

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav české literatury a literární vědy**

**Filologie – Dějiny české literatury a teorie literatury**

**Sunbee YU**

**Znaky, styl a dramata Karla Čapka**

**Signs, Style and Karel Čapek's Dramas**

**Disertační práce**

**vedoucí práce – Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.**

**2011**

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu prof. PhDr. Petru Marešovi, CSc. za veškerou mnoholetou práci a za trpělivost, cenné rady a všestrannou podporu.

## obsah

I. Úvodem . . . . .	6
II. Znak a sémiotika . . . . .	9
1. Úvod . . . . .	9
2. Divadelní sémiotika . . . . .	12
2.1. Otakar Zich . . . . .	13
2.2. Jan Mukařovský . . . . .	16
2.3. Jiří Veltruský . . . . .	20
2.4. Keir Elam . . . . .	23
2.5. Anne Ubersfeldová . . . . .	26
3. Znak a systém znaků . . . . .	30
4. Zkoumání dramatu a divadla . . . . .	36
4.1. Struktura a funkce času . . . . .	39
4.2. Forma a funkce prostoru . . . . .	43
4.3. Struktura vyprávění . . . . .	46
4.4. Charakteristika dramatických postav . . . . .	50
4.5. Symbolém . . . . .	55
III. Analýza dramát Karla Čapka ze sémiotického hlediska . . . . .	58
1. Loupežník . . . . .	58
1.1. Funkce a význam dramatických postav . . . . .	58
1.2. Struktura vyprávění . . . . .	62
1.3. Charakteristika prostoru a času . . . . .	63
1.4. Symbolém . . . . .	65
2. R.U.R. . . . .	68
2.1. Funkce a význam dramatických postav . . . . .	68
2.2. Funkce předmětů . . . . .	69
2.3. Struktura vyprávění . . . . .	72
2.4. Charakteristika prostoru a času . . . . .	76
3. Věc Makropulos . . . . .	80

3.1. Funkce a význam dramatických postav . . . . .	80
3.2. Struktura vyprávění . . . . .	82
3.3. Charakteristika času a prostoru . . . . .	86
3.4. Symbolém . . . . .	89
4. Bílá nemoc . . . . .	92
4.1. Funkce a význam dramatických postav . . . . .	92
4.2. Konstrukce příběhu . . . . .	95
4.3. Struktura prostoru a času . . . . .	98
5. Matka . . . . .	103
5.1. Charakteristika dramatických postav . . . . .	103
5.2. Funkce předmětů . . . . .	105
5.3. Charakteristika prostoru a času . . . . .	107
5.4. Struktura vyprávění . . . . .	110
IV. Styl a stylistika . . . . .	114
1. Definice stylu . . . . .	114
2. Stylistika . . . . .	117
2.1. Expresivní stylistika . . . . .	117
2.2. Literární stylistika . . . . .	119
2.3. Strukturální stylistika . . . . .	122
2.4. Funkční stylistika . . . . .	125
V. Stylistická charakteristika dramát Karla Čapka . . . . .	131
1. Univerzálnost a specifčnost . . . . .	131
2. Paralingvální charakteristiky . . . . .	136
3. Stylistická charakteristika sémantické polyvalence . . . . .	141
3.1. Metafora a metonymie . . . . .	144
3.2. Komplexní struktura ironie . . . . .	146
VI. Závěr . . . . .	151
Literatura . . . . .	153
Resumé . . . . .	162
Abstract . . . . .	163

## I. Úvodem

Čapkova díla mají velký význam pro českou i světovou literaturu, a proto byla také mnohými badateli sledována, analyzována a interpretována různými způsoby. Dramatické tvorbě Karla Čapka byla zatím věnována menší pozornost než jeho dílu prozaickému.

J. Kopecký se ve svých pracích orientoval na všechna dramata, která napsal Karel Čapek sám, i na dramata napsaná společně s Josefem Čapkem. Soustředil pozornost zejména na literárněvědné aspekty jejich díla. Z. Kozmín zkoumal celé dílo bratří Čapků a použil k tomu citátovou metodu, kterou nazval fotografický výběr. Snažil se interpretovat různá slova a termíny užívané v dílech bratří Čapků, a to hlavně z hlediska jejich sémantické platnosti v daném místě textu. P. Janoušek interpretoval vývojové proměny českých dramát mezi dvěma světovými válkami, nejen z hlediska literární teorie a historie, ale i z hlediska souvislosti mezi dramatickými texty a divadlem (věnuje se např. *Loupežníkovi*, *R.U.R.*, *Bílé nemoci* a dalším hrám bratří Čapků). Zabýval se pojmem subjektivace a poetikou několika dramatických žánrů, ve kterých se tematizuje interní autentický subjekt. Více než na rozbor textů se badatelé zaměřovali na problematiku divadelních inscenací a jejich ohlas, například V. Kudělka, F. Černý.

Je zřejmé, že dosavadní výzkumy se orientovaly především na obsah a formu díla Karla Čapka z hlediska filozofického nebo literárněvědného, ale méně pozornosti věnovaly problematice jeho dramát z hlediska lingvistického. Zmiňujeme-li práce, které zkoumají dramata K. Čapka z lingvistického hlediska, nejdříve můžeme uvést hlavně práci K. Máry, který se zabývá charakteristikou hovorovosti a nespisovných výrazů nebo J. Bartůňkové, která klade důraz na charakteristiku paralingválních jazykových prostředků.

Protože byla Čapkova díla už široce rozebírána, zvolili jsme trochu jiný způsob zkoumání, kterým by bylo možné systematicky vysvětlit strukturu jeho dramát. Budeme se zabývat dramaty K. Čapka zejména ze sémiotického a stylistického hlediska (v práci nebude úplná rovnováha mezi oběma disciplinami, protože více prostoru dáme sémiotické části). Obě oblasti se jeví jako velice rozsáhlé, a proto na začátku probereme nejdříve základní rysy obou disciplin, a potom ukážeme, jak s nimi Čapkova dramata souvisí.

V práci se budeme zabývat pouze dramaty, které Karel Čapek napsal sám, bez

spolupráce svého bratra Josefa Čapka. Půjde tedy o hry: *Loupežník*, *R.U.R.*, *Věc Makropulos*, *Bílá nemoc* a *Matka*.

Strukturu dramát K. Čapka budeme analyzovat ze sémiotického hlediska. Na jeho základě formálně objasníme základní znakový systém a jeho funkce. Nejdříve se zaměříme na charakteristiku znaku v souvislosti s dramatem a divadlem, např. spojitost, zaměnitelnost a hierarchii znaků. V divadle existuje mnoho znaků a potřebujeme vnímat a chápat tyto jazykové a nejazykové znaky spojitě. Jeden znak může zastupovat jiný prvek nebo přejímat jeho funkci a utváří se hierarchie znaků, která souvisí s pojmem aktualizace nebo ozvláštnění či dominanty. Pokud jde o znak, musíme zmínit dva významné badatele a teoretiky, F. de Saussura a C. S. Peirce, kteří významně ovlivnili sémiotiku a stylistiku.

V naší práci však nebudeme probírat obecnou teorii sémiotiky, ale sémiotiku divadelní. Zmíníme pojmy či teorie různých badatelů, např. J. Honzla, T. Kowzana, P. Bogatyreva, M. Procházky, P. Pavise a dalších, zaměříme se však hlavně na teorie vědců, kteří začali objasňovat a pojmenovávat základní a důležitou teorii divadelní sémiotiky, zejména tedy na O. Zicha, J. Mukařovského, J. Veltruského, K. Elama a A. Ubersfeldovou.

Dále se pokusíme promítnout uvedené teorie do díla K. Čapka a budeme se zabývat novým zúsobem analyzování, tzv. sémiologickou metodologií, kterou můžeme dramata úplně nově číst a analyzovat tak, abychom v nich našli strukturu znakového systému. Analýza spočívá v tom, že objasňuje charakteristiku a syntaktickou strukturu dramatických osob v souvislosti s teorií aktantů a funkci prostoru a času u každého dramatu a přispívá k chápání charakteristiky vyprávění (definice vyprávění je použita v širším slova smyslu, zabýváme se jí detailně později) a významu a funkce symbolům.

V další kapitole se zaměříme na styl a stylistiku. Definice stylu vznikla už dávno, např. v rétorice, avšak pojetí stylu se postupně měnilo podle různých hledisek a stylistika v lingvistice a literární vědě zakotvila na začátku dvacátého století. Zaměříme se na základní, reprezentativní a centrální teorii a pojetí týkající se stylu a stylistiky, která představují bázi a důležité východisko pro zkoumání. Nejdříve se podíváme na expresivní či deskriptivní stylistiku, která se snaží popisovat vztah mezi myšlenkou a formou výrazu a jejímž představitelem byl C. Bally, jenž byl ovlivněn F. de Saussurovou strukturální lingvistikou. Dále uvádíme literární stylistiku či stylistickou kritiku, již se zabývali K. Vossler a L. Spitzer, kteří patřili k německé idealistické škole a zkoumali hlavně původ výrazu v autorově psychice. Dalším typem stylistiky, kterou reprezentuje M. Riffaterre, je strukturální stylistika, v níž se zkoumá komplexní struktura, zejména ve spojení s mluvou, a klade se důraz na smysl výrazu v kontextu. Poslední probíraný typ stylistiky, kterou se zabýval hlavně Pražský lingvistický kroužek a jeho pokračovatelé, například V. Mathesius,

B. Havránek, V. Skalička, R. Jakobson, K. Hausenblas a další, je nazývána funkční stylistikou.

Pokud jde o analýzy Čapkových dramát ze stylistického hlediska, zaměříme se na celkovou stylovou charakteristiku textu od paralingválních jazykových prostředků do úrovně vyprávění. Nejdříve se budeme zabývat principem kontrastu, který se objevuje v různých oblastech, např. sémantické, symbolické, časoprostorové. V každém dramatu K. Čapka nacházíme prvek univerzální a přitom i specifický, jímž se dané drama liší od ostatních, např. užívání odborných termínů či cizích slov, využití rozvrstvené slovní zásoby apod. Dále se podíváme na smysl textu, který se utváří stylem v souvislostech se sémantickou polyvalencí, např. metaforou, metonymií a ironií.



## II. Znak a sémiotika

### 1. Úvod

Po celou dobu lidské existence doprovázely člověka znaky, které existovaly v nejrůznějších podobách. Spolu s rozvojem lidské společnosti procházely i znaky obdobími rozvoje, úpadku a zániku<sup>1</sup>. Lidem je vlastní potřeba vyjadřovat věci a komunikovat o věcech, které vidí a vnímají, a proto potřebují znaky, aby mohli předávat své myšlenky a sdělovat pocity jiným lidem, k čemuž je třeba nějaký stabilní prostředek. Navíc pokud se jedná o porozumění a pochopení literárních děl a podobných textů, pak jestliže neporozumíme znaku a jeho významové funkci, je porozumění těmto textům nemožné. Samozřejmě, že lidé mají jazyk a řeč. Jazyk je nejzákladnější prostředek, kterým vyjadřujeme své myšlenky a který umožňuje naši každodenní komunikaci. Definice jazyka, o které se již pokoušelo mnoho lidí, je téměř bezpočet.

Na jedné straně je mnoho vědců, kteří zkoumají a analyzují jazyk jen v hranicích, které jsou vymezeny lingvistikou, ale na druhé straně vědci, jako jsou psychologové nebo sociologové, vysvětlují jazyk za pomoci vztahů s různými prvky a elementy, které se nacházejí mimo čistě jazykovou oblast. Jak uvádí již Saussure: „Jazyk a jazykové funkce kromě prosté komunikace zahrnují i elementy z jiných oblastí, jako je psychologie, sociologie, estetika atd. Proto když zkoumáme jazyk z těchto různých úhlů pohledu, stane se předmětem lingvistiky různorodá směsice elementů, které spolu navzájem nijak nesouvisejí“<sup>2</sup>. Jak vidno, záleží na úhlu pohledu a odvětví, které hledá základ jazyka nebo se snaží o jeho definici, a tyto snahy stále pokračují. Jazyk se stále mění tím, jak jsou znaky a systém znaků vázány na způsob myšlení a děleny na nejstarší, staré a současné. Avšak na konci 19. a začátkem 20. století s rozvojem sémiotiky a strukturalismu nastal zásadní zvrát. Bylo to právě vystoupení Ferdinanda de Saussure a Charlese Sanderse Peirce<sup>3</sup>. V jejich dílech se projevují myšlenky Johna Locka a J. H. Lamberta (17. století), jejichž vliv na sémiotiku nelze popřít. Peirce nebo Saussure citují jejich ideje a teorie a jejich vliv je možno vidět v dílech obou autorů. Přesto můžeme říci, že tito dva vědci

---

<sup>1</sup> Například korejské písmo, které je nazýváno „Hangül“, bylo vytvořeno v patnáctém století. Předtím neměli Korejci vlastní písmo, přestože měli jazyk. Až do patnáctého století měli jiné písmo tzv. Idu, které vytvořili na základě čínských znaků, a to po vytvoření nového písma zanikla.

<sup>2</sup> F. de Saussure: *Kurs obecné lingvistiky*, str. 44–47.

<sup>3</sup> O jejich definici viz U. Eco: *Přirozené hranice: dvě definice sémiotiky*, in: *Teorie sémiotiky*, str. 23–26.

otevřeli dveře novému zkoumání sémiotiky a jejich přínos pro další generace je nepopíratelný.

Teorie a základy sémiotiky, které vytvořili tito dva vědci, byly dále rozvíjeny dalšími, jako byl Charles W. Morris, Roland Barthes, Umberto Eco a další. I když v západním světě nebyli příliš známé, nelze opomenout další významné proudy, které se projevovaly již na počátku 20. století. Tehdy vzkvétaly aktivity ruských formalistů<sup>4</sup> a ve 30. a 40. letech aktivity Pražského lingvistického kroužku – k tomuto kroužku patřili Jan Mukařovský, Vilém Mathesius, Roman Jakobson, Bohuslav Havránek, Petr Bogatyrev, Jiří Veltruský atd. Tyto skupiny badatelů ovlivnily mnoho oblastí, např. strukturalismu a sémiotiky – a hlavně v oblasti divadelní sémiotiky byl tento přínos obzvláště velký. Nelze tu zapomenout na pionýrskou roli Otakara Zicha právě v oblasti divadelní sémiotiky.

Strukturalisté na rozdíl od předchozí praxe zkoumání literárních děl, jež mělo v centru pozornosti myšlenky nebo záměr autora, prohlašovali, že teprve jazyková struktura rodí realitu. Smysl literárního díla je vytvářen nikoliv ze zkušeností autora či z jeho ideologie, ale odvíjí se od vztahů mezi konkrétními jazykovými prostředky. Tato jazyková struktura je podle nich ona literárnost, poetičnost. Smysl či význam díla není dán rozhodnutím autora nebo snad čtenáře, ale systémem jazykových jednotek, z nichž se dílo skládá.

Sémiotika pojednává o signifikaci, jak ji vytvářejí znaky, a zkoumá vlastní systém znaků a má úzký vztah k strukturalistické metodologii. Jazyk nebo kód jsou společenské jevy či formy, komunikáty (message), které jsou v lidském životě potřebné. Jsou vytvářeny znaky, které jsou nahlíženy jako systém.

Následně také byla vytvořena důležitá metodologie chápání literatury či uměleckých děl, která konstituuje vztahy na úrovni tvůrce – odesílatel a čtenář – příjemce, z jejichž vzájemného působení vzniká komunikační systém.

Saussure definoval jazyk jako 'systém arbitrárních znaků'<sup>5</sup>, který je jedním ze společenských jevů a je jevem zvyklostním.<sup>6</sup> Samozřejmě že s tím vyvstává i otázka

---

<sup>4</sup> Ruský formalismus ve 20. letech 20. století byl založen na teoriích, které vysvětlovaly literaturu pomocí jazyka a jeho funkcí. Byly to zejména aktivity petrohradského Opojazu (Společnost pro zkoumání básnického jazyka) a Moskevského lingvistického kroužku, které byly ovlivněny estetikou I. Kanta a J. F. Herbarta. Mezi ruské formalisty patří například V. B. Šklovskij, B. V. Tomaševskij, B. M. Ejchenbaum, P. G. Bogatyrev a jiní. Více o ruském formalismu viz *The Formalist Theory of Prose and Literary Evolution*. J. Striedter: *Literary Structure, Evolution and Value*, str. 11–82.

<sup>5</sup> Saussure ve svém díle *Cours de linguistique generale* porovnává jazyk a znak a lingvistiku a sémiotiku, přičemž zdůrazňuje důležitost sémiotiky. Dále objasňuje typické rysy řeči a znaků a jejich grafických záznamů, jejich podobné vlastnosti a rozdílnosti. Viz *Kurs obecné lingvistiky*, str. 44–53.

