozornost ke zvláštnostem obrazového znaku. Z metodologického hlediska je důležité, že Veltruský tvrdí, že hranice mezi znakem konvenčním a napodobivým není zřetelná, a že tedy ani ve výtvarném umění není směřování k vnější nápodobě skutečnosti jeho distinktivním rysem. To mu dále umožní popsat dynamizování zobrazovací konvence v moderním umění. Důsledkem toho je

Rozpad umělecké struktury v jednotlivé její složky a rozvinutí významové potence těchto složek, které však nemůže zabránit citelnému oslabení významové stránky uměleckého díla. Historicky se nám tudíž perioda moderního malířství jeví jako jedna z těch period, jejichž vývojový smysl je v tom, že vytvářejí bohatý rezervoár nových prostředků, z něhož bude moci umění čerpat po celou další epochu. (VELTRUSKÝ 2016d: 265)

Všimněme si, že tento postoj je velmi blízký Mukařovského popisu proměn struktury moderního divadla (MUKAŘOVSKÝ [1946] 2000). Mnohem důrazněji než Mukařovský ovšem Veltruský zdůrazňuje materiální vázanost umění na společenskou situaci a dělbu práce, prohlubuje sociologický aspekt svého výkladu. Závěr této první kapitoly (a zároveň oné nepublikované studie) končí Veltruský konstatováním, že moderní umění je díky důslednosti své experimentace uzavřeno do určité sociální izolace (tu charakterizuje v celé její komplikovanosti). Na to navazuje pro sebe typickým apelem:

Rozšiřováním a prohlubováním významové potence svých tvárných prostředků vytváří však předpoklady pro vykročení z kruhu, do něhož je dělbu práce a jejími účinky uzavřeno. Je třeba výslovně zdůraznit, že rozražení tohoto kruhu závisí na celém dalším vývoji společnosti,

zejména na dalším vývoji jejího způsobu tvoření hmotného života a není tudíž hmotného života, a není tudíž v moci umělců samých. (VELTRUSKÝ 2016d: 267)

Takový závěr je ve značné shodě s Mukařovského postojem k situaci tehdejšího divadla – směřuje k objektivnímu popisu situace a zároveň vtaňuje umění do širších souvislostí a podmiňuje umění společenským vývojem. Tomu samozřejmě v žádném slova smyslu nemůžeme rozumět tak, že Veltruský předpokládá podřízení umění společenské objednavce – ve studii naopak zdůrazňuje, že nové společenské podmínky by měly umožnit zpřístupnění umění širokým vrstvám. V žádném případě – vzhledem k tomu, jaký měl postoj k Sovětskému svazu a jeho politice, včetně kulturní – tyto nápovědi ani nemůžeme chápat jako schvalování socialistického realismu jako normy nebo souhlas s jakýmkoliv cenzurními zásahy do umění. V tomto smyslu bychom měli interpretovat i souběžný Mukařovského text. Záměr publikovat první kapitulu jako dílčí studii v *Otázkách divadla a filmu* se vzhledem k vyznění závěru zdá logický. V úvodu verze určené pro tisk Veltruský dokonce slibuje, že „budou závěry, jež z poznatků přítomné studie plynou speciálně pro divadlo, shrnuty v článku zvláštním, kde budou taky zachyceny některé specifické momenty moderního divadla, kterými se nelze v obecné studii zabývat“ (VELTRUSKÝ 2016d: 251). I když se v této studii zabýváme zejména nově objeveným materiálem z pera Jiřího Veltruského, v případě tohoto jeho projektu musíme konstatovat, že o žádné studii na toto téma nemáme doklad a musíme tedy příslib chápat pouze jako nerealizovaný záměr.⁴⁴ Na obecnou kapitolu pak měla navazovat samotná monografie o Toyen, která se dochovala v podobě textu, částečně strojopisného, částečně rukopisného, v rozsahu zhruba 250 stran.

Veltruský se nejprve pozastaví nad obtížnosti monografické práce o žijícím umělci, kterou ale následně vyloží jako pozitivní výzvu:

Tato nevýhoda však do jisté míry ztrácí svůj význam při dialektickém chápání světa, které nás přivedlo k poznání, že věc je vlastně proces, [...] dílo roste jednotlivými výtvoři jako nepřetržitý proces, plný rozporů, které jsou v daném stadiu neřešitelné a právě proto se stávají hnacími silami vývojového pohybu. Tyto rozpory bývají ovšem v celku díla často natolik vyváženy, že mnoho z nich nám zůstává utajeno. K jejich poznání lze daleko hlouběji proniknout studiem díla, které se teprve vyvíjí, jehož vnitřní rozpory se tudíž aktuálně uplatňují v plné své intenzitě a pohybu. (s. 1 strojopisu)

Proto se také Veltruský zabývá téměř jen válečnou tvorbou Toyen, v níž vidí právě vývojový skok, vyvolaný mnohými vnitřními i vnějšími důvody, jež se snaží identifikovat.

Pracovní rozvrh monografie ukazuje, že Veltruský se chtěl v analýze zaměřit na obecnější problémy struktury díla (identifikování významových jednotek, výstavbu kontextu, poměr mezi významovou statikou a dynamickou) a závěrečné kapitoly měly být soustře-

44 Pouze v pozůstalosti Adolfa Scherla máme poznámky z Veltruského přednášky nazvané „O situaci českého divadla“, přednesené 24. listopadu 1947. Bohužel poznámky jsou příliš fragmentární, než abychom si z nich mohli dovolit proslav rekonstruovat, můžeme nanejvýš předpokládat, že šlo o akci veřejnou (Scherl zachytil i rozsáhlou reakci Jindřicha Honzla).

děny na postoj ke skutečnosti a poměr ke společnosti. Témata vlastně nijak nová – nový je však materiál i zamýšlený rozsah zpracování.

Analýzy vycházejí z velmi podrobných popisů vybraných obrazů, k nimž se Veltruský neustále vrací a identifikuje funkci užitých postupů (barvy, linie, obrysu, zachycení světla a stínu). Opírá se zřejmě i o konzultace se samotnou Toyen,⁴⁵ protože mnohdy v analýze zohledňuje i postup vzniku obrazu a interpretuje postupné vynořování a setkávání jednotlivých elementů. Jeho výklady přitom nepodléhají snaze o finální výklad, jde spíše o rozkrývání možných vazeb mezi prvky a významy, Veltruský často zdůrazňuje napětí mezi konkrétností, „hmotností“ a „předmětností“ jednotlivých zachycených objektů (zejména ve tvorbě Toyen z období Protektorátu) a shluky neurčitých významů, jež vyvolávají v mysli diváka. Důraz je tedy kladen spíše na syntaxi jednotlivých prvků, na jejich skladbu. Podstatné z těchto postřehů zahrnul Veltruský do přepracované verze pro *Cross Currents*.

První verze měla ovšem zásadnější ambice a zahrnovala i obecnější kapitoly, která tematizovala surrealismus a fungování fantazie v umění. Zde chtěl Veltruský, vycházející především z Freuda, prosadit důsledně materialistický pohled na fantazii:

Je totiž známo, že svoboda a tvořivost fantazie není neomezená; fantazie je vázána toutéž zásadou, kterou jsou vázány všechny ostatní stránky duševního procesu, totiž zásadou, že se v tomto procesu nemůže objevit nic, co předtím neprošlo smysly člověka. Rozdíl je jen v tom, že fantazie nakládá se smyslovými údaji jinak než např. intelekt. (s. 80 strojopisu)

Fantazie se však liší od jiných psychických procesů v tom, že neodráží skutečnost zjednodušeně a mechanicky, ale „fantazie naopak tyto zjednodušující a schematizující tendence ustavičně demaskuje v jejich nepravdě a tím i rozrušuje“ (s. 83 strojopisu). Veltruský tak soudí, že teoretické koncepce surrealismu (výslovně cituje Bretona) jsou v zásadě ve shodě s materialistickou noetikou. Následně rozvádí Mukařovského teze o dialektických rozporech v moderním umění. Surrealismus chápe jako překonání jistých krizových tendencí moderního umění, zejména jeho subjektivismu a relativismu v tom, že surrealismus obrací naši pozornost k materiální skutečnosti, respektive k tomu, jak se zračí v psychice biologicky chápaného individua. Oproti Mukařovskému ve svých úvahách mnohem více zdůrazňuje sociální vázanost tohoto procesu. Tento typ úvah navazuje na Teigeho a Kalandrovo pojetí surrealismu ze třicátých let. Je ale možná mnohem důležitější, že Veltruský tyto své úvahy, které překračují předválečné Kalandrovy i Teigeho práce svým detailním analytickým zaměřením na dílo vybrané osobnosti, píše zřejmě v té stejné době jako Kalandra svou „Skutečnost snu“. Příznačně i tento text se dochoval jen jako rukopisné torzo a byl tištěn poprvé až v souboru *Intelektuál a revoluce* (1994).

Monografie o Toyen ve své rukopisné podobě zůstane navždy jen dokumentem doby. To, co z ní Veltruský shledal obecněji platným, sám v osmdesátých letech zachránil.

45 Veltruský se s Toyen pravidelně stýkal až do její smrti. Žili většinu svých exilových let oba v Paříži, takže Toyen navštěvovala Veltruského každou neděli. Zřejmě pro sebe představovali jednu z mála spojnic se světem, který je formoval, ale který už zanikl – do světa Prahy avantgardní.

Ale jako dokument má také svou váhu: umožňuje nám téměř s jistotou tvrdit, že vztah k surrealismu byl pro Veltruského stejně zásadní jako zakotvení ve strukturalismu a materialismu. Krom toho také zjevuje blízkost s Teigem a Kalandrou, kterou můžeme vidět nejen v oblasti politických postojů, ale zřejmě i podobné perspektivě estetické. I když, co se nám jeví jako dvě oblasti, byla možná pro tyto osobnosti oblast jediná, zcela nedělitelná.

Klíčové roky JV?

Na základě několika dílčí exkurzů, které jsme podnikli do velmi dynamického mezidobí ohraničeného roky 1945 a 1948, lze říci o tehdejších působení Jiřího Veltruského následující: Veltruský se výrazně prosazuje jako politický publicista a zároveň se etabloje jako akademik. Zdánlivé utlumení vědecké publikační činnosti je způsobeno jednak intenzivním nasazením ve výuce (jejíž vliv rozhodně nemůžeme bagatelizovat), jednak tím, že práce, které by mohly představovat další posun v jeho vědeckém myšlení (zejména monografie o Toyen), zůstaly prostě nepublikované. Uvědomme si ostatně, že se tu zabýváme obdobím pouze tří let – očekávat tedy po sérii výrazných raných textů ihned další převratné práce není na místě.

Zároveň bychom neměli přeceňovat význam Veltruského jako strukturalisty. Jak jsem doložil, strukturálně orientované myšlení se ve čtyřicátých letech výrazně prosazuje konečně i v oblasti divadla.⁴⁶ Jeho definitivní zakotvení do univerzitního prostoru je demonstrováno prosazením Mukařovského (a udělením řádné profesury v roce 1945), Havránka (případně Josefa Vachka a dalších) na klíčové akademické funkce. Strukturalismus se tak definitivně stává součástí etablovaného diskurzu.

Pro nejmladší generaci mohl mít stejnou dráždivost jako předválečný strukturalismus nově se vynořující existencialismus. „Změnu“ paradigmatu, abychom použili dnešní termín, je možné vysledovat v umění i jeho reflexi již na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Autorský i kritický okruh kolem časopisu *Kvart* (zde mezi jinými publikovali Václav Navrátil nebo František Halas) zřetelně opouští avantgardní premisy, jen o něco později vystupuje Skupina 42 se zcela odlišným tvůrčím programem. I v reflexi samotné divadelní tvorby můžeme doložit změnu, vyvolanou zřejmě jak vnějšími podmínkami Protektorátu, tak vnitřním vývojem jednotlivých tvůrců. Olga Srbová ve článku „Na přelomu slohů“ zachycuje přesun od důrazu avantgardy na vnější prostředky výrazu zpět ke kladení elementárních existenciálních otázek a konstatuje nový pohled na herectví: „Nestačí čisté umění, radost z tvaru, z prostého prožitku. [...] Herec už není ekvilibrista slov a pohybů, není to zpěvák a tanečník, po kterém toužila avantgarda, je představitelem lidství v jeho nesčetných podobách.“ (SRBOVÁ 1942). Troufám si tvrdit, že tento pohyb má na mysli Mukařovský, když hovoří o nezbytnosti navrátit se k herectví jako k ústřednímu bodu divadelní struktury. Reflektuje tím především změnu