<sup>6</sup> Saussure byl velmi ovlivněn sociologií, jako byl např. Durkheim, a dalšími, o čemž také viz W. Doroszewski:

spojitosti s psychologií, neboť též uvedl, že všechny věci v jazyce mají psychologický základ a všechny znaky mají psychologickou povahu. Protože jazyk je arbitrární, pak je např. v případě učení se cizímu jazyku (pokud se nejedná o malé dítě) velmi nesnadné naučit se mu dokonale pouze na základě logického porozumění. Navíc je nesnadné porozumět dokonale jazyku, který pochází z jiného kulturního prostředí, ať už se o jeho zvládnutí snažíme sebevíce. V dnešní moderní době, kdy je například jeden film uváděn najednou na mnoha místech planety, můžeme nabýt dojmu, že žijeme v jedné světové kultuře, neboť díky internetu či filmům můžeme poznat a porozumět všem tradicím a zvykům. Ale přesto nelze popřít, že není snadné porozumět okamžitě jazykovým znakům z jiného kulturního prostředí, pokud s ním nemáme přímou zkušenost či pokud je intenzivně nezkoumáme ze svého vlastního specifického zájmu.

V Evropě, jejímiž centry bylo kdysi Řecko a Řím, existuje mnoho literárních děl – básní, prozaických děl i pohádkových vyprávění, v kterých se objevují motivy z řeckých či římských bájí a pověstí nebo z Bible. Takové motivy z řeckých bájí můžeme vidět již v názvech děl jako Miltonův *Ztracený ráj*, *Pygmalion* G. B. Shawa nebo Shakespearova *Venuše a Adonis*. Stejně jako v těchto názvech může autor např. i jmény vystupujících postav záměrně či nepřímou symbolicky naznačit svůj vlastní záměr a napovědět čtenáři nějaký specifický fakt o obsahu díla. Ale pokud je dílo recipováno v prostředí jiné kultury, které nejsou Bible či řecko-římské mýty vlastní, nemůže být pochopena spojitost názvu a obsahu díla. Dílo tak může být dokonce přijímáno úplně nově a interpretováno naprosto rozdílně od záměru autora, či může být dokonce zcela nepochopeno.

Slova vědce následující generace, M. Esslina, znovu potvrzují výroky, jež dříve pronesl Saussure: „Většina znaků, které aktivně užíváme či jen pasivně recipujeme v našich každodenních životech, je determinována kulturou. Jdeme-li do krajnosti, pak jedině gesta či výrazy obličejů jsou srozumitelné všem lidem a nemají vztah ke společenskému nebo kulturnímu prostředí.“<sup>7</sup>

Na základě těchto výroků je možno říci, že pokud chceme porozumět nejrůznějším kulturním strukturám, které jsou vytvořeny různými kulturami, a pochopit je, musíme překročit hranice prosté jazykové znalosti a běžných dovedností a zaměřit se na specializované znalosti a vědomosti nejrůznějšího druhu. Je k tomu třeba jednak porozumění systému znaků, kterým se komunikuje a který předává a produkuje význam,

---

*Queques remarques sur les rapports de la sociologie et de la linguistique: Durkheim et F. de Saussure.*

<sup>7</sup> M. Esslin: *The Field of Drama*, str. 178. Zřejmě existují nějaká gesta či výrazy, které se odlišují.

jednak širokého porozumění založeného na zkušenosti, jednak společenského a kulturního porozumění, a tento výčet může dále pokračovat.

Pokud se týče divadla, vyžaduje také schopnost číst tyto znaky. Všeobecně se dá říci, že pokud se někdo s divadelním žánrem setká poprvé nebo je to člověk nezvyklý na různé prostředky a tradice, které využívá divadelní představení, přijímá nejrůznější znaky, které jsou vytvářeny na jevišti, bez analýzy – pouze tak, jak jsou. Avšak teze o tom, že publikum pouze pasivně přijímá a konzumuje obsah, který je na jevišti ukázán, byly již dávno vyvráceny. Publikum komunikuje tak, že přijímá zprávu, analyzuje ji a reaguje na ni.

## 2. Divadelní sémiotika

Jak už bylo uvedeno výše, divadelní sémiotika<sup>8</sup> se rozvíjela ze základů položených Pražským lingvistickým kroužkem, zejména díky teoriím Otakara Zicha, a významně ovlivnila rozvoj divadla po celém světě. Je však pravdou, že rozšíření těchto teorií trvalo celkem dlouhou dobu. Pokud se jedná o teorie literatury a estetiky, které postulovali badatelé Pražského lingvistického kroužku, je zde patrný silný vliv ruského formalismu, ale co se týče teorie divadla, byl vliv ruského formalismu velmi malý.<sup>9</sup> Divadlo je uchopeno skrze divadelní strukturu, divadelní znak, jeho význam a funkci jako jednotky jedné společné struktury, čímž je opět odkazováno k základům sémiologie. Pro analýzu dramatu sice bylo nutno speciálně vyčlenit dramatickou sémiotiku, ale pokud se týče

---

<sup>8</sup> Rozvoj divadelní sémiotiky v první polovině 20. století následovala v 2. polovině 20. století výrazná systematizace. V roce 1980 byla ustanovena Mezinárodní asociace sémiotiky v jevištním umění (IASPA: International Association of Semiotics in Performing Arts), která v roce 1981 uspořádala za přispění André Helbo konferenci. Zejména ve vystoupení A. V. Kesterena zaznělo kriticky, že výzkum dramatu a divadla šel dosud tradiční cestou, jejíž metodologie a analýza je založena na zkušenostech zkoumajícího vědce a tedy postavena na intuici a subjektivním pohledu na věc. Uvedl, že zkoumání divadla je jednou z humanitních věd založených na zkušenosti. Proto, aby byl divadelní výzkum oproštěn od těchto neliterárních a nevědeckých praktik, navrhuje jako nezbytné dva kroky. Zaprvé je to aplikace lingvistické, strukturalistické a sémiotické metodologie, za druhé je to analytický divadelní výzkum. A. Van Kesteren: *Theatre and Drama Research: An Analytical Proposition*, in: *Semiotics of Drama and Theatre*, str. 31–42.

<sup>9</sup> K tomu viz dílo *Divadelní teorie Pražské školy* J. Veltruského. Vysvětluje jednak podrobně teorii divadla postulovanou Pražským lingvistickým kroužkem, jednak jeho vztah k ruskému formalismu. Jako příklad můžeme uvést Bogatyrova. Veltruský o něm řekl, že „byl sice členem Pražského lingvistického kroužku, ale přesto při bližším zkoumání jeho díla Lidové divadlo vidíme, že vykazuje řadu nedostatků, pokud se týče pojmů Pražského lingvistického kroužku.“ J. Veltruský: *Divadelní teorie Pražské školy*, in: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 15–24.

tohoto rozdělení na divadelní a dramatickou sémiotiku, postrádá poněkud hlubší smysl. Je možno chápat celou věc v takovém kontextu, že divadlo a drama jsou vzájemně v úzkém, důvěrném vztahu. Postupně však objasníme, jaké jsou důvody pro to, že je nutné zkoumat a chápat tyto dvě rozdělené oblasti společně. Nyní se zaměříme na několik významných badatelů v oboru divadelní sémiotiky a jejich teorie, čímž prozkoumáme zároveň základní rysy divadelní sémiotiky. Prozkoumáme teorie badatele z anglického prostředí Keira Elama, z francouzského prostředí Anne Ubersfeldové a dvou hlavních představitelů Pražského lingvistického kroužku Jana Mukařovského, Jiřího Veltruského a výše již zmíněného Otakara Zicha.

## 2. 1. Otakar Zich

Předtím než začneme mluvit o jeho teorii, zmiňme se o základu této teorie. Její základní rámec lze spatřovat v estetické metodologii, ze které vyšel. O Zichovi prohlásil Mukařovský, že se jedná o dvojitou osobnost, umělce a zároveň vědce, empirika a filozofa, který má dvojí vědecké zaměření – psychologii umění a dílo.<sup>10</sup> Zich, který byl zároveň umělcem a vědcem, ve své osobě a díle spojuje teorii a praxi. Ve své vědecké práci je ovlivněn estetickým empirismem svého učitele O. Hostinského a je nutno zdůraznit, že jeho empirická metodologie, která je vlastní veškerému estetickému výzkumu, je metodologií nejdůležitější. Dále, co se týče jeho teorie divadelních prvků, se již rozchází s estetickými teoriemi svého učitele Hostinského a vytváří svou vlastní estetiku. Zpočátku ve svém výzkumu kladl důraz na psychologické faktory, které ovlivňují estetiku, ale postupně se centrem jeho pozornosti stal nám známý strukturalismus a sémiotika.

Zich se ve svém díle *Estetika dramatického umění* pokouší o novou estetickou a metodologickou analýzu.<sup>11</sup> Nejprve vysvětluje vztahy mezi dramatem a divadlem. Přestože se jedná o podobné pojmy nebo o pojmy, které se mohou i vzájemně

---

<sup>10</sup> Mukařovský hodnotil hlavně dílo *Estetika dramatického umění* O. Zicha, „jeho jednota je zjištěna ústředním zaměřením na maximální objektivnost estetického zkoumání, nesoucím každý detail jeho prací. Česká estetika měla štěstí, že ve chvíli, kdy po celém světě teorie a filozofie umění zahajovaly nový postup, byla její vývojová linie v rukou badatele tak dynamického při vši vyrovnanosti.“, str. 286. J. Mukařovský: *Studie z poetiky*, str. 284–289.

<sup>11</sup> P. V. Zima napsal o Zichovi, že „první systematicky zkoumal vztah mezi formou a významem.“ P. V. Zima: *Literární estetika*, str. 187.

zaměřovat, zdůrazňuje, že pojem divadlo je širší než drama. Zdůrazňuje, že pouhým přečtením dramatického díla nikdy nemůžeme dosáhnout úplnosti tohoto uměleckého žánru. Je to tak proto, že k vnímání dramatického díla je nezbytný jak vjem zrakový, tak sluchový. Tyto specifické rysy dramatu jsou to, co jej odlišuje od ostatního umění, jakým je třeba poezie, sochařství či hudba. Samozřejmě, že v případě tzv. knižních dramát, která byla napsána pouze za účelem četby, je samotné čtení plně postačující. Ale v případě běžných dramatických děl, pokud jsou pouze čtena, se mění hranice vnímání podle představivosti toho kterého čtenáře. Je to tím spíše, pokud se jedná o čtenáře, který navíc nemá mnoho zkušeností s dramatem a nemá schopnosti interpretovat divadelní dílo. Navíc pokud je dramatické dílo pouze čteno, pak veškeré pocity či představy zůstává na úrovni pouhého vjemu. Jak uvádí Zich, "Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování"<sup>12</sup>, dramatické dílo je nutno provozovat, aby vynikl jeho význam, a to, zda a jak je možné přenést dramatické dílo na jeviště, nazývá Zich divadelností.

Dále Zich diskutuje o teorii umění, a to nejprve o tzv. syntetické teorii. Nejprve se zaměřuje na Wagnerův Gesamtkunstwerk<sup>13</sup>, jež spočívá v spojení všech žánrů v jeden. K této teorii má Zich dvě kritické námitky. Za první, teorie odmítá existenci nezávislých žánrů a tvrdí, že všechny žánry musí být spojeny v jediný žánr zpěvohry. Za druhé je to Wagnerovo tvrzení, které je základem jeho teorie, že i současné umění nutně inklinuje k tomu, aby v sobě spojovalo všechno lidské původní praumění, jako je tanec, pohyb nebo zpěv. Ovšem takovéto původní praumění zůstává pouhou hypotézou, která svědčí o tom, že Wagner nevnímal správně smysl vývoje umění.

Dále, v rozporu s Wagnerem, zdůrazňuje Zich samostatnost každého umění, a zároveň podle teorie O. Hostinského vysvětluje syntetickou teorii tak, že každé umění má právo se spojit s jiným. Umělecké formy jako poezie, hudba a podobně vytvářejí časové umění, výtvarné umění, drama apod. vytváří scénické umění, a všechny tyto žánry se mohou navzájem pojit.<sup>14</sup> Toto spojení musí však nutně splňovat tři podmínky, kterými jsou

---

<sup>12</sup> O. Zich: *Estetika dramatického umění*, str. 19.

<sup>13</sup> "Pojem vytvořil kolem roku 1850 R. Wagner. Doslovně označuje souborné umělecké dílo. Estetika Wagnerovské opery je založena na hledání „nejpospolitějšího díla“, které by bylo syntézou hudby, literatury, malířství, sochařství, architektury, scénického gesta, pohybu atd. Tato snaha je zároveň symptomatická jak pro symbolismus jako umělecké hnutí, tak pro jedno ze zásadních pojetí divadla a inscenace." Viz dále slovník P. Pavise: *Divadelní slovník*, str. 161–163.

<sup>14</sup> Hostinský uvádí čtyři různé příklady těchto spojení. „Spojením scéniky s poezií vzniká drama mluvené (činohra), spojením scéniky s hudbou pantomima, spojením všech tří drama hudební (zpěvohra). K tomu

jednota obsahová, jednota časového průběhu a jednota náladová. Pokud se podíváme na umělecké dílo, můžeme je nahlížet jako celek složený z řady nejrůznějších elementů a prvků, ale ve skutečnosti tvoří tyto prvky nedělitelný celek. Jinými slovy, každé umění podléhá vlastním charakteristickým zákonům a každé zachovává své typické rysy a charakter, ale v jednom konkrétním uměleckém díle se jedná o spojení nerozdělitelných organických jednotek.

Zich vysvětluje jednotlivé prvky jednoho uměleckého díla, srovnává je a pojednává o vztazích, které je vzájemně spojují. Z hlediska toho, že jednotlivá umělecká díla jsou vzájemně spojená, platí, že dramatickosti uměleckého díla se zeslabuje tím více, čím je silnější jeho poetičnost, hudebnost či výtvarnost. Avšak naopak čím je herečtější, tím více je dramatickosti uměleckého díla posilována. Důvodem je to, že herecká složka je hlavním, centrálním prvkem, prvkem, který je jádrem provedení dramatu. V níže uvedeném citátu je uvedena definice herecké složky a její vztahy k dramatickému dílu.

„Přes stejnou hodnotu všech je herecká složka ústřední a řídící složkou dramatického díla, ne že by byla nejdůležitější, nýbrž proto, že jen ona je dramatickou v pravém slova toho smyslu; druhé jsou „dramatickými“ jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké. Tento základní princip dramatického umění nazveme princip dramatickosti... Upozorňujeme zatím na to, že se tento princip týká jen estetické, tj. citové působnosti díla, nikoliv jeho umělecké hodnoty. To jsou dva různé pojmy, neboť esteticky působivé mohou být i věci a děje mimoumělecké, např. přírodní a životní, a je známo, že právě v životě se setkáváme s četnými dramatickými ději. Umělecká díla zajisté mají za účel působit esteticky a zpravidla tak působí, ale vedle toho mají specificky svou hodnotu, na případném svém působení nezávislou; je jí stručně řečeno jejich originální struktura.“<sup>15</sup>

Zich dále k výše zmiňované syntetické teorii uvádí, že ač každé – nejrůznější – umění je spojováno různými prioritami a formami, každé umění uvnitř svého spojení inklinuje k návratu ke svému původnímu mateřskému umění, a proto se nejedná o bezchybnou teorii.

Zich tvrdí, že syntetickou teorii „nelze tedy sice nazvat nesprávnou, ale přece je nevýhodnou pro estetiku dramatického umění“<sup>16</sup> a uvádí další teorii analytickou. Pokud čteme dílo nebo sledujeme divadelní představení, představuje to pro nás určitý vjem dramatického díla. Zahrnuje to i spojení s psychologickou stránkou, a tím je nezbytná i

---

přístupuje ještě spojení poezie s hudbou jakožto hudba vokální (popřípadě melodram).“ O. Zich: *Estetika dramatického umění*, str. 27.

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 33.

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 34.

analýza z hlediska psychologie. Ale v dramatickém díle spolu s psychologickou stránkou je zásadní otázka, zda dílo funguje esteticky, je tedy třeba zdůraznit jeho uměleckou stránku. Zejména je nutné analyzovat v díle jednotlivé obsahové prvky spolu s prvky citovými, a takovou analýzu Zich označuje jako ‚uměleckou analýzu‘.

Dále Zich obrací pozornost k dramatické osobě a ději, které jsou důležitými, základními prvky díla. Tyto dva prvky jsou vázány vzájemnými úzkými vztahy a jsou spojeny jejich ‚významové představy‘<sup>17</sup>. Tato představa významová, se kterou je spojena dramatická postava, je východisko, díky kterému můžeme chápat děj. V dramatickém díle je divákům ukazován umělý děj a tento děj je vytvářen osobami, které jsou postavami dramatu. Jinými slovy, nejdůležitějším prvkem je herecký prvek, díky němuž je formován děj prostřednictvím dialogů. Je možno říci, že dramatický text má dva druhy posláních, a to právě díky tomu, že se prostřednictvím dialogů postav vytváří děj dramatu.

## 2. 2. Jan Mukařovský

Pro analýzu uměleckého díla vznikaly a byly aplikovány nejrůznější metodologie. Pro Mukařovského se stala jádrem strukturní estetika, jejímž prostřednictvím vysvětluje funkce uměleckého díla jako znaku a jeho vztahy s vnějším světem. Centrem jeho pozornosti a metodologie bylo pochopení vnitřní struktury uměleckého díla.

„Znakovost umění se však neprojevuje jen v jeho stycích s vnějším světem, ale i ve složení umělecké struktury samé: bylo již naznačeno, že každá složka uměleckého díla je nositelem jistého částečného významu; úhrn těchto částečných významů, řadících se v jednotky postupně stále vyšší, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový ráz uměleckého díla v částech i v celku stává se zjevným zejména při uměních tzv. časových, tj. takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není v mysli vnímatelově přítomna jako celek, nemá vnímatel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturní estetice znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást obecné vědy o znaku čili sémiologie.“<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Významové představa je podle Zicha popsána následovně: „Každý náš poměrně stálý vjem vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu odpovídající na nejvšeobecnější otázku, co to je, co vidíme, slyšíme atd., pročej ji nazveme představou významovou.“ Tamtéž, str. 42.

<sup>18</sup> J. Mukařovský: *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, in: *Studie I*, str. 19.



Tato představa znaku a významu a jejich prvků, které jsou spojeny řadou vzájemných vztahů, tvoří základ Mukařovského sémiotiky. Umělecké dílo je znakem, a proto není záležitostí jen tvůrce a díla samotného, ale navazuje komplikované vztahy i s prvky vnějšího světa, jako jsou čtenář či společnost. Při objasňování těchto komplikovaných vztahů je zásadní věcí tzv. sémantická funkce, pomocí níž je možno vysvětlit celou vnitřní strukturu díla.

Znak je podle Mukařovského smyslová realita, která ukazuje jinou realitu. Tato jiná realita je umělecké dílo, jež pojí tvůrce s kolektivem. Manifestované umělecké dílo funguje jako vnější symbol, signifiant, o kterém mluví Saussure, a v rámci určité společnosti, či určitého ‚kolektivního vědomí‘ získává umělecké dílo svůj specifický význam.<sup>19</sup> Pokud tento význam vznikající v rámci kolektivního vědomí vezmeme jako základ, nemůžeme zároveň opominout existenci prvků individuální psychiky. Tyto prvky individuální psychiky se v zmíněném kolektivním vědomí objektivizují a díky této objektivizaci získává dílo sekundární význam.

Umělecké dílo má dvě sémiotické funkce, které jsou spojeny jednak s autonomním znakem, jednak s komunikativním znakem. V umění tyto dva znaky působí vzájemně, rozvíjejí se a mění v rámci dialektických vztahů. Za prvé, autonomní znak vyjadřuje určitou realitu a zde tato realita značí určitou společnost nebo skupinu, tedy kontext a jeho vztahy k dílu. Jelikož je umělecké dílo znakem, pak nahrazuje určitou realitu, a tato realita má v určité společnosti jistý význam. Samozřejmě, že podle určitých rysů dané společnosti nebo historického období, které podléhají různým tendencím, může být tento význam jak kladný, potvrzující, tak záporný, a tak se hodnota uměleckého díla může v čase měnit. Například když se dílo neshoduje s celkovým kontextem dané společnosti nebo je-li příliš novátorské, může být vnímáno negativně a mít tak negativní význam. Takové dílo ovšem po čase může být společností přijato a jeho hodnota dojí uznání – a těchto případů není málo. Takto má autonomní znak ke společenskému kontextu na jedné straně blízky, na druhé straně značně volný vztah.

Pokud se zaměříme na komunikativní či sdělovací znak a jeho funkce, pak hovoříme o funkci, která cosi vyjadřuje či předává, spolu s uměleckou funkcí uměleckého díla. Samozřejmě, že je jasná v dílech, která obsahují syžet nebo příběh, ale i v případech, kdy tomu tak není, například v malířství, tato funkce existuje. Vyjádřena pomocí barev či linií je zde sdělovací funkce obsažena a celá struktura uměleckého díla tak funguje jako jeden význam. Tento význam je tzv. ‚komunikativní význam‘. Když prozkoumáme vztahy mezi

---

<sup>19</sup> J. Mukařovský: *Umění jako sémiologický fakt*, in: *Studie I*, str. 209.

uměleckým dílem a věcmi, které označuje, zjistíme, že obsahují tuto komunikativní funkci a tyto vztahy vytvářejí velmi blízké vztahy mezi realitou a strukturou uměleckého díla.<sup>20</sup>

Podle výše zmíněné teorie strukturální estetiky se Mukařovský pokusil o konkrétní strukturální analýzu. Jeho *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*<sup>21</sup> se zabývá hercem Charlesem Chaplinem. Chaplinovy pohyby jsou analyzovány ze strukturního hlediska, a protože se jednalo o první pokus o analýzu ze sémantického hlediska, měl ve světě značný ohlas.<sup>22</sup>

Mukařovský nejprve analyzuje Chaplinovo herectví a zdůrazňuje vnitřní strukturu hereckého zjevu, která je komponována z nejrůznějších složek. Mukařovský je rozděluje do tří skupin. Nejprve je to komplex složek hlasových, dále mimika, gesta a postoje a nakonec tělo a jeho pohyby. Tato poslední skupina má velmi blízké vztahy ke skupině druhé, ale funkčně jsou rozděleny, protože tělesné pohyby mohou vyjádřit vztahy herce na jevišti.

Mukařovský hlavně u Chaplinových filmů zdůrazňuje proti pohybům druhou skupinu prostředků, takzvané „interference dvojího druhu gest: gest–znaků a gest–expresí“<sup>23</sup>. Na rozdíl od běžných pohybů se veškeré hercovy pohyby, které v dramatu učiní, dají vysvětlit pomocí vzájemného působení těchto dvou typů gest. Samozřejmě, že funkce pohybu je vyjádřena především. Ale ve vztahu k této expresivnosti zahrnuje různé barvy, jak individuální, tak nadindividuální. V Chaplinově případě jsou běžná společenská gesta individuální, což je typickým příkladem pro tzv. expresivní gesto. Navíc tato Chaplinova gesta jsou ve vztahu ke gestům ostatních pobočných postav. Postavy, které reprezentují určitý typ, mají určitá společenská gesta, například dívka, a individuální expresivní gesto má postava milionáře.

Nyní se zaměříme na definice, které postuloval Jan Mukařovský ve své teorii divadla.<sup>24</sup> Nejprve je nutno zmínit zřejmě nejdůležitější věc, kterou je – pokud si vypůjčíme

---

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 208–211.

<sup>21</sup> J. Mukařovský: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve Světlech velkoměsta)*, in: *Studie I*, str. 463–469.

<sup>22</sup> P. Bogatyrev také ve svém článku *Chaplin a Kid* analyzoval Chaplinovy filmy. Nejprve analyzoval Chaplinovu masku a jeho pohyby jako symboly, které asociují masky *comedia dell'arte* a dále vysvětluje, jak ve filmech fungují kontrast a paralelismus. Avšak tato analýza je spíše srovnávací analýzou tradičních prvků nežli analýzou založeno na sémantice. P. Bogatyrev: *Chaplin a Kid*, in: *Souvislosti tvorby*, str. 5–13.

<sup>23</sup> J. Mukařovský: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*, str. 466.

<sup>24</sup> Co se týče teorie divadla, Procházka se zmínil o tom, že Mukařovský hrál důležitou roli při vzniku sémiotické koncepce. M. Procházka: *Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského*, in: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 7.

Mukařovského termín – ‚akce a reakce‘<sup>25</sup>. Ze vztahu mezi těmito dvěma jevy vzniká určité napětí. Samozřejmě se jedná o jiné napětí, než je nám známé dějové napětí, které je tvořeno klasickým sledem expozice, kolize, krize atd. Mukařovského ‚akce a reakce‘ se netýká jen herců, ale zahrnuje i věci a předměty a nositelem akce a reakce se může stát i ‚scéna jako celek‘. Míněny jsou tím ty případy, kdy na jevišti je hranice mezi přítomnými žijící herci a neživými předměty nejasná nebo proměnlivá. Například herec může fungovat jako jevištní kulisa a naopak nějaká rekvizita může mít funkci herce nebo dokonce hrát větší roli, než jakou má herec. Navíc nositelem ‚akce‘ se může kromě hmotných věcí stát i věc nehmotná. Mukařovský uvádí jako příklad světlo a vysvětluje, že „Mohutným činitelem pohybu, v kterém se ocitá scéna ve všech svých složkách, je světlo, jež formuje jevištní prostor, zdůrazňuje herce nebo jej naopak nechává mizet, dotváří jeho kostým, vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně, upoutávajíc divákovu pozornost k proměnám své barvy a intenzity i bloudíc jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce.“<sup>26</sup>

Když se dále podíváme na dramatický text, vidíme, že drama je a bylo stále ve vzájemném vztahu s básnictvím a samozřejmě jeho vztahy k lyrice a epice jsou obdobné. Vyplývá tedy z toho pro vztah mezi dramatem a divadlem, že divadlo není pouze drama, ale je spojeno i s epikou a lyrikou. Nicméně drama je básnictví bližší než divadlo, neboť „drama je básnictví dialogu“<sup>27</sup>. Zde si musíme povšimnout jedné věci, a to že dramatický text v divadle nese jinou funkci než básnictví. Důvodem je fakt, že slova, kterými je vytvořen dramatický text, jsou pronášena hercem. Když herec pronáší své repliky, nejedná se o pouhé předání jazykové, ale může být vytvářen a předáván sekundární význam, který je vyjádřen hercovým výrazem a pohyby. Následně v promluvách, které jsou vytvořeny doplněním textu pro vyjasnění nebo zdůraznění onoho významu za pomoci kontrastu, může být vytvořen nějaký důraz nebo atmosféra, která v původním textu nebyla. Dá se říci, že u autorů, jako je například Ibsen nebo Čechov, je vztah mezi textem a divadlem velmi svobodný, autor zde „záměrně ponechává co největší volnost divadelnímu dotvoření“<sup>28</sup>. Zde mohou vzniknout podle určitého období rozdíly v míře tohoto dotvoření, ale vztah mezi textem a divadlem stále zůstává v rovnováze.

---

<sup>25</sup> J. Mukařovský: *K dnešnímu stavu teorie divadla*, in: *Studie I*, str. 399.

<sup>26</sup> J. Mukařovský: *K umělecké situaci dnešního českého divadla*, tamtéž, str. 419.

<sup>27</sup> J. Mukařovský: *K dnešnímu stavu teorie divadla*, tamtéž, str. 400.

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 401.

### 2. 3. Jiří Veltruský

Při zkoumání Veltruského teorie se objevují jasně jména dalších dvou badatelů. Prvním je Jan Mukařovský, druhým je Otakar Zich. V samých základech Veltruského teorie je silně patrný vliv teorie Jana Mukařovského. Co se týče Zichova vlivu, je poněkud jiného druhu. Ve všech Veltruského pracích je možno nalézt Zichovo jméno a jeho teorii. V mnoha případech je sice s vlastní Veltruského teorií v opozici, ale kromě částí týkajících se avantgardního divadla je zřejmé, že Zichova teorie divadla a sémiologie znaku v mnoha směrech Veltruského ovlivnila.<sup>29</sup> Proto je pro pochopení Veltruského teorie a kritiky důležitá znalost a pochopení teorií Mukařovského a Zichových, ať už s nimi Veltruský souhlasí či nikoliv, ať už se jimi zabývá aktivně či je jen pasivně přijímá.

Již v prvních Veltruského pracích jsou zřejmé základy jeho teorie. V práci *Dramatický text jako součást díla*<sup>30</sup> objasňuje z hlediska sémiologie funkci jazykového znaku, jež je prostředníkem dramatu a funkce dalších divadelních prostředků, které jsou s ním spojeny při dramatické realizaci. V práci *Člověk a předmět na divadle* ukazuje, že jednání je nejvýznamnějším rysem dramatu, a objasňuje funkce jednotlivých prostředků a jejich vztahy. Vysvětluje nejrůznější funkce a vlastnosti, jež se objevují ve vztahu mezi aktivním a proměnlivým dramatickým prostředkem „člověk“ a pasivním prostředkem, jenž má opačné vlastnosti, kterým je „předmět“, ve spojení s jednáním a sémiologickým aspektem. Zejména herecká postava je mezi dramatickými prostředky velmi důležitá, protože jsou v ní spojeny jak znakový charakter, tak charakter reality. Proto je postava velmi složitým a komplexním dramatickým prostředkem. Když Veltruský vysvětluje významové spojení mezi postavou a dalšími prostředky, uvádí velmi jasně a stručně základní definici divadelní sémiotiky – „Všechno, co je na scéně, je znakem.“<sup>31</sup> V práci *Drama jako básnické dílo*, kterou je možno považovat za zásadní Veltruského dílo, analyzuje drama ze strukturního hlediska a zdůrazňuje zejména sémantické gesto a kontext.

Nyní se zaměříme na objasnění Veltruského teorie, co se týče dramatického textu. Veltruský se nejprve zaměřuje na termín „dramatický“ a ukazuje jeho vnitřní komplexnost

---

<sup>29</sup> Vliv Zicha na Veltruského teorii osvětluje Procházka v úvodu knihy *Příspěvky k teorii divadla*, str. 8.

<sup>30</sup> Jedna z Veltruského prvních studií *Dramatický text jako součást divadla* byla znovu vydána v *Příspěvky k teorii divadla* z roku 1976. V tomto vydání byly poněkud pozměněny pojmy znaků a jejich funkce a sémiologické aspekty. Například ve vydání z roku 1941 uvádí, že drama je „integrálně básnické dílo“, zatímco v pozdějším vydání upravuje na „drama je svéprávné literární dílo“. Pozměněna je poněkud i struktura, co se týče dialogů, textu, pohybů atd., jež jsou zde objasněny.

<sup>31</sup> J. Veltruský: *Člověk a předmět na divadle*, in: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 44.

a komplikovanost. Často se uvádí při hodnocení narativní literatury, že nemá dostatek dramatickosti. Veltruský ukazuje, že je tu spojení s normativností dramatu, a uvádí dvě definice pro ‚normativní‘.<sup>32</sup>

Mnoho teoretiků dramatu se při definicích specifických vlastností dramatu pokoušelo nalézt jistou ‚nadčasovost‘ druhu, jež by se dala univerzálně aplikovat na dramatická díla bez ohledu na období nebo konkrétní dílo. Takové definice však není snadné nalézt s ohledem na mnohá období, žánry a rozdíly mezi jednotlivými spisovateli. Veltruský zdůrazňoval proto ‚identitu‘, jež se udržuje i přes plynutí času nadčasovost.

Při analýze dramatické struktury Veltruský zdůrazňuje zejména termín „sémantické gesto“<sup>33</sup>. Sémantickým gestem se rozumí specifické nebo individuální prostředky, které se objevují v díle jednoho autora. Podívejme se pro lepší pochopení sémantického gesta na proces analýzy literárního díla. Můžeme je chápat jako určitou funkci, kterou má jistý prostředek v celku určitého díla, a následně se zkoumá, jak funguje tento prostředek v dalších dílech stejného autora. Dalším krokem je spojení tohoto prostředku v celkové struktuře literárního díla s jeho základem, jímž je znaková struktura díla. Tak je hodnoceno, jak je tento prostředek organizován v celkové struktuře díla a jakou zde hraje roli. Samozřejmě, že výsledek této analýzy nemusí být jednoznačný. Těmito kroky může být dílo rekonstruováno a mohou být odhaleny základní autorovy tendence. „Základní tendence, jež byly nazvány sémantickým gestem, vytvářejí hierarchii, která se skládá z týchž složek jako specifické hierarchie děl jednotlivých a sdílí s nimi i místo své existence: kolektivní vědomí. Jaký je nyní poměr mezi touto základní hierarchií a hierarchiemi specifickými? Je to poměr vzájemný: základní hierarchie se stává sociálním faktem, tj. vstupuje do kolektivního vědomí jen prostřednictvím hierarchií specifických, které ji „představují“ – jinak by existovala jen jako intence v básníkově mysli; specifické hierarchie pak ji netoliko „představují“, nýbrž také do jisté míry porušují. A čím určitá specifická hierarchie porušuje hierarchii základní, čím se od ní liší, to právě tvoří individualitu jednotlivého básnického díla; lze tedy individualitu jednotlivého díla chápat jen na pozadí hierarchie základní.“<sup>34</sup> Prostřednictvím této hierarchie a výsledků její rekonstrukce je možno pochopit duševní stav nebo společenské postavení autora. Je

---

<sup>32</sup> J. Veltruský: *Drama jako básnické dílo*, str. 8–9.