46 Připomeňme, že právě v okruhu neformálních seminářů je doložen záměr vydat *Divadelní slovník*, na němž se měli podílet Kouřil, Pokorný, Veltruský i Mukařovský (jeden z mála dokladů této aktivity je torzo hesláře v Mukařovského pozůstalosti).

konvencí i společenské atmosféry – a teprve druhotně mohou být jeho názory vtaženy do normativního anti-formalistického diskurzu padesátých let. Krátké poválečné období, kterým se tu tak obšírně zabýváme, je zjevně charakterizováno velmi prudkými změnami v mnoha oblastech – otevíráním mnoha možností, které budou únorem 1948 na dlouhou dobu rázně uzavřeny. Téměř symbolicky v tomto ohledu působí prezenční listina, zachycující účast na Honzlově – jistě prestižní a dlouho očekávané – přednášce pro PLK 3. března 1947 nazvané „K filosofii divadelního znaku“.⁴⁷ Vedle předpokládaných účastníků, předválečných členů PLK, jako jsou Mukařovský, Havránek, Vodička nebo Siebenstein, tu byl právě Veltruský a několik – tehdy různě pokročilých studentů – Antonín Sychra, Adolf Scherl, Jan Kopecký a Jan Grossman. Potkají se tu tedy reprezentanti zhruba jedné generace, kteří se však v dalších letech vyprofilují velmi různě, jak pokud jde o estetické a filosofické postoje, tak pokud jde o pozice v společenském a politickém systému.

Dá se říci, že strukturální myšlení je (respektive mělo by být) po válce ve fázi zjemňování a prohlubování, která je bohužel přerušena rokem 1948.

Na Veltruského příspěvcích a vztahu ke strukturalismu je podle mne podstatná právě schopnost systematizovat vědomosti z poměrně širokého zázemí a zároveň odvaha k zásadním hypotézám a zobecněním. Ta je velmi zřetelná v monografii o Toyen, zejména v obecné kapitole o malířském znaku a znaku jako takovém. Teprve tímto rysem jeho myšlení i dochované, publikované či nepublikované texty překračují běžnou „školní“, tehdy již etablovanou a vlastně konvenční, úroveň strukturalistického psaní. Zároveň si můžeme dovolit říci, že je jeden z mála ve své generaci disponován pro teoretické myšlení jako takové. Demonstrují to i další osudy jeho vrstevníků, kteří se spíše vydávají na dráhu divadelních historiků, dramaturgů, režisérů, případně se velmi zásadním – a bohužel začasté negativním – způsobem podílejí na formování české divadelní kultury po roce 1948. (Kouřilovými ambicemi v oblasti teorie scénografie, potažmo divadla vůbec, se zabývá v tomto čísle Šarka Havlíčková Kysová ve studii „Miroslav Kouřil a jeho cesta ke strukturalismu jako metodě i programu“). Pokud tedy je čeho želet v souvislosti s přerušáním Veltruského akademické dráhy na jaře 1948, je nutno litovat zejména ztráty osobnosti schopné promýšlet teoretické otázky umění na velmi vysoké úrovni.

O tom, jak Veltruský vnímal dobovou atmosféru, máme jen málo dokladů. V korespondenci ze sedmdesátých let najdeme několik zmínek, které většinou vznikají v reakci na nové texty o Pražské škole, které Veltruský konzultuje jako jeden z pamětníků. Dosti plastický, ale samozřejmě velmi osobní postřeh přináší například tato pasáž:

V PLK se mezi koncem války a únorem 1948 neodehrávalo nic zvláštního. I přednášky i diskuse byly ve stejném duchu jako předtím. Nejdůležitější polemika, k níž v té době došlo, byla s Bělehrádkem, a ta neměla co dělat s politikou. Matějka je přesvědčen, že Isačenkova přednáška⁴⁸ byla podtrh, ale nikdo to tak tehdy nevnímal. (Stran té přednášky je ale taky zajímavé, že svým obsahem se značně lišila od textu později publikovaného, takže není vyloučeno, že Isačenko

47 Později otištěno jako „K filosofii divadelního znaku“. *Otázky divadla a filmu* 4 (1949): 82–99.

48 Šlo o přednášku přednášku „Obsah a hranice synchronického jazykozpytu“, přednesenou Alexandrem V. Isačenkem 8. prosince 1947. (Později vyšla ve *Slovu a slovesnosti*).

teprve dodatečně do ní dal nějaké ty pasáže, které urážejí Matějku. [...] Mukařovského „konverze“ byla především výsledek hrozného strachu. A nebyl sám. Havránek, Skalička a řada jiných měli také takový strach. A k tomu strachu z Rusů přistoupil další faktor, když si je začali komunisti předcházet hned po válce (zvali je na recepci, žádali je o články pro svůj tisk atd., a Mukařovského pak před volbami 1946 požádali, mohou-li ho dát na kandidátní listinu). V únoru měl M. takový strach, že se mi bál zatelefonovat: poslal svou ženu telefonovat k mé matce, když věděl, že u ní budu v neděli na oběd. (Veltruského dopis Františku Galanovi, 7. 12. 1979)

K průběhu emigrace získal nejpodstatnější svědectví od Hany Herz, první Veltruského manželky, Ivo Osolsobě (1999b: 133–134). Veltruský si byl zjevně vědom toho, že po nástupu Gottwalda k moci je jen otázkou času, kdy bude zatčen. Manželé se údajně chvíli skrývali u přátel, než se jim povedlo v březnu 1948 odejít přes Bratislavu a Vídeň do Rakouska a následně do Francie. Archivy nám umožnily doplnit tento příběh o několik detailů: I když si Veltruský těžko mohl s sebou do emigrace vzít mnoho věcí, množství textů nalezených v jeho pozůstalosti svědčí o tom, že se mu povedlo odvézt a uchránit všechny rozpracované rukopisy.

Podle Veltruského výpovědi,⁴⁹ k níž nemáme žádné další doklady, byl Veltruský okamžitě po 25. únoru vyloučen z univerzity Akčním výborem. Studenti si vzápětí prosadili jeho opětovné přijetí, ale to už se chystal k nevyhnutelné emigraci. Tehdy ho prý navštívil Mikuláš Bakoš, Mukařovského přímý žák z dob jeho bratislavského působení, a nabídl „nepohodlnému“ odbornému asistentovi místo v Bratislavě.⁵⁰ Ač byl touto velmi nesamozřejmou laskavostí zasažen, nemohl ji přijmout a dál pokračoval v přípravách na emigraci.

A nakonec: I když to asi nebylo nutné, Veltruský korektně ukončil svůj pracovní-vztah k Univerzitě Karlově, když zaslal Mukařovskému výpověď, kterou on přijal a bez prodlení předal dál k vyřízení. Můžeme samozřejmě jen spekulovat o tom, zda si šéf Estetického semináře uvědomoval, jak definitivní odchod tato formální výpověď značí. Veltruský se již nikdy s Mukařovským nesetkal, aniž spolu byli v písemném kontaktu. Projevoval ovšem soustavný zájem o jeho osudy, zejména v padesátých letech, a dotazoval se na ně potenciálních svědků z řad další generace studentů, kteří emigrovali po roce 1968.

Exilová dohra, která není koncem...

V exilu bude trvat velmi dlouho, až do osmdesátých let, než se Veltruský vrátí k vědecké práci. Jeho životní osudy tu nyní líčit již dále nebudeme a spolehneme se na vášnivě zaujaté vyprávění Iva Osolsobě (1999b: 134n.). Na několika posledních stranách se chci dotknout něčeho jiného – totiž otázky, jak se měnilo Veltruského myšlení o divadle a případně, kam se vyvíjelo.

49 Viz opět záznam rozhovoru se Zuzanou Bakošovou-Hlavenkovou.

50 Tento drobný detail ukazuje směrem k dosud málo probádané „slovenské“ strukturalistické tradici, která zřejmě v některých obdobích byla živější a méně politicky reglementovaná než v Čechách.

Postupme proto rovnou do roku 1976, kdy vychází v redakci Ladislava Matějky sborník *Semiotics of Art*, který obsahuje mimo jiné studii s názvem „Dramatic text as component of theatre“ (VELTRUSKÝ 1976: 94–117) – pod nenápadnou zmínkou, že jde o „překlad Jiřího Veltruského“⁵¹ se ve skutečnosti skrývá podstatně přepracovaná verze textu.

V druhé verzi logicky zmizí úvodní pasáže,⁵² autor směřuje rovnou k jádru, tj. k problému postavení dramatického textu v divadle. Toto téma bylo přitom od třicátých let předmětem mnoha polemik jak mezi divadelními tvůrci a kritiky, tak mezi sémiotiky divadla (zabývá se jím Roland Barthes i Keir Elam). Také celá druhá divadelní reforma je neustálým prozkoumáváním tohoto vztahu a inflace pojmu „divadelnost“ od šedesátých let nepřímo dosvědčuje, že je to problém. Veltruský na tuto polemiku reaguje nepřímo tím, že prohlubuje své pojetí opřené o neredukovatelnost vztahu mezi textem a inscenací, hmotnými a nehmotnými znakovými elementy inscenace. Nejpodstatnějším posunem pak je závěr studie, v němž navrhuje nové hypotézy o tom, jaké možnosti má v rámci divadelní struktury herec, režisér a autor – ve vazbě na zvukové kvality textu. Nejen, že je tato nová verze propracovanější, ale zjevně vzniká právě s vědomím toho, jak vypadá v tu chvíli světová divadelní věda a že vůbec existuje jako zcela etablovaný obor. Zatímco v roce 1941 šlo o kritiku oboru sotva se rodícího, v roce 1976 není potřeba se hájit – Veltruský píše s vědomím, že nemusí testovat, ale že může bez váhání strukturalisticko-sémiotické metody aplikovat. Stav oboru je tedy vepsán do sebevědomí textu, dá-li se to tak říci.

Veltruský minimálně cituje teoretickou literaturu po roce 1948, jeho bibliografie se spíše obohacují historickou literaturou, z níž čerpá nové příklady. To může vzbuzovat dojem, že jeho texty a jeho myšlení prostě jen pokračují tam, kde v roce 1948 přišel vnější zlom. Tomáš Hoskovec o Veltruského návratu říká:

Návrat je to náhlý a velkolepý. [...] Nejpodivuhodnějším rysem Veltruského návratu k sémiotice je to, že nevykazuje žádnou rupturu. Veltruský se vrací ke svým starým tématům plně zorientován a s jasným vědomím co chce dělat a jak to chce dělat. [...] Nezdržuje se [míněné stále JV] dočítáním toho, co mezi tím vytvořila světová divadelní věda, či světová sémiologie. (HOSKOVEC 2010: 8)

Výše naznačené změny mezi verzemi studie ale svědčí spíše o opaku. Poněkud jinak, ale po smyslu podobně formuluje svůj postřeh Osolsobě:

Přes všechny tyto dílčí posuny neexistuje žádný podstatný rozdíl mezi Veltruským 1940 či 1942 a Veltruským 1976 až 1994. Je to pořád týž starý (? mladý!) Veltruský, až protivně důsledný tím, jak je totožný sám se sebou [...], či, řečeno termínem poněkud vyšlým z oběhu, jak je věrný sám sobě. (OSOLSOBĚ 1999b: 133)

51 Ponechme stranou čistě osobní otázku, jak velmi na překladu pomáhala jeho druhá žena Jarmila – podle dochované korespondence byla rozhodně podstatnou konzultantkou anglických terminologických sémiotických „eskapád“ svého muže.

52 Za Protektorátu nepublikovaná úvodní pasáž měla být ve výboru také, opět v mírně revidované anglické verzi pod názvem *Structuralism and Theatre*. Tento archivní materiál je k dispozici v souboru *Theatre Theory Reader: Prague School Contributions* (2016).