<sup>33</sup> Jedná se o termín, který použil Mukařovský při své analýze Máchovy poezie. Mukařovský o něm také hovoří jako o „obsahově nespécifickém gestu“ a je to „jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek“. J. Mukařovský: *Genetika smyslu v Máchově poezii*, in: *Studie II*, str. 305.

<sup>34</sup> J. Veltruský: *Drama jako básnické dílo*, str. 12–13.

možno takto vysvětlit i spojení a vlivy na autora z hlediska určité umělecké skupiny nebo období.

Když Veltruský vysvětluje dramatický rysy, jak první uvádí dialogičnost. Lyrika a epika sice dialogy také používají, ale oproti dramatickým dialogům je zde rozdíl. Dialogy užívané v lyrice a epice jsou jen jedním z mnoha možných vyjadřovacích prostředků, ale pro drama je dialog vyjadřovacím prostředkem základním. Navíc v dramatických dialozích je podmětem každé promluvy ‚já‘, a tak je spojeno mnoho významových kontextů. Když jsou správně pochopeny tyto významové kontexty, může být pochopena i celková významová struktura dramatu.<sup>35</sup> Co se týče dialogu v dramatu, je velmi zásadní pochopení vztahu mezi časem a prostorem. V dialozích, které probíhají v současnosti, se používá přítomný čas – zde a teď, ale z děje nebo významové struktury se může jednat i o minulost či budoucnost, v níž se toto ‚teď‘ odehrává.

Toto souvisí s významovými jednotkami, jež lze rozdělit na dva druhy. Jednak jsou to statické jednotky, ‚pojmenování‘, jednak dynamické jednotky, ‚kontext‘. První představuje nalezení vhodného slova, jež odpovídá vytvořeným faktům, jež spolu vytváří vztah v rámci synonymické nebo homonymické řady. Naproti tomu kontext se postupně vyjasňuje v závislosti na plynutí času.<sup>36</sup> Ale v dramatu neexistuje jen jediný kontext, ale mnoho kontextů, které se jednak spojují, jednak si oponují. Spojení těchto významových jednotek se vyznačuje velkou složitostí a komplexností, již Veltruský označuje jako „síť akcí a reakcí“.<sup>37</sup>

Co se týče dialogu, nepředstavuje jen prosté vyjádření určitého smyslu mluvící postavou v rámci daného kontextu. Pro toto spojení významů zdůrazňuje Veltruský dvě oblasti, a to je téma a mimojazyková situace. Dialog musí být chápán i v těchto dvou oblastech, aby bylo možno mluvit o významovém spojení. Pro pochopení pravého smyslu je navíc nutno chápat významovou strukturu jako již výše zmíněné spojení statických a dynamických jednotek.

Nyní se zaměříme na Veltruského bádání a pojmy v rámci sémiologie Pražského lingvistického kroužku. Jsme si samozřejmě vědomi toho, že v centru této skupiny byli i výše zmínění Otakar Zich a Jan Mukařovský. Pražský lingvistický kroužek hrál nepochybně velkou roli v oblasti sémiotiky, zejména ve vztahu k divadlu. Veltruský

---

<sup>35</sup> Veltruský rozlišuje u subjektu ústřední subjekt a jednotlivé subjekty, jejichž vztahy podrobně objasňuje. J. Veltruský: *Dramatický text jako součást divadla*, S&S 1941, str. 133–135.

<sup>36</sup> Veltruský uvádí v souvislosti s kontextem příklad Herssela. Podrobně vysvětluje Hersselovu teorii na základě tónu. J. Veltruský: *Drama jako básnické dílo*, str. 35–36.

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 40–41.

vysvětluje, že jejich teorie nevznikly úplně nově, ale pod vlivem předchozích autorů, například svatého Augustina, Hegela, Diderota a dalších. Hlavně zdůrazňuje, že termíny signifié a signifiant, jež používá svatý Augustin, pojmenovává jako označované a nositel významu. Nejedná se jen o vyjádření důležitosti vztahu mezi jazykovým znakem a označovaným předmětem, jak jej pojímá obecná sémiologie, ale zdůrazňuje důležitost vysvětlení vztahu mezi dvěma znaky. Veltruský vysvětluje souvislost divadelního umění s jeho různými složkami a definuje charakteristiku sémiologie Pražského lingvistického kroužku v rámci divadelního umění, že „hlavní důraz byl přitom kladen na to, jak daná složka přispívá k výstavbě celkového smyslu díla, místo aby se každý divadelní znak interpretoval jako něco, co samo o sobě představuje cosi jiného; tohle platí o všech badatelích Pražské školy, i když ne o každém z nich stejnou měrou“.<sup>38</sup>

Tehdy měl zájem o avantgardní divadlo nejen Veltruský, ale i Pražský lingvistický kroužek. V tomto období se avantgardní divadlo rozvíjelo pod vlivem symbolismu. Na rozdíl od předchozího realismu či naturalismu, kde byla funkce textu oslabena, v avantgardním divadle byl dramatický text posílen a hrál větší úlohu než ostatní prostředky. Text neměl jen ukázat dramatickou osobu, ale měl na jevišti ukázat i literární a básnické kvality. V tomto období vyjadřuje text ve vztahu s ostatními divadelními prostředky tzv. divadelnost.

## 2. 4. Keir Elam

Keir Elam definuje výzkum dramatického textu a divadelního textu z hlediska sémiotiky. Popírá tvrzení dřívějších badatelů, že drama předchází představení a že drama je realizováno v představení a vysvětluje drama a představení jako vzájemně integrující spojení.<sup>39</sup> Při svém vysvětlení sémiotiky zdůraznil přínosy teorií Pražského lingvistického kroužku. Vysvětluje, že Pražský lingvistický kroužek, který byl ovlivněn ruským formalismem a Saussurem, svým výzkumem divadla a dramatu silně ovlivnil strukturalistický výzkum badatelů následující generace. Zejména zdůraznil výsledky Zicha,

---

<sup>38</sup> J. Veltruský: *Sémiologie a avantgardní divadlo*, in: *příspěvky k teorii divadla*, str. 26.

<sup>39</sup> Z. Hořínek rovněž dramatický text a divadelní text srovnává a dochází k následujícímu závěru: „Dění mezi dvěma texty je ve skutečnosti děním multitextuálním.“ Shrnuje, že tyto dva texty jsou ve vzájemné interakci a zároveň je třeba je chápat jako spojený systém. Z. Hořínek: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, str. 192.

Mukařovského a Veltruského a na základě jejich teorií vysvětluje znak, procesy sémiotizace, znakové implikace, variace, popředí (foregrounding) atd.

Proces sémiotizace se projevuje nejjasněji v kulisách na jevišti či gesty a mluveným projevem herce. Je důležité si uvědomit, že dramatické jevy, které se objevují na jevišti díky takovému procesu sémiotizace, jsou s prostředky, které jsou užívány za účelem jejich vyjádření, spojeny velmi blízkými vztahy. Takto jevištní kulisy a herecké jednání vytváří vedle prvotního významu a druhotného významu ještě množství dalších významů. Tyto další série významů lze vysvětlit jako „dialektické vztahy mezi denotací a konotací“<sup>40</sup>, s tím je spojeno dále, že konotativní označovatel je zván teatrálností a tato teatrálnost je vnímána jako jedno z uspořádání významu, které odlišuje drama od společenské situace.

Dále se podíváme na výroky K. Elama, které se týkají dramatického světa. Drama je „celkem, který je již předem strukturován (ready-structured whole)“<sup>41</sup>, jehož vzhled se ukazuje prostřednictvím divadelního představení, ale protože je zapsané, lze je ‚vidět‘ (tedy číst) již před jeho realizací na jevišti. Avšak jako je velký rozdíl mezi dramatickým textem a divadelním představením, tak i pocity, které prožívá čtenář dramatu, a pocity, jež zažívá divák divadelního představení, jsou velmi odlišné. Je tomu tak proto, že divadelní představení není jen textem, ale zahrnuje také vizuální, sluchové a další prvky. Pokud odhlédneme od těchto prvků, pak nejdůležitějším prostředkem, který je vlastní dramatu i divadelnímu představení, jsou „možné světy (possible worlds)“<sup>42</sup>. Svět dramatu má vztah ke skutečnému světu, ale je světem virtuálním a svět, který je ukazován divadelním představením, je třírozměrný časoprostorový svět. Protože mohou existovat různé druhy vztahů mezi těmito vytvořenými světy a světem skutečným, mohou nám pomoci drama objasňovat a pokusit se mu přiblížit. Elam také zdůraznil, že analýza a porozumění světům stvořeným dramatem je úkolem divadelní poetiky.

„Dramatické světy jsou hypotetické konstrukty, které se nazývají ‚jakoby (as if)‘. Publikum si sice uvědomuje, že dramatický svět není reálný (counterfactual), ale tento dramatický svět je zde zobrazován, jakoby to realita byla. Diváci právě na základě obecného pravidla ‚jako by‘ analyzují ze zvyku vše, co se děje před jejich zraky na

---

<sup>40</sup> K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 11.

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 98–99.

<sup>42</sup> Jak komentuje Elam, „Sémiotická teorie možných světů – na rozdíl od teorie logiky – spojuje akt ‚stvoření světa‘ textu s aktem konceptualizace, který je nezbytný lidem, kteří text interpretují (čtenáři nebo divákovi). Textové světy, které poutají pozornost sémiotiků, jsou spíše než modely logické modely dané kulturou. Je proto třeba zkoumat nikoliv formální řešení, ale uplatnit analytický postup nutný při vytváření textu“. Tamtéž, str. 99–110.



jevišti.<sup>43</sup> Nerealistické prvky, o kterých jsme se zmínili, mají vztah k míře realističnosti. Elam uvádí příklad Čechovova *Višňového sadu*, v němž je snadné zařadit postavy do určité doby či určit jejich společenské postavení, ale v Beckettových *Šťastných dnech* o tom nemáme ani tušení. Takto míra realističnosti hraje důležitou roli při pochopení nerealistického světa. Pokud jde o tuto realističnost, je vázána na znalosti, které mají diváci. Je důležité zde zmínit, že tyto znalosti a informace, které mají diváci, tvoří základ pro proces vytváření a realizace hypotetického možného světa.<sup>44</sup>

Pokud se dále zaměříme na divadelní komunikaci jako další část naší analýzy, vidíme, že při divadelních dialogích a rozhovorech nejsou ukázány běžné vztahy mezi mluvčím a naslouchajícím, ale že prostřednictvím těchto rozhovorů jsou odhalovány různé role postav. Tyto specifické role spočívají např. v tom, že ve výrocích vystupujících postav se ukazuje jejich jazyková úroveň a schopnosti, psychologické nebo kulturní a společenské prostředí, které zobrazuje pozadí a znalosti o něm. Protože celé divadelní představení je zobrazováno skrze dramatické promluvy, je důležité, zda je možná realizace dramatu jako představení. Také pokud se ve větách objevují deiktické výrazy jako např. ‚toto‘ nebo ‚tamto‘, je důležité i to, zda je možno je vyjádřit gesty. V divadelních promluvách, kde osoba ‚já‘ říká ‚tady‘ nebo ‚ted‘, lze mluvit o egocentričnosti a na jevišti ‚tady‘ – prostorová deixis – je pojímáno jako nadřazený termín k deixi časové.

Podívejme se nyní na dramatické vyprávění. Z analýzy dramatického vyprávění vyplývá, že nejde jen o neustálé vzájemné předávání jednoduchých vět či zpráv mezi postavami mluvícími a naslouchajícími, ale že tato komunikace vyžaduje další speciální funkce kromě prostého mluvení a sluchového vnímání. Tyto potřebné schopnosti charakterizuje Elam následovně:

1. Předpokládaná lingvistická schopnost. Zejména vynikající schopnosti a znalosti jazykových pravidel (fonologických, morfologických, syntaktických a lexikálních).
2. Sémiologické schopnosti nebo schopnost extenzivní komunikace, která je schopna v sobě spojit pravidla společenská, kulturní a psychologická, která ovlivňují užívání jazyka v určitém specifickém společenském prostředí. To zahrnuje rovněž znalost

---

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 102.

<sup>44</sup> Tato „míra realističnosti“ je úzce spojena s divadelními tendencemi a vznik nové tendence hraje důležitou roli. Ve skutečnosti se o přenos reálného života – tak jak je – na jeviště a o zobrazení maximálně realistického vzhledu divákům snaží realistické drama. Proti tomu vzniklo tzv. Brechtovo ‚epické divadlo‘, které se snaží o opak – aby diváci neměli pocit reality při vnímání děje na jevišti. Takto vzniklo také ‚absurdní divadlo‘, které realitu zcela popírá. B. Brecht: *The epic theatre*, in: *On Theatre*, str. 70–71.

např. konverzačních pravidel, schopnost přizpůsobit komunikaci určitému cíli, vytvořit vhodné výroky zapadající do daného kontextu, vědomí společenských funkcí a další potřebná pravidla neязыkové komunikace, jako je proxemika, gesta, atd.

3. Znalost pozadí událostí, postav a předmětů a schopnost zjistit jejich místo uvnitř světa dramatu.
4. Napovědět vhodně sociální status postav – ať explicitně, nebo implicitně – nějakým vhodným způsobem, například výroky (“usekni mu hlavu!” apod.). Těmito výroky také dochází k rozdělování práv a povinností naslouchajících.
5. Schopnost spojení cílů a záměrů mluvících při výrocích.
6. Schopnost výměny rolí mezi mluvícími a naslouchajícími.
7. Schopnost stvořit nerealistické světy během procesu komunikace (včetně předpokládaných přání, tužeb, hypotéz, přesvědčení či fantazií).
8. Kontext aktuálního spatio–temporálního dialogu a umístění v něm.<sup>45</sup>

Elam dále vysvětluje formu a funkci mluvních aktů (speech act).<sup>46</sup> Během divadelní promluvy se odehrává několik forem mluvních aktů zároveň a to několikanásobně. Jak dokládá v následujícím výroku: „Nejpozoruhodnějším rysem dramatu je to, že jazyková síla společenská, personální a praktická se realizuje v dělení věci slovy (doing things with words)“,<sup>47</sup> není podle Elama mluvní akt jen něčím, co něco jiného prostě zobrazuje, ale má performativní charakter. Samozřejmě, že pro vytvoření určitého mluvního aktu je důležitý také vztah mezi mluvčím a naslouchajícím. To, zda naslouchající dokáže správně pochopit záměr, který je obsažen v řeči mluvčího, se v dramatu může stát velice důležitým prvkem.

## 2. 5. Anne Ubersfeldová

---

<sup>45</sup> K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 136–137.

<sup>46</sup> Co se týče forem mluvních aktů, John Austin je nejprve rozdělil na tři typy, a podle obecných lingvistických pravidel nazval základní akt lokučným aktem, akt, který je uskutečňován otázkou či slibem nazval ilokučným aktem a nakonec akt, kterým jeden člověk jinému cosi přikazuje nebo jej rozesmává, nazval perlokučným aktem. J. M. Lee a další: *Dictionary of Linguistics*, str. 809–810.

<sup>47</sup> K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 159.

Ve své teorii se silně opírá o Greimasovu sémiotickou teorii, používá modely aktantů jako důležitých složek a vysvětluje na nich systém divadla. Analyzuje divadelní postavy a jejich funkce na základě modelu šesti aktantů, které přejímá od Greimase – subjekt, objekt, příjemce, dárce, pomocník a protivník. Tyto modely aktantů se shodně objevují v různých textech, jsou spojeny s jejich syntaktickou strukturou a umožňují přehledně a jasně zobrazit významový systém. Tyto modely aktantů se navíc vždy vyskytují v párech. Je to tak proto, že jakákoliv postava či prvek se může stát jakýmkoliv modelovým aktantem. Například v dramatu *Romeo a Julie* je Romeo subjektem, a pak se Julie stává objektem, avšak ve skutečnosti vnímáme-li Julii jako subjekt, nevznikají zde žádné interpretační potíže. Následně pak Ubersfeldová vyvozuje, že aktanty, místo aby měly nějaký význam samy o sobě, získávají význam, až když vytvoří pár, naváží vztahy a je vysvětlena funkce těchto vzájemných vztahů. Například vztah aktantů pomocníka a protivníka je vytvářen jejich vzájemnými střety a konflikty.