Výše naznačené změny mezi verzemi studie ovšem svědčí spíše o opaku. Právě o ty dílčí posuny jde. Veltruský se sice při obnovení své vědecké činnosti vrací ke svým formativním počátkům, ale důslednost, s jakou se jich drží, nese nový význam: je vědomým odmítnutím vývoje části strukturálního myšlení, zejména jeho post-strukturalistických excesů. Kontext tedy mění významy.

Díky tomu, že jsou jeho práce dochovány v různých variantách, můžeme tyto proměny vytušit v posunech mezi jednotlivými redakcemi. Veltruského texty lze číst (minimálně) dvojnásobem: jako texty s ambicí pojmenovat cosi univerzálního, řečeno „strukturalisticky“, jako texty s vysokou možností opakované a soustavné aktualizace; ale zároveň je možno je číst jako historické dokumenty, které jsou dokladem jistých dobových polemik a odrážejí stav oboru i Veltruského myšlení.

Pokud je tu věrnost, tedy věrnost východiskům, je to metodologická důslednost, nikoli lpění na dosažených zjištěních. Tento rys přesně vystihl Miroslav Červenka: „Metodologie J. Veltruského po celou dobu nese otisk svého původu v letech třicátých. Sotva někdo z jeho i naší generace zůstal blíže Janu Mukařovskému z těchto zakladatelských časů.“ (ČERVENKA 1996) Veltruský totiž nemusel, tak jako generace Mukařovského žáků na přelomu padesátých a šedesátých let, objevovat nepublikované texty zralého Mukařovského z konce čtyřicátých let, které byly zpřístupněny až v redakci Květoslava Chvatíka. Měl k nim jistě přístup (ať už je četl, vyslechl jako přednášky nebo je prostě se svým pedagogem probíral) a měl tedy poněkud jinou (nezkreslenou) představu o tom, co je to „strukturální“ metoda než generace po něm.

Když čteme Veltruského zralé práce, můžeme sledovat prohlubování smyslu pro dynamičnost a proměnlivost divadelní struktury, pro prolínání jednotlivých funkcí znaku (nikdy například nepřijme peircovskou kategorizaci na ikon, index a symbol, jednotlivé typy semiózy vždy chápe jako komplementární a přítomné v různých poměrech zároveň), a prohlubující se důraz na vliv diváka (a tedy otázky záměrnosti a nezáměrnosti). Zevrubným přehodnocováním prochází také jeho rané hypotézy o roli zvukové stránky textu. Jednoduše řečeno, Veltruský vidí tuto roli stále komplikovaněji a méně rigidně. Všechny tyto posuny, trůfám si říci, vycházejí právě z jádra Mukařovského pojetí strukturální estetiky jako esteticky dynamické a komparativní.

Veltruský zároveň asi nejdůsledněji usiluje o vytvoření teorie, která obejmě všechny druhy umění a popíše jejich specifické způsoby tvorby významu. Veltruského bibliografie již obsahovala několik studií na takováto témata, ty jsou ale poměrně krátké a oproti všem pracím věnovaným divadlu se mohly jevit jako něco okrajového a spíše příležitostného (jako třeba studie „Základní rysy malířského díla Toyen“). Uvědomíme-li si však rozsah původní verze monografie a ambici, kterou zřejmě před rokem 1948 Veltruský měl, představa celkové koncepce jeho díla se poněkud změní.

Jsem v pokušení říci, že i když je u Veltruského nejvíce propracována divadelní problematika, není vlastně cílem teorie divadla jako taková. Jeho závěry dávají náležitý smysl až v rámci jeho představy o komparativní sémiotice umění. Veltruský podle mého názoru usiloval o to, co si vytkl v jednom ze svých juvenilních textů: zkoumání specifické semiózy v jednotlivých uměních. Dílčí studie vytvořil – máme studii o obrazovém znaku, sochařství, malířství, dialogu v literatuře, ... a o dramatu a divadle (kde se částeč-

ně skrývá i hudba a pohyb). Zároveň kvůli mnoha vnějším okolnostem zůstala tato vize nedokončena. Považuji za nutné zdůraznit, že tímto způsobem navrhuje chápat Veltruského dílo i Miroslav Procházka (1994) – ovšem ten vychází pouze z publikovaných textů a jeho teze může vyznívat jako snad poněkud přehnaná. Objevené archiválie a rozpracované texty doplňují a – alespoň do jisté míry – ucelují obraz Veltruského usilování o komplexní sémiotiku umění. Podporují tak i oprávněnost Procházkových postřehů.

Zabýval jsem se blíže jen částí Veltruského díla a života, ale toto omezení bylo dáno přesvědčením, že raná formativní léta obrážejí všechny podstatné rysy jeho pozdější práce (jen si uvědomme, že Veltruský emigruje ani ne třicetiletý) i její dobová omezení a vlivy. Neustálé pozadí výkladu, jež zvolna uzavírám, tvořily myšlenky sociologa Pierra Bourdieu:

[...] aby bylo možné alespoň trochu uniknout dějinám, musí být chápání chápáno jako dějinné a vybaveno k chápání sebe sama dějinně. A současně musí dějinně chápat dějinnou situaci, v níž se formovalo to, čemu se snaží porozumět. (BOURDIEU 2010:405) Připomenutí historických determinací může být základem opravdové volnosti vůči těmto determinacím. Svobodného myšlení musí být dosaženo historickou anamnézou schopnou odhalit vše, co v myšlení zůstává jako zasutý produkt historického procesu. (BOURDIEU 2010: 407)

Snahou bylo umístit známé i nově objevené práce Veltruského do rekonstruovaných historických souvislostí, aby tak vynikla jak jejich dobová příznačnost, tak i to, čím Veltruského mysl svou dobu překračovala. Opět to není až tak nový nápad. Sluší se podotknout, že v podobném duchu navrhoval promyšlet Veltruského dílo Miroslav Červenka, když upozorňoval na jeho vazbu k avantgardnímu umění:

Rozhodující význam zkušenosti s avantgardou zdá se Veltruského datovat, zazdívat do vymezeného historického období: dnes je takové přiřazení teorií k jim současnému stadiu vývoje umění oblíbené a o jeho explikativní síle nelze pochybovat. Jen je nutno, a nejen v případě Veltruského, připojit i další krok, a ptát se, zda uzavření v historickém okamžiku naopak neznamenalo i využití příležitosti k pochopení toho, k čemu okamžik cestu otvíral. [zdůraznil DD] (ČERVENKA 1994)

Po přehlédnutí publikovaných textů i materiálů z pozůstalosti se mi jeví Veltruského dílo jako fascinující torzo – a to hned dvakrát. Divadelní část je torzem v tom smyslu, že systematizující *An Approach to the Semiotics of Theatre* zůstalo za života nedokončeno, ale bylo alespoň – v rámci možností – zrekonstruováno a vydáno. Ovšem jako celek, přijmeme-li jako cíl komplexní komparativní sémiotiku umění, je vlastně torzem na druhou – obrysy celku jen tušíme. Že o tomto celku Veltruský často uvažoval, svědčí drobné zmínky v korespondenci, když například navrhuje Matějkovi pojetí různých sborníků a publikací, jež by Pražskou školu náležitě představily.

Svou koncepci jistě měl – ostatně toto psal svému dlouholetému příteli Matějkovi. Dopis spadá do období, kdy museli vyřešit změnu koncepce sborníku *Semiotics of Art*, který bylo nutno z finančních důvodů zmenšit:

Chápu tvé zděšení, když jsi zjistil, že bych v Semiotics of Art měl nejvíc stránek – a to jsem ti hodně zkrátil Drama jako básn.dílo. Tak tam přidej pár dědků, ať převáží. Ono to máš stejně fuk, protože pozornému čtenáři neunikne, že oni si strukturalismus vymysleli, ale musel jsem přijít já, abych jim vysvětlil, co to vlastně je – chápeš. [...] Tak vidíš, chlapče, vše se dá snadno vyřešit, jen se mě optat o radu. (Veltruský v dopise Matějkovi dne 18. ledna 1974)

Opět: Nemáme důvod mu nevěřit...

Bibliografie

- BOUČEK, Jan. 2006. *27.6.1950 – Poprava Závaše Kalandry* [Execution of Závaš Kalandra on Jun 27, 1950]. Praha: Havran, 2006.
- BRABEC, Jan a kol. 1983. *Dějiny českého divadla, díl IV.* [History of the Czech Theatre, vol. IV.]. Praha: Academia, 1983.
- BOGATYREV, Petr. 1940. *Lidové divadlo české a slovenské* [Czech and Slovak Folk Theatre]. Praha: Borový, 1940.
- BOURDIEU, Pierre. 2010. *Pravidla umění* [The Rules of Art]. Brno: Host, 2010.
- ČERMÁK, Petr. 2012. *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech* [The Prague Linguistic Circle in Documents]. Praha: Academia, 2012.
- ČERNÝ, František (ed.). 1965. *Theater = Divadlo: vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku* [Theater = Theatre: Czech Theatre People's Memories of the Nazi Occupation and the WWII]. Praha: Orbis, 1965.
- ČERNÝ, František. 2005. *Za divadlem starým a novým* [To the Old and New Theatre]. Praha: Karolinum, 2005.
- ČERVENKA, Miroslav. 1996. Návraty Jiřího Veltruského [Returns of Jiří Veltruský]. *Literární noviny* 7 (1996): 4: 6.
- ČERVINKA, Josef. 2003. *Trpělivě obnošené tělo* [Patiently Worn-Out Body]. Praha: Torst, 2003.
- DEÁK, František. 1976. Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution. *The Drama Review* 20 (1976): 4: 83–94.
- FLEISCHNER, Ivo. 1936. Studentské divadlo [Theatre of the Youth]. *Studentský časopis* 16 (1936/37): 243.
- FOUSTKA, R. N. 1947. K diskusi o programu strany [To the Discussion Over the Party's Programme]. *Cíl* 3 (1947): 646.
- HÁJEK, Jiří. 1997. *Ze vzpomínek Jiřího Hájka* [From the Memories of Jiří Hájek]. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1997.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2010. Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle [Sign systems of Asian theatre forms in context with Czech thinking on theatre]. *Theatralia* 13 (2010): 24–39.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2016. Miroslav Kouřil a jeho cesta ke strukturalismu jako metodě i programu [Miroslav Kouřil and His Approach to Structuralism as a Method and Programme]. *Theatralia* 19 (2016): 144–158 .
- HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.). 2008. *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci* [The Prague Linguistic Circle in Correspondance]. Praha: Academia, 2008.