Dále Ubersfeldová srovnává a objasňuje role aktantů a aktérů. Přejímá a vysvětluje termín aktér z Jakobsonova fonému nebo Lévi-Straussova mýtému (jednotky mýtů) a vysvětluje, že aktant a aktér se liší a navíc se odlišuje i od vystupujících. Je to tak proto, že dvě vystupující postavy, pokud používají spojovací rysy a jednají společně, se mohou stát spojeným aktérem. Proto je aktér abstraktním prostředkem, kterým jsou vyjadřovány vztahy mezi vystupujícími. Přesto však nelze ztotožnit pojem aktéra s pojmem role, i když existují také případy, kdy jsou oba totožné. Například v *commedii dell'arte* mají všichni aktéři své funkce a vztahy dané již rolí. Role je stejně jako pojem aktér abstraktní a je jedním z mediálních prostředků, které umožňují z kódu vytvořit konkrétního vystupujícího. Avšak pokud se týká rolí, pak u melodramatických vystupujících nebo zvyklostních kódů apod. jsou spojeny daleko užšími vztahy se současnými nebo tradičně předávanými divadelními kódy.<sup>48</sup>

Ubersfeldová dále vysvětluje rozdíl mezi vystupující postavou a aktantem. Jeden aktant může být i Bůh nebo svoboda či jiný podobný abstraktní pojem, nebo se jím může stát i

---

<sup>48</sup> Ubersfeldová analyzuje vztahy mezi textovým aktantem a rolí, jež mají velmi blízký vztah k analýze dimenze představení. „Z dimenze představení můžeme zjistit, jak je lze převrátit a přetvořit, abychom mohli z celkové práce vytáhnout původní kód, nebo abychom jiným způsobem zjistili, jak jsou vytvořené, jaké specifické role (například melodramatické) vyplývají z textu či z jevištní dimenze.“ V této analýze vysvětluje dále, že dimenzi představení zakončují produkční a herci. Co se týče představení, je nezbytnou podmínkou také analýza herce a jeho role, protože je potřeba, jak uvádí: „Text a představení jsou kód a v něm obsažené ideologické výrazy nebo reálie se buďto vyjasní nebo jsou vymazány.“ A. Ubersfeldová: *Lire le théâtre*, přel. H. S. Shin, str. 108–109.

chorus nebo armáda či podobná skupina postav. Pokud jde o aktant, existuje vždy a pouze v dialozích a obsahu, takže se jím mohou stát i osoby či předměty, které na jevišti vůbec nevystupují. Postava nemusí mít pouze jednu aktantní funkci, ale několik zároveň nebo je postupně měnit.

Jak tedy Ubersfeldová uvádí, aktant a vystupující postava jsou odlišné. Vystupující postava je v aktantní analýze jednou jednotkou syntaktické struktury, která ukazuje svojí funkci. Když se zaměříme na další specifické rysy vystupujících postav, musíme především vytknout jejich ontologické rysy. To znamená, že pro zpodobnění určité vystupující postavy propůjčuje herec nebo loutka svoje tělo a zpodobňují tak ‚bytí‘ na jevišti. Existují však i postavy, které jsou přítomny jen v textu nebo dialozích. V těchto případech používá Rastier termínu „zmíněná iluze (illusion référentielle)”<sup>49</sup>.

Dále vysvětluje Ubersfeldová aktanty na trojúhelníkovém modelu. Protože ve sledu obrazů událostí nevystupují všechny aktanty zároveň, je užito pro popis určitých obrazů trojúhelníkových modelů. Nejprve je tu model, který ukazuje vztahy mezi objektem a subjektem a protivníkem. Druhý je psychologický trojúhelník, který ukazuje mezi subjektem a objektem a jejich vztahy k dárce. Třetí je trojúhelník, který ukazuje vztahy subjektu a objektu vůči příjemci. Protože ukazuje jednání z hlediska jejich ideového zaměření, je nazýván ideologickým trojúhelníkem.<sup>50</sup>

Ubersfeldová se mezi mnoha divadelními prostředky nejvíce zaměřuje na analýzu funkce prostoru a času. Podle její teorie pojem prostoru a času nejsou jednoduché dimenze, které by byly obecně zahrnuty v divadle tím, že herci stojí na jevišti či diváci sedí v hledišti po určitou dobu divadelního představení, ale zahrnují ze sémiotického hlediska mnoho nejrůznějších funkcí, jejichž spojením jsou vytvářeny.

Podíváme-li se nejprve na divadelní prostor, uvádí o něm: „Jde o ikon nedivadelních faktů a zároveň je to ikon divadelního textu (jinými slovy dramatu)”<sup>51</sup>. Jak vidíme z výše uvedeného výroku, co se týče divadelního prostoru, ať již ve skutečnosti existuje či nikoliv, a ať již je v textu vyjádřen jasně či jen obrazně, určité místo či pozadí se vždy znovu opakuje. Zde můžeme říci, že v divadelním prostoru a prostoru, s kterým jej spojují ikonické vztahy, jsou zahrnuty svět dějin, psychologické fakty a literatura. Přirovnává vztahy prostoru a modelového aktantu k šachovnici a dále je objasňuje. Pokud jde o šachovnici, síla jejich vztahů vychází z uspořádání v prostoru, každá šachová figurka je

---

<sup>49</sup> Znovu uvádí z knihy A. Ubersfeldové, tamtéž, str. 117.

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 81–86.

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 156.

určítým aktantem a má svoji roli. V divadelním představení také jako na šachovnici můžeme vidět vznik různých prostorových uspořádání a prostorových struktur. Dále lze všechny tyto vzájemně se ovlivňující struktury vysvětlit ve vztahu ke specifickému prostoru hlavních vystupujících postav, ať je to jedna osoba, nebo více. Ve struktuře vyprávění hrají podstatnou roli různé prostorové konflikty, když například jedna vystupující postava se do určitého prostoru přiblíží nebo se pokusí jej obsadit, nebo se snaží určitý prostor opustit nebo se jej vzdá.<sup>52</sup>

Následně se Ubersfeldová zaobírá pojmem času. Protože se jedná o pojem, který je do značné míry filozofický, a proto komplikovaný, je její analýza nelehká. Zabývá se proto zejména časem, který je skutečný, tedy např. několik hodin, během kterých probíhá představení, a časem, který je uvnitř představení, jež jsou k sobě paralelní. Navíc v čase uvnitř dramatu mohou být mezi herci rozdíly v historických či psychologických časech a také rozdíly mezi nimi a diváky, kteří tyto časy sledují. K této komplikované časovosti vysvětluje ve své analýze Ubersfeldová: „Pokud se jedná o dramatickou časovost, jako zásadní prvek se ukazuje možnost uchopení času v rámci textu, a to zejména díky výzkumu textové artikulace.“<sup>53</sup> Tuto textovou artikulaci lze uchopit jako signifianty času a prostředek vytvoření abstraktního obsahu. Pokud se týká signifiantů času, pak v textu lze čas uchopit prostřednictvím promluv, v divadelním představení prostřednictvím výroků postav.

Pokud jde o význam prostoru, může vyjadřovat význam času jako poslední signifiant. Například na jevišti může být zobrazen vnitřek hradu s vlajkou či erbem, kde sedí král a královna. Nyní můžeme podle uspořádání prostoru rozpoznat řadu věcí – podle toho, o jakou vlajku se jedná, můžeme určit zemi, podle erbu či podle oblečení, které má král a královna na sobě, můžeme usuzovat na období či epochu, nebo podle kulís, které jsou užity, můžeme odhadnout, zda se jedná o pracovní den nebo již večerní soumrak atd. Další chápání času nám umožňuje obsah – je tu čas, který propojuje drama od prologu až k závěrečné situaci. Čas v dramatu – včetně času, o kterém se hovoří, – je možno chápat komplexně.

---

<sup>52</sup> Jako příklad vztahů mezi vystupujícími postavami a prostorem můžeme uvést příklad z díla J. M. Synge *Hrdina Západu*. Jedná se o příběh Christy Mahoniho, který přijede do jedné vesnice jako hrdina, který se domnívá, že zabil svého otce. Nakonec se však vyjasní, že svého otce nezabil, a tak přichází o svoje postavení hrdiny a musí z vesnice odejít. V tomto příkladě, kdy hrdina nejprve obsadí určitý prostor a pak se jej musí vzdát, je hlavním původcem hrdinova obsazení prostoru konflikt s dalšími okolními postavami.

<sup>53</sup> A. Ubersfeldová: *Lire le théâtre*, přel. H. S. Shin, str. 190–191.

### 3. Znak a systém znaků

V předcházejícím textu jsme se zaměřili na divadelní sémiotiku prezentovanou v dílech pět reprezentativních badatelů. Každý z nich má sice svůj osobitý náhled a přístup, shodují se ale ve svém užití znaku a systému znaků, termínů funkce a významu. Shodují se dále v tom, že význam či obsah dramatického díla a divadla není dán psychologickými důvody, kterými by měl být vysvětlován, ale že je nutno k analýze dramatu přistupovat skrze jeho strukturu. Jak uvedl ve své definici Zich, dramatický text musí být realizován na jevišti, aby měl význam, čímž sice zdůraznil divadelní představení, ale pokud od toho odhlédneme, pak všichni tito vědci se shodují v tom, že když je dramatický text a divadlo oddělené, význam tím slábne, a proto tyto oba texty je třeba mít na mysli a zkoumat je společně. Protože výjimka potvrzuje pravidlo i v tomto případě, můžeme nalézt i dramatické texty, které jsou určeny pouze ke čtení, což ovšem nemůžeme považovat za obecný rys všech dramatických textů. Proto se v následující kapitole zaměříme na základě porozumění této divadelní sémiotice na celkové schopnosti analýzy, jejichž základem je forma, charakteristika a systém znaků atd.

V komunikaci je vždy na jedné straně člověk, který cosi sděluje, říká, a na druhé straně člověk, který naslouchá nebo přijímá toto sdělení. Samozřejmě že přijímající člověk je jiný člověk, nebo se jím může stát i nějaký předmět, ale také se příjemcem může stát sám mluvící člověk nebo i nějaká síla nebo neexistující duch. Zde je základním aktem přenos sdělení (message). Tyto vztahy mezi mluvčím a příjemcem nejsou přítomny jen v běžné komunikaci, ale vyvstávají i v různých uměleckých žánrech. Některé žánry, jako je tanec nebo hudba, vyžadují schopnost vědecky odborně je analyzovat a rozluštit, v jiném případě může být prostě message nejasná nebo se jedná o odvětví, které vyžaduje různé přístupy k analýze. Můžeme ovšem říci, že v dílech, která jsou tvořena jazykem, je sdělení obvykle jasnější.

Pokud signifikace v literárních dílech vychází ze vztahu mezi autorem a čtenářem, pak v případě divadla se jedná o vzájemnou interakci mezi publikem a jevištěm. Divadlo disponuje speciálními prostředky signifikace, které nemohou být přítomny v běžných literárních dílech. Samozřejmě že pokud jde o dramatických text, jsou tyto speciální prostředky signifikace vedeny v patrnosti, a tím se otevírají možnosti jejich užití. Tato signifikace z pohledu divadelní sémiotiky je vytvářena na základě systému znaků mezi jevištěm a publikem.

Diváci znaky, které jsou prezentovány, interpretují svým způsobem. Ale k tomuto myšlenkovému procesu z velké části dochází na nevědomé úrovni. Například když se náhodou setkáme s nějakým člověkem, vybereme si z jeho všeobecných rysů například jen oblečení, které měl na sobě, nebo jeho pohyby. Samozřejmě že oblečení nebo pohyb nemohou vyjádřit celkový význam určitého kódu, ale při aplikaci kódu je to automatická reakce na příkazy kódu. Tento jev se objevuje také na jevišti. Na jevišti také kromě prvního nevědomého nebo automatického dekódování vystává ještě druhotné dekódování. Toto druhotné dekódování má vztah k analytickým schopnostem vnímatele nebo publika. Je zde možnost, že nějaký specifický předmět je na jevišti nebo v příběhu dramatického textu užít tak, že získává další význam kromě svého běžného významu, který je všem známý. Pokud se nejedná o realistické drama, je druhotné dekódování o to důležitější. Navíc na druhotné dekódování mohou mít vliv další nejrůznější prvky, například nejasnosti, které vznikají ze vztahu mezi fikcí a realitou. Postavy, které vystupují na jevišti a různě se pohybují, jsou postavy fiktivní. Ale tyto vystupující postavy jsou zároveň žijícími herci. V případě, že některý herec není příliš známý, případně jej divák nezná vůbec, se stává, že divák nedokáže rozlišit, zda určitý pohyb je rysem, který patří dané vystupující postavě, nebo se jedná o vlastní gesto daného herce.

Takto chápeme systém strukturní sémiotiky a analyzujeme proces tvoření významu, při němž však narážíme na řadu překážek. Jak uvádí T. Kowzan, „Obecná teorie znaku je bodem orientace, který je nevyhnutelný. Stejně tak podstata znaku, jeho struktura, různé druhy znaků, jejich charakter (přírozený/strojený, motivovaný/arbitrární). Skoro všechny znakové systémy, skoro všechny kódy, jako smyslové kanály, jsou spojeny se semiózou, s divadelní komunikací. Metaforická a metonymická podstata znaků, jejich sémantická, estetická a emotivní hodnota, jsou otázky, které požadují odpověď.“<sup>54</sup> Pokud chceme analyzovat divadlo ve spojení se sémiotikou, musíme nejen analyzovat všechny znaky, jejich systém a všechny kódy, ale také analyzovat povahu znaků a provést analýzu estetickou a sémantickou, tedy vysvětlit velice mnoho různých částí. Zde se ale nejdříve zaměříme na obecný pojem znaku a jeho funkci a na specifické rysy dramatických znaků, abychom mohli pochopit proces signifikace.

---

<sup>54</sup> T. Kowzan: *The semiology of the Theater: Twenty–Three Centuries or Twenty–Two Years?*, in: *Diogenes* 149, str. 100. Kowzan definuje divadelní sémiotiku jako „aplikaci ideje znaku v dramatickém umění“ a rozlišuje historii divadelní sémiotiky na tzv. „presémiologii a postsémiologii divadla“. Od Platona k Aristotelovi, přes stoiky, až po Peirce, Pražský lingvistický kroužek, Barthese atd. vysvětluje od antiky až po současnost znak a jeho význam, jeho funkci ve struktuře divadla a jejich vzájemné vztahy. Viz str. 84–104.

Znak „je obecně něco zastupující něco jiného; jejich (strukturovaný) soubor tvoří kód. Žijeme ve světě znaků, které jsou všude kolem nás; zásadní rozdíl co do komplexnosti a míry jejich využití je však dán hranicí mezi jazykem a nejazykem“.<sup>55</sup> Můžeme se vyjadřovat o čemkoliv ze svého okolí. Takové znaky mají dvě strany, které F. de Saussure nazval signifié (označované) – tedy objekt, jemuž je dán význam a signifiant (označující) – slovo, které vyjadřuje význam. Toto rozdělení je základem porozumění znaku jako takovému. Co se týče různých forem znaků, je všeobecně rozšířen systém C. S. Peirce, a to rozdělení znaků na ikony, indexy a symboly.<sup>56</sup>

Co se týče ikonu, je to nejjednodušší forma ze všech znaků, kdy je objekt skrze přímý obraz reprodukován, a tak může být okamžitě identifikován. Sochařské dílo, fotografie či portrét jsou reprezentativními příklady na znak typu ikon, ale nemusí se vždy nutně jednat o vizuální předměty. Například jsou-li na jevišti obrazy stromů a ozývá se zde ptačí zpěv, pak obrazy stromů jsou ikony, ale ikon je i ptačí zpěv. Lze říci, že všechna divadelní představení jsou přirozeně ikonická.<sup>57</sup> Divadelní jednání, které zahrnuje i repliky má význam imitace našeho běžného konání či vytvořených imaginárních faktů, což je základní význam ikonu.

Index je znakem, který odkazuje na určitý objekt. Mezi ikonem a objektem, na který poukazuje, je základní vztah podobnosti, zatímco mezi indexem a objektem je význam tvořen prostřednictvím vztahu blízkosti.<sup>58</sup> Jedním z příkladů na index jsou osobní zájmena. Například pokud náhle herec pronese ‚ona‘, pak jeho gesto nebo přiblížení se nebo dřívější označení jménem nám umožní poznat, koho takto označuje.

---

<sup>55</sup> F. Čermák: *Jazyk a jazykověda*, str. 21.

<sup>56</sup> Peirce kromě této trojice vyděluje ještě řadu dalších druhů znaků, ale nejvíce se prosadil model Ogdena–Richardse, tzv. sémiotický trojúhelník. Viz J. Černý, J. Holeš: *Sémiotika*, str. 45–46.

<sup>57</sup> E. Fischer-Lichte uvádí, že ve vztahu k systému a úrovni jsou divadelní znaky v systému literatury nikoliv zobecnělé znaky, ale znaky typu ikon. Protože ve znacích typu index a symbol jsou vyjadřované věci na jednu stranu omezeny, na druhou stranu se dají vnímat jako zahrnuté do znaku typu ikon, a proto je možné vysvětlovat veškeré divadelní znaky jako znaky typu ikon. E. Fischer-Lichte: *The Semiotics of Theater*, str. 15–16. O tomto názoru na znaky typu ikon uvádí U. Eco ve své Kritice ikoničnosti, spolu s upozorněním na problémy znakové typologie jako takové, různé problematické body, které se týkají ikonu. Například, co se týče ikonu, je mezi znakem a objektem vztah podobnosti, ale tato podobnost je velmi nejasná. U. Eco: *Teorie Sémiotiky*, přel. W. S. Seo, str. 212–241.

<sup>58</sup> Zatímco R. Jakobson a další vědci užívají termínu ‚blízkost‘, F. Čermák definuje „index je založený na ukazování (deixe, anafora, implikace, individualizace, kategorizace aj.), nebo jehož podoba či výskyt jsou dány příčinnou souvislostí s jeho významem.“ F. Čermák: *Jazyk a jazykověda*, str. 26.



Posledním typem znaku je symbol, u něhož mezi znakem a objektem, na který poukazuje, to jest mezi signifiant a signifié, není žádný specifický vztah, ale jejich spojení je dáno zvyklostí nebo je arbitrární. Většina slov, která běžně užíváme, s výjimkou onomatopoií, jsou právě tyto arbitrární symboly. Samozřejmě že také pohyby či oděvy mají základ v mnoha symbolických systémech. Tyto symboly jsou v rámci jisté společnosti či kultury předávány zvykem či prostřednictvím zkušenosti. Tyto znaky existují sice samostatně, ale je nutno pamatovat na jejich vzájemnou koexistenci. Ikonický index či symbolický ikon atd. jsou případy, kdy znaky vedle sebe koexistují či jsou spojeny řídicími vztahy. Co je v charakteru znaku řídicí a co podřízený prvek či jak vedle sebe koexistují, je dáno kontextem dané společnosti či kultury.<sup>59</sup>

Co se týče divadelních znaků, je zřejmé, že jsou umělé a velmi rozličné. Když odhlédneme od těchto obecných rysů, můžeme říci, že jedním z nejdůležitějších rysů divadelních znaků je jejich spojitost a zaměnitelnost. Na jevišti se vyskytuje velké množství znaků. Nejsou to jen znaky jazykové, ale jsou smíšené s jevištní scénou a pozadím, které jsou ikony vytvářené různými procesy signifikace. Je třeba vnímat a chápat tyto jazykové a nejazykové znaky společně – spojitě.

Obecně jsou pro drama typické případy, kdy nejazykové prvky vytvářejí pozadí prvkům jazykovým, jsou jaksi sekundární, ale v některých případech může mezi jazykovými a nejazykovými prvky vyvstat ironie. Hayman to přirovnává ke „kouzelníkovu zaklínání (conjurer's patter)“.<sup>60</sup> Jako je kouzlo vytvořeno vyslovením a pohybem rukou, mezi nimiž je ironie, v dramatu mohou být repliky nebo také nejazykové akty jako např. ticho chápány jako ironické vzhledem k pozadí a jevišti. Pokud například je na jevišti pozadí s padajícím sněhem a před ním stojí herec, který pronese ‚Je mi horko k zbláznění‘, pak to neznamená, že je horké počasí, ale spíše jde o jistý problém ve vnímání. Může se jednat o horečku, kterou onen člověk má, nebo horkost způsobenou nenávisť vůči někomu a mohou existovat i mnohé další důvody. Ale je nepopiratelným faktem, že pozadí s padajícím sněhem umocňuje dopad a význam této repliky. To je funkce ironie, ale i v jiných případech je spojení jazykových a nejazykových prvků důležité. Například

---

<sup>59</sup> T. Hawkes řekl, „Triáda nezahrnuje vzájemně se vylučující druhy znaků, nýbrž tři způsoby vztahu mezi znakem a objektem nebo označujícím a označovaným, které koexistují ve formě hierarchie, v níž jeden bude vůči druhým dvěma nevyhnutelně dominantní.“ Domnívám se však, že tyto znaky nemusí být nutně vázány hierarchickými vztahy, ale že mohou navázat různé formy vztahů různého stupně koexistence. Pokud se podíváme na příklad, který uvádí Hawkes – semafor – kde podle něj spolu koexistují index a symbol, pak zde nenalzáme žádné hierarchické vztahy. T. Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*, str. 108.

<sup>60</sup> R. Hayman: *How to Read a Play*, str. 32–34.

použije-li se ukazovacích zájmen jako ‚ten, to‘ nebo ‚takový‘, pak pokud nejsou doplněna určitými gesty či pohyby, zůstane jejich význam neúplný. Jinými slovy, teprve spojení jazykových prvků s dalšími znaky nebo spojení se všemi znaky v určitém spojujícím kontextu umožňuje pochopit funkci a význam divadelních znaků.

Dále se zaměříme na tzv. zaměnitelnost. Honzl uvádí tři základní prvky, které mají vliv na rovnováhu struktury divadla, a to je text, herec a režisér. Ale v historii či podle typu žánru nebylo málo případů, kdy jeden z těchto tří prvků byl dominantní, nad ostatními, nebo naopak byla jeho funkce nepatrná. Například v tzv. improvizovaném divadle chyběl text nebo existovalo divadlo, kde chybí režisér, který má kreativní roli jako v dnešním divadle. Toto však nejsou případy, kdy by jeden z výše uvedených prvků nebyl přítomen vůbec, ale ve skutečnosti je zastupován ve své funkci jiným prvkem. Například improvizované divadlo je také tvořeno slovy, v dramatech bez režiséra existuje také jistá organizační síla.<sup>61</sup> Herec je přítomen i v divadle, kde nevystupují herci, slovo má roli důležitého prvku i v dramatu, kde nejsou slova, scénická funkce funguje i v divadle, kde není výprava. Tento jev, kdy jeden prvek přejímá funkci jiného prvku, se nazývá proměnlivostí divadelní znaků. Tato proměnlivost divadelních znaků má spojitost s hierarchií prvků v dramatickém umění.

Jedním z důležitých sémiotických termínů je pojem hierarchie. Ve struktuře, která je tvořena různými prvky, nemají tyto prvky stejnou důležitost a váhu, a podle své důležitosti pak zaujímají určitou úroveň důležitosti. Mukařovský ve své analýze Chaplinova hereckého projevu uvedl o specifických rysech objektu: „pojetí uměleckého díla jakožto struktury, tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složité hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními,“<sup>62</sup> Ale ve struktuře tvořené různými prvky dochází stále ke změnám, jejich důležitost není fixní. Nejen Mukařovský, ale prakticky všichni divadelní strukturalisté zdůrazňují dynamičnost v hierarchii. Její systém není v žádném případě a priori, ale stejně jako divadelní znaky obsahují prvek proměnlivosti, stavební prvky hierarchických úrovní se mohou změnit. To zdůrazňuje zejména Honzl.

---

<sup>61</sup> Esslin uvádí k sémiotické funkci herce, že je možné, aby v divadle chyběl autor, designér či režisér, ale divadlo bez herce nemůže existovat. Esslin tak zdůraznil roli herce, a to i v případech, kdy nevystupují reálné osoby, protože herec je ikonicky znázorňuje. Esslin nezná či neuzná Honzlovo tvrzení, že funkce režiséra či autora také může zastupována jiným prvkem. M. Esslin: *The Field of Drama – How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, str. 59.

<sup>62</sup> J. Mukařovský: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*, in: *Studie I*, str. 463.

Zkusme se nyní zamyslet nad výrokem P. Brooka, který řekl, „Divadlo je jako zvětšovací sklo a také jako zmenšovací čočka. Je to malý svět, takže se snadno může změnit v titěrnost“.<sup>63</sup> Uvádí srovnání divadla a filmu, a proto se nyní na toto srovnání zkusíme zaměřit. Brook vysvětluje divadlo jako cosi podobného filmové kameře, a víme, že úloha filmové kamery je velká. Pokud jde o film, jsou znaky vybírány a hierarchizovány ‚okem kamery‘. V divadle se podle jeviště nebo diváka a jeho fyzických, psychických i kulturních podmínek význam různě transformuje, ale v případě filmu je význam limitován okem kamery, která tedy má velkou roli. Oko kamery vybírá předměty, které budou ukázány, na tato místa zaměřuje náš pohled, a určuje tak proces signifikace. V divadle ale tento zprostředkující prvek není. Na jevišti jsou před divákem rozprostřeny všechny stavební prvky dramatu. Jedním z hlavních rysů divadla je to, že na jevišti je publiku ukázáno vše, a úlohou diváka potom je rozhodnout, zda bude vnímat vše panoramaticky, nebo se zaměří na určitou část. Jinými slovy, člověk přijímá znaky tvořící strukturu divadelního představení a tyto znaky hierarchizuje, aby jim mohl porozumět.

Pokud se týká hierarchie, nelze nezmínit Veltruského, který podrobně vysvětluje hierarchii při výkladu o vztazích mezi hercem, jevištěm a rekvizitami. Uvádí: „Postava, která stojí na vrcholu té hierarchie, tzv. hlavní role, strhuje k sobě většinu pozornosti diváků a jen chvílemi ji uvolňuje pro postavy vedlejší. Zároveň s tím, že dává impulsy k jednání, má vliv na výkony ostatních herců, ba leckdy se uplatňuje přímo jako jejich regulativ. Divák pocítuje sice i ostatní postavy ještě jako jednající subjekty, ale jejich podřízenost je zřejmá“.<sup>64</sup> Zde toto ‚postavení na vrcholu hierarchie‘ koresponduje s termínem ‚aktualizace (foregrounding)‘. Tento termín je podobný termínu ruských formalistů, kteří hovoří o defamiliarizaci jako ‚ozvláštňení (making strange)‘. Jakobson přejímá z ruského formalismu jejich neplodnější pojem, a to je dominanta. Tato dominanta určuje strukturu díla a je nejdůležitějším prvkem, který řídí ostatní prvky díla. Z definice „Dominanty básnického díla umožňují také zjištění hierarchie jednotlivých jazykových funkcí v básnickém díle“<sup>65</sup> vyplývá, že v jazyce tato dominanta je tvořena popředím. Toto jazykové popředí funguje také v divadle, např. z fonetického hlediska opakování, způsob vyjádření, gramatické konstrukce, archaické výrazy nebo poezie a

---

<sup>63</sup> P. Brook: *Prázdný prostor*, přel. A. Bejblík, str. 139.

<sup>64</sup> J. Veltruský: *Člověk a předmět na divadle*, in: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 45.

<sup>65</sup> R. Jakobson: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, str. 89.

podobné prostředky vyjadřují jistý efekt ve sledu běžných replik. Tento efekt má spojitost i s jevem, jenž Brecht nazývá 'zcizovací efekt (Verfremdungseffekt)'<sup>66</sup>.

#### 4. Zkoumání dramatu a divadla

Literatura byla odedávna zkoumána nejrůznějšími způsoby. Také názory na literaturu byly různé – například, že je nutno zároveň psát literární díla, aby bylo možno literatuře porozumět, že literární výzkum není věcí rozumu a znalostí, ale jedná se o tzv. 'druhé stvoření (second creation)', nebo že zkoumání literatury je možné jen za pomoci metod přírodních věd atd. Také byl střídavě kladen důraz na nalezení obecných pravidel, která měla být odhalena prostřednictvím zkoumání různých literárních děl a mnoha různých autorů, nebo byly zdůrazňovány specifické rysy u jednoho konkrétního autora či jednoho díla.<sup>67</sup>

Například Goethe je autorem, jehož specifické způsoby vyprávění a postavy jsou zcela unikátní a těžko bychom je našli u jiného autora. Potom je samozřejmé, že se výzkum zaměří právě na tyto specifické rysy. Ale kdyby se Goethe zcela vymykal kategoriím běžné literatury a psal zcela odlišná díla, čtenáři by ztratili základ, díky kterému mohou jeho dílům rozumět. Tento základ je právě to, co je literatuře společné.

Při zkoumání literárních děl se používají různé termíny a definice, ale často se užívá termínu poetika. Tento termín se užívá již od dob Aristotela a jeho Poetiky až do současnosti a klade důraz na tzv. podstatu básnictví. Todorov definuje poetiku následovně: „Poetika takto stanoví symetrii mezi interpretací a vědou na poli literárního bádání rozbíjí. Na rozdíl od interpretace jednotlivých děl neusiluje o pojmenování smyslu, ale o poznání obecných zákonů, které řídí zrod každého díla. Avšak na rozdíl od věd jako psychologie, sociologie atd. hledá tyto zákony uvnitř samotné literatury. Způsob, jímž se chce poetika přiblížit literatuře, je tedy zároveň abstraktní i interní. Předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě: to, nač se ptá, jsou vlastnosti onoho specifického diskursu, jímž je literární diskurs. V každém jednotlivém díle je tedy

---

<sup>66</sup> Termín zcizovací efekt přejal Brecht z pojmu 'ozvláštňení (making strange)' ruských formalistů pro případy, kdy už známý předmět nebo objekt je nějakým zvláštním, nečekaným způsobem nově vnímán. B. Brecht: *On Theatre*, str. 143–145.

<sup>67</sup> O literárním výzkumu a jeho formách, stejně tak o přístupech různých badatelů detailně viz René Wellek: *Teorie literatury*, str. 13–20. O teorii současné literatury podrobně viz A. Jefferson: *Modern Literary Theory*.

spatřována manifestace abstraktní a obecné literatury.<sup>68</sup> Todorov připomíná Aristotelovu definici poetiky, kterou znovu použili ruští formalisté a Roman Jakobson. Mukařovský ji definuje takto „poetika je estetika a teorie básnictví“<sup>69</sup>. Poetika v širokém smyslu v sobě spojuje řadu studií z různých oborů. Ale v užším významu jsou cílem poetiky básnické struktury, a protože je objekt poetiky tvořen jazykem, má poetika nejbližší vztah k lingvistice.

V případě prózy byly učiněny nejrůznější naratologické, strukturální a sémiotické analýzy. Lévi-Straussův výzkum mýtů či Proppova analýza pohádek či Todorova analýza Dekameronu patří k nejznámějším. I co se týče poezie, můžeme jmenovat konkrétní případy různých analýz, např. Mukařovského výzkum Máchy či Jakobsonova analýza Baudelairovy básně. Ale v případě dramatu bylo konkrétních analýz velmi málo.

Dramatický text je tvořen jazykem a z tohoto pohledu má společný základní rys s ostatními literárními žánry. Dramatický text je ale i představením. Má tedy dvojí tvář a ta nám ukazuje komplikovaný charakter dramatu. Dramatické dílo je celé tvořeno dialogy, přičemž konkrétní činy či pozadí jsou stručně vysvětleny ve scénických poznámkách. To znamená, že je zde specifický proces signifikace znaků, komunikace, kódování a dekódování sdělení atd. Navíc mezi dialogy či v celém dramatu je značně narušený prostor, který vyžaduje od čtenáře velkou představivost. Protože má dramatický text i mimo literaturu potenciální rys dramatickosti, je nutno při jeho analýze mít na mysli vždy tuto podvojnost. Zde budeme k analýze znakového systému a struktury dramatického textu využívat metod strukturalismu a sémiotiky. V tomto způsobu analýzy primárně nehodláme zdůrazňovat ani obecné rysy ve zkoumání literárního díla, ani pouze specifické rysy, protože je to způsob, jak můžeme nahlížet jak na divadelnost, tak na literárnost dramatu.

Nejprve se podívejme na ‚dramatičnost‘ ve srovnání s ‚literárností‘, která se stala centrálním termínem strukturálního zkoumání literatury zejména ruských formalistů. Ti učinili pokus o nové čtení dramatu v souvislosti s formou a funkcí. Pokud se zaměříme na jejich analýzy, je prvním objektem text, který je podroben lingvistické analýze. Drama je tvořeno přirozeným jazykem, tvořeno strukturou jazykových znaků.

---

<sup>68</sup> T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 15. Todorov rozděluje poetiku podle dvou hledisek. Za prvé je to termín interpretace, který se týká literárního textu samotného. Za druhé uvádí, že individuální text jakožto „projev abstraktní struktury“ je zahrnut v rámci vědy a toto objasňuje v kontextu s vědeckým hledáním obecných pravidel. Tamtéž, str. 11.

<sup>69</sup> J. Mukařovský: *Studie z poetiky*, str. 19.