- HONZL, Jindřich. 1940a. Objevené divadlo v lidovém divadle českém a slovenském [Discovering Theatre in Czech and Slovak Folk Theatre]. *Slovo a slovesnost* 6 (1940): 2: 107–111.
- HONZL, Jindřich. 1940b. Pohyb divadelního znaku [The Mobility of the Theatrical Sign]. *Slovo a slovesnost* 6 (1940): 4: 177–188.
- HONZL, Jindřich. 1943. Hierarchie divadelních prostředků [The Hierarchy of the Theatrical Devices]. *Slovo a slovesnost* 9 (1943): 4: 187–193.
- HONZL, Jindřich. 1956. *K novému významu umění* [To the New Purposes of Art]. Praha: Orbis, 1956.
- HONZL, Jindřich. 1964. *Divadélko pro 99* [A Small Theatre for 99]. Praha: Orbis, 1964.
- HOSKOVEC, Tomáš. 2010. Jiří Veltruský (1919–1994), paralelní cesta životem a sémiotikou [Jiří Veltruský (1919–1994): The Parallel Journeys of Life and Semiotics]. *Theatralia* 13 (2010): 2: 4–23.
- JAKOBSON, Roman. 1937. Dopis Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švanďy [A Letter to Jiří Voskovec and Jan Werich About the Noetics and Semantics of Humour]. In *10 let Osvobozeného divadla* [Ten Years of the Liberated Theatre]. Praha: Borový, 1937: 27–34.
- JINDRA, Vladimír. 1949. *Antická divadelní architektura*. Disertační práce. Archiv Univerzity Karlovy [Theatre Architecture of Ancient Greece. Dissertation, Archive of the Charles University, Prague], 1949.
- KARVAŠ, Peter. 1948. *Úvod do základných problémov divadla* [An Introduction to the Basic Theatre Issues]. Turčianský Svätý Martin: Ústredie slovenských ochotníckych divadiel, 1948.
- KOPECKÝ, Jan. 1937. V Praze se zrodil divadelní kolektiv mladých [A Theatre Group of the Youth Born in Prague], *Studentský časopis* 16 (1936/37): 290.
- KOPECKÝ, Jan. 1938. Labyrint bolesti a hrůzy [A Labyrinth of Pain and Horror]. *Studentský časopis* 17 (1937/38): 194–195.
- KOPECKÝ, Jan. 1945. Divadlo jako scénická synthesa [Theatre as a Stage Synthesis]. *Věda a život* 11 (1945): 7: 290–302.
- KOPECKÝ, Jan. 1946. *Dramatická postava v zrcadle kritik J. Vodáka (příspěvek k problematice divadelní kritiky)*. Disertační práce. Archiv Univerzity Karlovy [A Dramatic Character in the Reviews by J. Vodák: A Contribution to the Issue of Theatre Criticism. Dissertation, Archive of the Charles University, Prague], 1946.
- LEVÝ, Jiří. 1963. *Umění překladu* [The Art of Translation]. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- LORENC, Zdeněk. 1994. O Divadelním kolektivu mladých a Zdeňku Urbánkovi [On the Theatre Group of the Youth and Zdeněk Urbánek]. *Literární noviny* 5 (1994): 51–52: 10.
- MATĚJKA, Ladislav. 1948. *Karel Čapek a noviny – Literárně historická studie o významu novin pro slovesné dílo Karla Čapka*. Disertační práce. Archiv Karlovy univerzity [Karel Čapek and the Newspaper: Literary and Historical Study on the Importance of Journalism for Čapek's Literary Works. Dissertation, Archive of the Charles University], 1948.
- MATĚJKA, Ladislav. 2011. Osudy (rozhovory pro ČRo Vltava), záznam v osobním archivu autora [Life Story: An Interview for the Radio (The Czech Broadcasting Company, station „Vltava“), recording in the archive of the author].
- MATEJKA, Ladislav a Irvin R. TITUNIK (edd.). 1976. *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: The MIT Press, 1976.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. [1934] 2000. Umění jako sémiologický fakt [Art as a Semiological Fact]. In id. *Studie I*. [Studies, vol. I]. Host: Brno, 2000: 208–214.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. [1946] 2000. K umělecké situaci dnešního českého divadla [On the Artistic Situation of the Contemporary Czech Theatre]. In id. *Studie I*. [Studies, vol. I]. Host: Brno, 2000: 415–427.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1957. Jindřich Honzl jako teoretik divadla [Jindřich Honzl as a Theatre Theoretician]. *Divadlo* 8 (1957): 9: 723–742.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1970. Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu (Podle záznamu posluchače universitní přednášky ze zimního semestru 1946/47; rozmnoženo pro posluchače dramaturgie na DAMU v roce 1948) [Acoustic and Semiotic Structure of a Dramatic Dialogue (Recording of a lecture given in the Fall 1946/47; copied for the students of dramaturgy at the Theatre Faculty, Academy of Performing Arts in Prague)]. *Prolegomena Scénografické encyklopedie* (1970): 5: 30–40.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008. *Umělecké dílo jako znak* [A Work of Art as a Sign]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1999a. Předmět bádání: Jiří Veltruský (5. 6. 1919, Praha – 31. 5. 1994, Paříž) [The Subject of a research: Jiří Veltruský (Jun 5, 1919, Prague–May 31, 1994, Paris)]. *Literární noviny* 10 (1999): 39: 13.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1999b. Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu [The Contribution of Jiří Veltruský to the Philosophy of Drama]. In Jiří Veltruský. *Dramatický text jako básnické dílo* [Drama as a Poetic Work]. Brno: Host, 1999: 99–149.
- PAPEŽOVÁ, Jana. 2012. *Plout proti proudu* [Float Against the Stream]. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012.
- PROCHÁZKA, Miroslav. 1994. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského [The Comparative Semiotics of Jiří Veltruský]. In Jiří Veltruský. *Příspěvky k teorii divadla* [Contributions to Theatre Theory]. Praha: Divadelní ústav, 1994: 5–12.
- POKORNÝ, Jaroslav. 1946. *Složky divadelního výrazu* [The Components of Theatre]. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
- RUPNIK, Jacques. 2002. *Dějiny Komunistické strany Československa: od počátků do převzetí moci* [History of the Communist Party of Czechoslovakia: From the Beginnings to the Seizure of Power]. Praha: Academia, 2002.
- SLÁDEK, Ondřej. 2014. Jan Mukařovský and Theatre. *Theatralia* 17 (2014) 2: 122–136.
- SLÁDEK, Ondřej. 2015. *Jan Mukařovský: Život a dílo* [Jan Mukařovský: Life and Work]. Brno: Host, 2015.
- SRBOVÁ, Olga. 1942. Na přelomu slohů [At the Turn of the Styles]. *Život* 17 (1942): 2: 120–121.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1940. Básníkův poměr ke světu a skutečnosti [The Poets's Attitude Towards the World and the Reality]. In Antonín Hartl, Josef Hora a kol. *Věčný Mácha* [Mácha Imperishable]. Praha: Čin, 1940: 98–122.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1941a. Kramářské písně a dramata [Broadside Ballads and Dramas]. *Slovo a slovesnost* 7 (1941): 3: 98–102.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1941b. Dramatický text jako součást divadla [Dramatic Text as a Component of Theatre]. *Slovo a slovesnost* 7 (1941): 3: 132–144.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1941c. Česká estetika Mirko Nováka [The Czech Aesthetics of Mirko Novák]. *Slovo a slovesnost* 7 (1941): 4: 217–219.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1942. Česká estetika Mirko Nováka. Doslov kritikův [The Czech Aesthetics of Mirko Novák. Critic's Afterword]. *Slovo a slovesnost* 8 (1942): 8: 110–112.