Dále je dramatický text stejně jako jiný literární text uzavřeným textem. Je psán lineárně, je omezen určitým časem a prostorem, je jednou strukturou. Ale dramatický text je zároveň otevřeným textem. Je tomu proto, že dramatický text prostřednictvím různých prostředků, které mají vztah k divadelnímu představení, zahrnuje i možnost změny. Jak uvádí Procházka, „Dramatická a divadelní funkce ovlivňuje povahu jazykového prostředku v dramatickém textu, a tak vytvářejí širší či užší podmínky pro literárnost textu, jeho estetické fungování jako slovesného umění. Literární věda však často pracuje s vymezením dramatu na základě jazykových prostředků, ne ale z hlediska jejich umělecké výstavby“.<sup>70</sup> V naší analýze dramatického textu se nebudeme zabývat jen jazykovou stránkou, ale také jeho uměleckou výstavbou. Dříve než přistoupíme ke konkrétnímu způsobu analýzy dramatického textu, zaměříme se nyní na pojmy, které se k dramatu vážou.

Podle Mukařovského, co se týče definice dramatického textu, byla období, která dávala dramatickému textu (jako např. francouzským hrám) velkou důležitost, nebo kdy – tak jako to činí Zich – byl upřednostňován vztah dramatického textu k divadelnímu představení. Ale pokud odhlédneme od historie, lyrika a epika a drama se stále vzájemně ovlivňují. O přínosu

O. Zicha k dramatické sémiotice jsme se již zmínili výše. Zich trval na tom, že dramatické dílo musí být provozováno, z čehož můžeme usuzovat, že hodnota samotného dramatického díla je nižší. Nedomníváme se však, že by to bylo přesným smyslem Zichových slov. Domníváme se, že ve skutečnosti poukazoval na to, že dramatický text je při provozování zcela naplněn, nikoliv že by význam dramatického díla byl oslaben. Podle Zicha i drama musí mít literární hodnotu, ale čím je poetičtější, tím je oslabována jeho dramatičnost, a literárnost a dramatičnost jsou tedy v protichůdném vztahu. Drama a představení se liší, vztahy dramatu a režiséra, autora, herců jsou rozdílné, ale přesto je základním kamenem dramatu text, který je prostředníkem, jenž pojí autora s divadlem.

Důležitým rysem dramatického textu jsou přímé řeči, prostřednictvím kterých můžeme poznat povahu či sociální status mluvící postavy, a dialogy, které vytvářejí děj dramatu. Stejný náhled na drama a ostatní žánry najdeme také u Veltruského. Ten považuje za nejdůležitější pojem ‚sémantické gesto‘, díky kterému můžeme najít v díle individualitu autora. Veltruský zdůrazňuje, že sémantické gesto je „základní tendence, která se skládá z týchž složek jako specifické hierarchie děl jednotlivých, a sdílí s nimi i místo své

---

<sup>70</sup> M. Procházka: *Znaky dramatu a divadla*, str. 25.

existence: kolektivní vědomí. ... v pojmu sémantického gesta, umožňuje strukturalismu přistoupit k problémům, které dosud zůstávaly více méně na kraji jeho pozornost<sup>71</sup>, a to je nejdůležitější prostředek k chápání díla jako celku. Naráží na Mukařovského, který uvádí, že nejdůležitějším důvodem, proč odlišit drama od ostatních žánrů, je fakt, že drama je tvořeno dialogy. Tyto dialogy jsou ve vztahu k času a prostoru, jsou ‚sít‘ akcí a reakcí. Strukturalisté navazují na fakt, že dramatický text je tvořen dialogy, a zdůrazňují možnost, že by text měl být analyzován v rámci vztahů k různým dalším elementům, které leží mimo jazyk. Tyto různé elementy vytvářejí hierarchii uvnitř struktury, a pro pochopení této struktury je nutno posuzovat dílo jako celek. Co se týče těchto elementů, je důležitější jejich funkce uvnitř struktury než jejich jednotlivé specifické rysy. Nyní se pro účely naší analýzy dramatu zaměříme na objasnění několika základních způsobů a termínů, zejména na strukturu prostoru, strukturu času, postavy atd.

#### 4. 1. Struktura a funkce času

Čas je jednou z nejzákladnějších kategorií, které pocházejí ze světa lidské zkušenosti. Protože jsme obklopeni přírodními jevy, které stejně jako naše životy vznikají v čase a v čase rostou, je čas i ve fiktivním světě literárního díla důležitým elementem. Čas je však veličinou, která není vidět očima, a proto se o něm dozvídáme jen prostřednictvím proměn či pohybů lidí a věcí, dá se tedy chápat ve spojení s prostorem. Když se zamyslíme nad různými druhy času, pak nejběžnějším časem je ‚přírodní čas‘. Pohyb oblohy, střídání dne a noci atd. představuje nejširší vesmírný čas. Dále existuje ‚historický čas‘. Míjíme tím čas, který se objevuje lineárně vedle přírodního času, kdy přibývá věku člověku nebo kdy čas postupuje k vytvoření konce atd. Dalším je ‚psychologický čas‘. Tento čas se uplatňuje např. v situacích, které jsou ve skutečnosti krátké, ale vnímáme je jako dlouhé, nebo když celý život je vnímán jako pouhých několik chvil apod.<sup>72</sup> Nehodláme se však na tomto místě zabývat pojmem času do hloubi či se pouštět do filozofických rozprav. Zaměříme se zde na funkci a strukturu času v dramatickém textu.

Čas v dramatickém textu má dvojí tvář. Jednak je to čas, který vymezuje divadelní představení, jednak je to čas vyprávění, který plyne uvnitř dramatu. Jinými slovy, čas

---

<sup>71</sup> J. Veltruský: *Drama jako básnické dílo*, str. 12–13.

<sup>72</sup> N. Berdyajev se v souvislosti s časem – dějinami zmiňuje o třech základních škálách a symbolech. Je to vesmírný čas, historický čas a existenciální čas. Existenciální čas má zde povahu náboženskou a mystickou a je popisován jako forma scénického personalismu. J. H. Raleigh: *Anglické romány a tři druhy času*, in: *Teorie moderních románů*, ed. B. W. Kim, přel. S. G. Choi, str. 476–477.

divadelního představení je fixní a jeho fixní množství během představení uplyne. Naproti tomu v čase uvnitř dramatického díla může uplynout i několik staletí, nebo jediný den hrdiny, který je vyprávěn. Chatman uvádí, že „časovost je imanentní složkou narativního textu“<sup>73</sup> a vysvětluje, že sdělení je vázáno na čas a prostor. Uvádí dále o čase, že „textem bude mínit každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci. Tedy, texty se odlišují od objektů sdělení, tak jako (nenarativní) malby a sochy, jež neregulují časový tok nebo prostorový směr divácké percepce. Je pravda, že ‚to zabere čas‘ dívat se na malbu či sochu, ale tento čas není řízen artefaktem. (Nenarativní) malba se prezentuje sama naráz a my ji můžeme volně ‚scanovat‘ nebo ‚číst‘ v takovém pořadí, jaké upřednostňujeme (zleva doprava, shora dolů, od centra k periférii, od detailu k celku). Dále, v malbě nebo v soše není nic, co by nás informovalo, kdy má čtecí proces začít nebo skončit. Text v mém smyslu však vyžaduje, abychom začali na začátku, který je zvolen, poté sledovali, jak se odvíjí k předepsanému konci. Neodkazuji zde k vysloveně fyziologickým procesům, ale spíše k časovému programu vepsanému do díla.“<sup>74</sup> Co se týče textů, mají oproti jiným uměleckým žánrům vždy začátek a konec, což je právě ono již zmíněné vymezení časem. Tento čas vytvořený autorem, na rozdíl od přírodního času, má symbolickou platnost podle záměru autora.

Tato časovost, která vymezuje divadelní představení, podobně jako lidský život, je důležitou základní vlastností divadla. Tak jako člověk žije jen jednou, divadelní představení se ztratí v okamžiku svého konce. Je to tak proto, že nemůže existovat naprosto stejné divadelní představení. Tento rys má vztah k tzv. současnosti. Není třeba znovu zdůrazňovat, že divadelní představení je tvořeno dialogy. Mukařovský zdůrazňuje zvláště spojitost mezi ‚zde‘ a ‚ted‘ jako jeden z typických rysů dialogů. Nejdůležitějším rysem, kterým je ukazována současnost divadelního představení, je spojení mezi ‚právě‘ ‚ted‘. Jakkoliv je představován čas v dramatu jako minulý, při divadelním představení je vždy současný. Čas divadelního představení je tedy vždy současný.

Co se týče struktury času, vyčleňuje Elam čtyři stupně a vysvětluje je. První z nich je „čas diskurzu“ nebo „čas promluvy“ (discourse time). Značí to, že ve fikčním čase se objevuje ‚ted‘. P. Brook uvádí „divadlo má své hájemství přítomnosti. Proto může být reálnější než normální proud vědomí“<sup>75</sup> a vysvětluje efekt současnosti. Pokud jde o dialogy, pokračují stále v přítomnosti, ale obsahují dynamičnost, protože jednou uplynulá

---

<sup>73</sup> S. Chatman: *Dohodnuté termíny – Rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. B. Ptáčková a L. Ptáček, str. 15.

<sup>74</sup> Tamtéž, str. 14–15.

<sup>75</sup> P. Brook: *Prázdný prostor*, str. 140.



přítomnost již není přítomností. Dalším je „čas děje“ (plot time). Je tím míněno strategické uspořádání času. Poté co drama začne, například je-li v následujícím aktu ukázána minulost, jsou situace a události spojeny fixním časem, který je nezávislý na plynutí přírodního času. Následuje „chronologický čas (chronological time). Ten vyjadřuje časový sled vyprávění, který divák nebo čtenář získává prostřednictvím logického sledu času nebo prostřednictvím děje. Je podobný času příběhu či fabuli. Nakonec uvádí „historický čas“ (historical time). Má vztah k chronologickému času, ale oproti ‚nyní‘ se hovoří o ‚tehdy‘ a znamená určité specifické období. Čas, kdy Hamlet umírá, a čas, kdy je jeho otec zavražděn, jsou dva různé historické časy.<sup>76</sup> Historický čas a chronologický čas jsou spojeny vzájemnými vztahy. Pokud přeřadíme vyprávění, vycházející z chronologického času, můžeme vytvořit čas děje.<sup>77</sup>

Při zkoumání těchto časů vyčleňuje a objasňuje Todorov vztahy mezi časem promluvy a časem příběhu termíny řád, trvání a frekvence.<sup>78</sup> Nejprve se zaměříme na řád. Protože není snadné, aby vzájemně souhlasily čas promluvy a čas příběhu, je vždy jeden z nich předcházející a druhý následující. Čas promluvy je „jednorozměrný“ a čas příběhu „mnohorozměrný“, a proto dva typy času při vzájemném setkání vytvářejí anachronii. Tuto anachronii můžeme opět rozdělit na tyto dva typy, z nichž první je „retrospekce“ a druhý „prospekce“. Co se týče retrospekce, spočívá v prezentování jevů, které se staly, a poté se rozvine vyprávění nebo nastane jistá událost. Retrospekce nabízí informace o minulosti vyprávění nebo o událostech či vystupujících postavách v čase textu (samozřejmě, že informace o minulosti jiných lidí můžeme získat také prostřednictvím jiných vystupujících postav nebo událostí). Například v dramatu *Loupežník* vystupuje postava sestry Mimi a vyprávění o její minulosti je příkladem této retrospekce. Pokud se jedná o prospekci, jde o to ukázat budoucí události, pro zvýšení dramatického napětí, prostřednictvím podhalení motivů, schémat či náznakem rozvoje děje. Mohou to být jazykové nápovědy formou vysvětlujících poznámek, snů apod., či nejazykové nápovědy budoucích dějů prostřednictvím jeviště či osvětlení. V Shakespearově *Macbethovi* je to

---

<sup>76</sup> K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 117–119.

<sup>77</sup> Todorov je označuje čas vypravující (diskurzu) a čas vyprávění (fikce). Na tomto místě nutno upozornit na pojem ‚diskurz‘, který mnozí badatelé používají různým způsobem. Například Elamův termín čas diskurzu je používám v obdobném smyslu i Todorovem, ale Chatman používá termín diskurz jako ‚syžet‘ v protikladu k příběhu. Tyto dva druhy času nazývá R. Jakobson „time of speech event“ a „time of narrated event“ a zdůrazňuje, že ve verbálním umění hraje velmi důležitou roli střet těchto dvou prostředků. R. Jakobson: *Verbal Art, Verbal Signs, Verbal Time*, Str. 21

<sup>78</sup> Todorov uvádí, že pro tento „verbální aspekt“ mu byla inspirací Genettova analýza.

obraz čarodějnic z prvního obrazu, v *Loupežníkovi* cikánka atd. Zde se Todorov dále zmiňuje o „dosahu anachronie a jejím rozpětí“. Dosahem rozumí vzdálenost okamžiků mezi dvěma vyprávěními, rozpětím pak čas, který trvá při odstupu od centra vyprávění. Tedy pokud po jedné události vyvstane další, můžeme mluvit o dosahu mezi těmito dvěma událostmi. Pokud mezi dvěma událostmi hlavního děje vystoupí další postava, vyvstane další událost a poté zmizí, můžeme čas, po který trvala událost této další postavy, nazvat rozpětím.

Dále se budeme zabývat „trváním“. Protože čas je veličinou relativní, je zkoumání trvání poněkud obtížné. Todorov hovoří v souvislosti s trváním o 1) zastavení času či pauze, 2) vypuštění nějakého období nebo elipse, 3) o vytváření scény, která se snaží uvést paralelně čas, kdy se mluví, a čas, o kterém se mluví, 4) čas promluvy a čas příběhu jsou různé – čas promluvy, pokud je dlouhý, může vytvořit deskripci či anachronii, a pokud je krátký, může být podobně jako v resumé i událost, která trvala dlouhý čas, vysvětlena jen krátce třeba i jedinou větou.

Nakonec se Todorov zabývá „frekvencí“, kde se může vyčlenit singulární, repetitivní a iterativní vyprávění. Pokud jde o singulární vyprávění, je jednoduché vyprávění zobrazeno jednoduchými promluvami. Pokud jde o repetitivní vyprávění, je jedna událost znovu vyprávěna nebo zmíněna jednou nebo více vystupujícími postavami, jedna událost je tedy vysvětlována z různých pohledů nebo je jedna událost vyprávěna několika lidmi z pozice jejich různé zkušenosti a názorů. Iterativní vyprávění spočívá v opakování jednoho okamžiku určité události v promluvách – jako například ‚On tohle vždycky říká‘. Tyto různé typy promluvy a jejich rysy jsou velmi zřetelné právě v dramatických dílech.<sup>79</sup>

Nyní se zaměříme na to, jaké jsou složky dramatu týkající se času. Protože se dramatické dílo skládá z replik a scénických poznámek, můžeme jejich prostřednictvím předvídat čas. Pomocí replik jsou sdělovány a předávány informace o událostech a jejich výsledku, ideologie či filozofie postav, dozvídáme se o lásce nebo nenávisti mezi postavami atd. Když se podíváme na to, jak je díky těmto replikám vyjadřován čas, vidíme, že se tak děje skrze nejmenší sekvenci, která je informantem, který nám oznamuje například rozvoj děje, postup času nebo sled událostí. Například v *R.U.R.* blahopřeje Domin Heleně se slovy: „Už je tomu 10 let, co jsi sem přijela“<sup>80</sup>. Ukazuje tak, že další děj se bude odehrávat poté, co uplynulo 10 let. Jak uvádí Todorov, je možno mnoha narativními způsoby odhalit čas celku dramatu.

---

<sup>79</sup> T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 44–47.

<sup>80</sup> K. Čapek: *R.U.R.*, str. 121.

Dále se zaměříme na scénické poznámky, díky kterým můžeme vidět časovou analogii, například ‚stejně místo po roce‘ přímým jazykovým popisem. Tento jazykový popis, prostřednictvím kterého můžeme odhadnout čas, se může stát i symbolem nějaké události. Z označení ‚vesnice za druhé světové války‘ můžeme jasně zjistit pozadí dramatu. Ale takovýchto jasných jazykových scénických poznámek není mnoho. Je to tak proto, že když je drama ve skutečnosti realizováno, mění se tyto složky na jiný znakový systém.<sup>81</sup> Kromě těchto scénických poznámek může být pomocným prostředkem odhalení času v dramatu i například jméno vystupující postavy. Mluvím o případech, kdy v divadle vystupují nám známé historické postavy. V dramatu *Matka* je v úvodní části následující scénická poznámka: „vůbec pokoj je přeplněn mužským haraburdím; ... co se tak před dvaceti třiceti lety přinášelo z cest a z kolonií jako souvenirs. Všechno je však už na první pohled hodně zvetšelé a nečasné; vypadá to spíš jako rodinné muzeum než pokoj“.<sup>82</sup> Konkrétní vyjádření ‚dvacet nebo třicet let‘ nám ukazuje rozdíl mezi současností a časem věcí, které jsou v pokoji. Navíc slova jako ‚kolonie‘ nebo ‚rodinné muzeum‘ ukazují také na onen časový rozdíl nebo jsou nepřímým svědkem – pamětí minulosti. Tyto indexy, kterými je vyjadřován čas, mají vztah v jisté míře k prostoru.