- VELTRUSKÝ, Jiří. 1945. Co se školstvím? (Proti příštípkaření ve školských záležitostech) [What to Do With the Education? (Against Amateurism in Education)]. *Cíl 3* (1945): 9: 136–138.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1946. *Byrokracie, demokracie a dělnická třída* [Bureaucracy, Democracy, and the Working Class]. Praha: Čs. sociální demokracie, série Letáky všem pracujícím [Leaflets to All Workers series], č. [vol.] 18.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1947a. K diskusi o přípravě nové ústavy [To the Discussion About the Preparation of the New Constitution]. *Cíl 3* (1947): 1: 14.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1947b. Očista, která ještě nebyla provedena [The Purification Which Has not Been Yet Executed]. *Cíl 3* (1947): 292–294.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1945–1948?. Rukopis monografie o Toyen, pozůstalost Jiřího Veltruského [Study on Toyen, a manuscript; deposited in the estate of Jiří Veltruský].
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1976. Dramatic Text as a Component of Theatre. In Ladislav Matejka a Irvin Titunik (edd.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: M.I.T. Press, 1976: 94–117.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1979. Theatre in the Corridor. *The Drama Review* 23 (1979): 4: 67–80.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1982. Structure in Folk Theatre (Notes regarding Bogatyrev's Book on Czech and Slovak Folk Theatre). *Poetics Today* VIII (1982): 1: 141–161.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994. *Příspěvky k teorii divadla* [Contributions to the Theatre Theory]. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1999. *Dramatický text jako básnické dílo* [Drama as a Literature]. Brno: Host, 1999: 99–149.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2012. *An Approach to the Semiotics of Art*. Brno: Masaryk University, 2012.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2016a. Strukturalismus a divadelní věda. *Theatralia* 19 (2016): 1: 231–237.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2016b. Strojopis z roku 1941. *Theatralia* 19 (2016): 1: 238–245.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2016c. Básnická autostylisace. *Theatralia* 19 (2016): 1: 246–250.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2016d. K problematice moderního umění. *Theatralia* 19 (2016): 1: 251–267.
- SCHÖNOVÁ, Vlasta. 1993. *Chtěla jsem být herečkou* [I Wanted to be an Actress]. Praha: Ivo Železný, 1993.
- ŠALDA, František Xaver. 1935. O básnické autostylisaci, zvláště u Bezruče [On the Self-Stylisation, Especially in the Case of Bezruč]. *Slovo a slovesnost* 1 (1935): 1: 13–28.
- URBÁNEK, Zdeněk. 1994. Ještě jednou Orten a okolí [Once Again to Orten and Other Things]. *Literární noviny* 5 (1994): 45: 7.
- URBÁNEK, Zdeněk. 1996. *Stvořitelé pokračují* [The Creators Carry On]. Brno: Atlantis, 1996.

Ostatní citované archiválie jsou identifikovány v poznámkách pod čarou na příslušných místech textu. Veltruského korespondence, stejně jako jeho rukopisy, jsou uloženy v jeho osobní pozůstalosti, kterou opatruje Jarmila F. Veltrusky v Paříži.

Other cited archival materials are indicated in the footnotes. The letters and manuscripts by Jiří Veltruský are deposited in his estate administered by Jarmila F. Veltrusky in Paris.

Summary

From Propositions to Systems? or How to Make Jiří Veltruský 'Historical'

Based on careful study of archival materials the study presents the research, newspaper writing and political activities of Jiří Veltruský, covering especially the years of his studies at university and after the WWII. The author pinpoints, for example, Veltruský's theatre activities with secondary-school students in the Avant-Garde Theatre Group of the Youth, his political engagement, and close relations to Závěš Kalandra and Karel Teige, and the Surrealists. The gist of the study represents an analysis of as yet unpublished introductory paragraphs of the renowned lecture by Veltruský, published as 'Dramatický text jako součást divadla' (Dramatic text as a Component of Theatre, 1941), which include a relevant polemic discussion with the previous structural theatre theories (esp. the ones by Honzl and Bogatyrev). The author of the study, therefore, suggests a reinterpretation of the decade between 1930 and 1940 when the interest of Prague Structuralists in theatre theory culminated as a period of negotiating and re-thinking the structuralist ideas over theatre performance. The historical circumstances, especially Veltruský's emigration to Paris in 1948, then prevented a satisfactory conclusion of the discussions and caused petrification of texts which may not have originally been meant to become a canon.

Klíčová slova

Jiří Veltruský, strukturalismus, divadelní avantgarda, Pražský lingvistický kroužek, Jindřich Honzl

Keywords

Jiří Veltruský, structuralism, theatre Avant-Garde, Prague Linguistic Circle, Jindřich Honzl

DOI: 10.5817/TY2016-1-5

Doc. David Drozd, Ph.D. působí jako pedagog Katedry divadelní studií FF MU (Brno, Česká republika) a vědecký pracovník Divadelní fakulty JAMU. Absolvoval studium dramaturgie u prof. Bořivoje Srby a následně získal doktorský titul na základě obhajoby disertační práce *Fenomén divadla v myšlení Josefa Šafaříka* (2007), také pod vedením Bořivoje Srby. Ve svém současném bádání se zaměřuje zejména na analýzu inscenace (viz studie o Petru Lébloví, Evě Tálské nebo Haně Burešové), dějiny české režie a český divadelní strukturalismus (aktuálně dokončuje anglický výbor *Theatre Theory Reader: Prague School Contributions*). Příležitostně působí jako dramaturg a překladatel. Kontakt: drozd@jamu.cz.

David Drozd has a teaching and research position at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts Masaryk University, Brno (Czech Republic) and the Faculty of Theatre, Janáček Academy of Music and Performing Arts, Brno (CZ). He studied dramaturgy under the tutorship of Bořivoj Srba, a renowned Czech theatre historian, and received Ph.D. degree for the dissertation *Fenomén divadla v myšlení Josefa Šafaříka* (Theatre in the thinking of Josef Šafařík, 2007, tutored by B. Srba). His research interests cover performance analysis (e.g. analyses of performances by Petr Lébl, Eva Tálská and Hana Burešová), history of Czech theatre direction, and Czech theatre structuralism (currently finishing an anthology in English, *Theatre Theory Reader: Prague School Contributions*). He has taken part as a dramaturg in several theatre projects, and translated plays from English. E-mail: drozd@jamu.cz.