## 4. 2. Forma a funkce prostoru

Když čteme dramatický text, pak prostřednictvím scénických poznámek nebo dialogů získáváme nápovědu, jak asi vypadá daný prostor, který si kreslíme v hlavě během čtení. Protože se drama realizuje v představení, koexistuje v dramatu zároveň několik druhů prostoru, obdobně jako je tomu u času. Jeviště, na kterém se formuje představení, je prostor, který má význam právě jen a právě tehdy, kdy jsou přítomni diváci a když herci začnou hrát. Co se týče prostoru jeviště, zdůrazňuje Fisher-Lichte jeho praktickou a symbolickou funkci. V případě, že herec hraje nějakou postavu, pak prostor, ve kterém se hraní odehrává, má funkci praktickou. Pokud je však jedna postava vyjadřována určitým prostorem, jedná se v tomto případě o symbolickou funkci prostoru.<sup>83</sup> Vysvětluje to spojení jevištního prostoru, kde herci stojí a pohybují se, konkrétního ‚tady‘ s fixním

---

<sup>81</sup> Ingarden je vysvětluje jako hlavní text a pomocný text v psaném dramatu. „hlavní text, tj. slova a věty, které znázorněné osoby pronášejí, a text pomocný, tj. autorem podávané informace.“ R. Ingarden: *Umělecké dílo literární*, přel. A. Mokrejš, str. 316–317.

<sup>82</sup> K. Čapek: *Matka*, str. 347.

<sup>83</sup> E. Fisher-Lichte: *The Semiotics of Theater*, přel. J. Gaines a D. L. Jones, str. 101.

prostorem, který existuje uvnitř dramatu a který je vytvořen pro herce. Je třeba zdůraznit, že naproti času, který není očima viditelný, jsou vztahy prostoru, který viditelný je, v rámci jeviště a mimo tento rámeček, ještě složitější. Je tu jednak fixní prostor, kde stojí herec, který je neměnný (přestože je možno tento prostor trochu upravit změnou rekvizit nebo osvětlení), dále prostor, ve kterém se herci pohybují, prostor, který je napovězen jen z obsahu vyprávění atd.<sup>84</sup> Všechny tyto prostory spolu vzájemně interagují a jsou spojeny dynamickými vztahy.

Pokud se podíváme na prostředky, které umožňují odhadnout prostor uvnitř dramatického textu, máme tu nejprve jasně vyjádřené konkrétní místo jeviště. Následně jsou tu případy označení místa scénickými poznámkami (např. Žena vstoupí do pokoje) nebo z replik, jako například: ‚Půjdu si teď zakouřit na balkón.‘ Dále můžeme odhadnout prostor podle vystupujících postav – podle jejich jmen, oděvu, podle jejich psychické nebo sociální situace atd. Například není nutné, aby se vystupující postava jmenovala zcela konkrétně, jako například Karel IV., protože i běžné označení postavy jako ‚král‘ nebo ‚doktor‘ nám napoví, že tyto postavy se nebudou pravděpodobně pohybovat v místech jako uhelný důl nebo farma. Dále pokud postava pronese například: ‚Tahle přednáška je hrozně nudná.‘, pak přestože není zobrazen konkrétní prostor, můžeme odhadnout, že se jedná o nějakou přednáškovou místnost nebo učebnu. Nakonec existují také prostory, které jsou mimo jeviště nebo existují jen ve fantazii, a které poznáváme prostřednictvím replik postav nebo jejich jednání. Pronese-li například jedna postava: ‚Tehdy jsem letěl do nebe‘, pak tento fantastický prostor můžeme hodnotit tak, že postava je buď stížena duševní chorobou, nebo vypráví o události ze snu. Pokud se však tato replika vyskytne za okolností jízdy nějakým dopravním prostředkem, vyjadřuje to prostor, který je mimo jeviště.

Ubersfeldová uvádí, že „Prostory jsou odlišeny nebo stojí vzájemně v opozici na základě většiny svých distinktivních rysů a prostorových sémémů. Tyto prostorové sémémy mají dosti omezenou škálu: uzavřený – otevřený, vysoký – nízký, cirkulární – liniový, hluboký – povrchový, jednoduchý – složený, pokračující – rozčleněný a fungují na základě duální funkce. Výše uvedené škály zahrnují i rysy, které kromě geometrické indikace pozice jsou jednak sémantické, jednak fungují velmi odlišně podle toho, jaké formy kultury se týkají. Například ‚nebe‘ jako symbol pro společensky a ‚mentálně

---

<sup>84</sup> Zich rozlišuje tyto dva prostory – prostor, ve kterém herec stojí a který se nemění, a prostor, ve kterém se herec pohybuje – na statický a kinetický a vysvětluje podrobně vzájemné vztahy a opozice. O. Zich: *Estetika dramatického umění*, str. 186–209.

nadřazený', které je ‚vysoké‘, jež má původ v uznávání hodnot a autority, je spojeno s určitou specifickou kulturou. Funkce prostoru je signifikována množstvím komplikovaných způsobů.“<sup>85</sup> Jak Ubersfeldová uvádí, pojem prostoru je velmi komplikovaným termínem, který má společenský, kulturní i psychologický rozměr. Pokud chceme pochopit prostor, jeho funkci a projevy této funkce, musíme v první řadě rozumět kultuře dané společnosti, a pokud se jedná v daném dramatu o typické projevy určité tradice, musíme spolu s danou kulturou porozumět i tradičním způsobům, které jsou použity v daném dramatu. Je třeba zejména studovat způsoby analýzy prostoru nebo význam, který nabývá prostor nějakým tradičním způsobem.

Jeviště je znakem, který něco ukazuje. Tento znak hraje povrchově roli ikonu. Jak jsme již dříve uvedli o znaku typu ikon, funguje na základě podobnosti s nějakým objektem. Pokud tedy řekneme, že je jeviště ikonem, musíme se podívat blíže na objekty, které jsou předmětem oné podobnosti. Zprvu je to svět, který chtěl autor vykreslit uvnitř textu. Samozřejmě, že tento svět může být konkrétní, jak co se týče místa, tak času. Ale může to být i fikční svět, který ve skutečnosti neexistuje. Pokud se jedná o minulost a je zobrazováno určité konkrétní období nebo místo, pak se stává prostor jeviště ikonem společenského a kulturního světa. Pokud se jedná o svět budoucnosti, o fiktivní místo, pak je tento fiktivní prostor ikonem představ nebo psychických stavů autora nebo postav, které autor vytvořil. Nesmíme zde zapomenout na to, že specifický rys ikonu je být tvář scény, která je vytvořena pro divadelní představení. Znaky na scéně nejsou prostě jen znaky, které jsou spojeny s objekty vztahem podobnosti, ale na jejich základě vzniká další signifikace. Pokud máme například drama, které má za pozadí ruiny města po druhé světové válce, pak tento prostor povrchově je zároveň ikonem onoho města, ale také období, které je poznamenáno utrpením války, a to prostřednictvím vztahu metonymie. Touto metonymickou funkcí je vysvětlován vztah fixního prostoru, který je na jevišti nebo je vyjádřen prostřednictvím scénických poznámek nebo replik, a světa mimo jeviště. Lotman uvádí, že „pokud jde o vymezení hranic prostoru ze světa, který je mimo umění, jde o to, jakým způsobem se určují jejich hranice, jak je vymezen neomezený objekt“<sup>86</sup>, jinými slovy, pokud jde o hranice prostoru, pak svět mimo tyto hranice není cosi velmi vzdáleného, ale hranice jej pouze vymezují, a tak je s vnějším světem ve vztahu metafory a metonymie.

---

<sup>85</sup> A. Ubersfeldová: *Lire le théâtre*, přel. H. S., Shin str. 175.

<sup>86</sup> J. Lotman: *The Structure of the Artistic Text*, přel. R. Vroon a A, Arbor, str. 247.

### 4. 3. Struktura vyprávění

Barthes uvádí, že vše od obyčejného života po literaturu má vztah k vyprávění. Mnoho vědců vysvětluje drama ve vztahu k vyprávění termíny diegeze a mimeze. Chatman vysvětluje nejtypičtější Genettův termín ve vztahu k vyprávění a rozdíl mezi diegezí a mimezí. Genette spojuje narativ s diegezí a drama s mimezí. Chatman však uvádí, že „v důležitých ohledech je i drama druh narativu, přinejmenším v tom smyslu, že je založeno stejně jako epika na komponentě narativu, které říkáme příběh“<sup>87</sup>, to znamená, že se sice drama ve své aktualizaci odlišuje od jiných narativů, ale je určitým způsobem drama jako jeden druh narativu. I Genette definuje diegezi a mimezi jako dva „narrativní módy“<sup>88</sup> a tím potvrzuje drama jako jednu formu narativu.

Nyní se budeme podrobněji zabývat konkrétně dramatickým dílem a jeho spojením s vyprávěním – jeho typickými rysy a funkcí. Pokud se jedná o původce vyprávění, jedná se o největší odlišnost mezi dramatem a ostatní narativní literaturou. Obvykle je v literárních příbězích vytvořená postava ‚Já‘, takže postava je zároveň autorem a tato existence trvá. Také se může podle toho, kdo je právě vypravěčem, tato postava neustále měnit. Kromě toho se může stát vypravěčem i nějaká třetí osoba, která není postavou díla, nebo například duch nebo podobná síla, která nemá vztah k lidem. Pokud se ale jedná o drama, zde se subjekt ‚Já‘ neustále proměňuje. Protože je drama tvořeno replikami, a před každou replikou je napsané jméno, je označení zájmenem ‚já‘ předurčeno. Jak uvádí Todorov, že „v dramatu ... vyprávění je obsaženo v replikách jednotlivých postav“<sup>89</sup>, nejzákladnějším rysem dramatu tedy je, že vyprávění je předáváno prostřednictvím replik a dialogů. Prostřednictvím těchto dialogů, oproti běžnému literárnímu vyprávění, kde můžeme číst různé popisy atd. a dle nich děláme odhad, potřebujeme mobilizovat daleko více představitosti, abychom byli schopni odhadnout činy nebo psychiku vystupujících postav. I na monolog je třeba pohlížet jako na zvláštní případ dialogu. I když zde mluví jen jedna vystupující postava, má na mysli určitý objekt, ke kterému hovoří, nebo se obrací nikoliv k jiné postavě, ale k divákům, nebo protože se vyskytne ve vztahu k jiné postavě replika jedné postavy. Jak uvádí Mukařovský, dialog, který zahrnuje i třetí osobu diváka,

---

<sup>87</sup> S. Chatman: *Dohodnuté termíny*, str. 109.

<sup>88</sup> Genette ve své stati *Hranice vyprávění* vysvětluje Platónovy pojmy mimesis a diegesis. Nahlíží na oba jako na „vyprávěcí módy“. G. Genette: *Hranice vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, str. 245.

<sup>89</sup> T. Todorov: *Kategorie literárního vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, str. 168.

je oproti obyčejnému dialogu daleko složitější.<sup>90</sup> Dialog není složitý jen proto, že zde je nějaký třetí účastník. Dramatická řeč, na rozdíl od zapsaného textu, se pronáší na jevišti, a tak je text doplněn jazykovým projevem a do hry vstupují mnohé další elementy, které tento projev ovlivňují.<sup>91</sup> Bogatyrevův výrok: „Divadelní projev jazykový je strukturou znaků, složenou nejen ze znaků řeči, nýbrž i ze znaků jiných,<sup>92</sup> má spojení s Procházkovou „dialogickou funkcí“.

Tato vyprávění, která jsou čtenáři předávána prostřednictvím dialogů, můžeme rozdělit zhruba na dva druhy. Mají velmi blízký vztah k pojmu ‚čas‘. Události, které jsou odhalovány ve shodě s plynutím času, tvoří příběh a kompozice specifických událostí v každém konkrétním díle se nazývá zápletka. Lotman o zápletkce říká, že „pojem zápletky je blízce svázán s pojmem uměleckého prostoru“<sup>93</sup>. Jak vidíme z jeho slov, jsou případy, kdy je pojem zápletky vysvětlován v souvislosti s pojmem prostoru, nebo také mohou být specifikovány její rysy v souvislosti s pojmem času, jak uvádí Sholes: „Zápletku můžeme definovat jako dynamický, sekvenční prvek narativní literatury. Jakmile postava nebo jakýkoli jiný prvek díla získává dynamiku, stává se součástí zápletky.“<sup>94</sup>

Pokud spojíme tyto různorodé definice, můžeme se pokusit přistoupit systematicky ke konkrétnímu zkoumání pojmu zápletky a vyprávění. E. M. Foster vysvětluje rozdíly mezi zápletkou a příběhem: „My jsme definovali příběh jako narativ události, uspořádané v jejich časové sekvenci (time–sequence). Zápletkka je také narativ událostí, důraz je kladen na kauzalitu. „Král zemřel a pak zemřela královna“ je příběh. „Král zemřel, a pak královna zemřela smutkem“ je zápletkka. Časová sekvence je zachována, ale smysl kauzality ji zastíní.“<sup>95</sup>

Další významným přístupem je literární analýza vyprávění a zápletky, jak ji vytvořili ruští formalisté, když vyčleňují pojmy fabule a syžet. Co se týče fabule, jedná se o časovou sekvenci událostí nebo o události spojené vztahem příčiny a následku. Pokud použijeme slov Šklovského o syžetu, „syžet a syžetovost je právě takovou formou jako rým. Při rozboru uměleckého díla z hlediska jeho syžetovosti není třeba pojmu „obsah“. Formu je

---

<sup>90</sup> J. Mukařovský: *K jevištnímu dialogu*, in: *Studie I*, str. 408.

<sup>91</sup> Zich popisuje dva typy vlivů, jež má dramatická řeč na diváky. Zaprvé, protože je přímá, má rysy běžné řeči, zejména pak, že přímo předává určité ideje nebo myšlenky. Zadruhé má dramatická řeč nepřímý specifický efekt. Ten vzniká ve vztahu mezi dramatickými osobami. O. Zich: *Estetika dramatického umění*, str. 84–85.

<sup>92</sup> P. Bogatyrev: *Souvislosti tvorby*, str. 153.

<sup>93</sup> J. Lotman: *The Structure of the Artistic Text*, přel. R. Vroon, Ann Arbor, str. 232.

<sup>94</sup> R. Scholes – R. Kellgy: *Povaha vyprávění*, přel. M. Sečkař, str. 203.

<sup>95</sup> E. M. Foster: *Aspects of the Novel*, str. 87

tu třeba chápat jako stavební zákon předmětu<sup>96</sup>, mluvíme tedy o formální struktuře událostí nebo vyprávění. Pro vytvoření literárního díla musí autor různé stavební složky a materiál, zejména události nebo vyprávění atd., transformovat na určitou strukturu. Čtenář naproti tomu musí tuto spleť strukturu dekonstruovat, rozložit a analyzovat ji jako jedno souvislé vyprávění.

Podívejme se nyní na čin (act) z pohledu zápletky a fabule. Když v dramatu dojde k činu, zejména v případě několika spojených akcí – samozřejmě i v případě spojených a pokračujících replik – můžeme je vnímat jako spojení záměrné nebo mající určitý cíl. Ovšem ve skutečnosti je často těžké odhadnout, zda dvě po sobě následující hraní jsou spojena určitým záměrem nebo mají nějaký cíl. V případě, že se jedná o tzv. jednotnou zápletku,<sup>97</sup> plnou událostí, jsou události vzájemně propojeny a je snadné je dekodovat, nicméně existuje množství případů, kdy je těžké hraní porozumět nebo je dokonce matoucí. Čtenář nebo divák musí vnímat hraní v dramatu, které je provozováno vystupujícími postavami, jako mající určitý celkový cíl, za jehož dosažení jsou prvky spojovány do sériové sekvence, čímž vyvstává horizont fabule. Takto je z hlediska fabule chápán celkový cíl hraní a jeho záměr. Tím, že se čtenáři stále setkávají se scénami zápletky, rozplétají děje podle jejich vzájemné spojitosti a vztahů příčiny a následku.

V případě dramatu skládá čtenář velkou skládačku pomocí sledu replik nebo za pomoci scénických poznámek. Vytváří časovou a prostorovou strukturu a prostřednictvím logické dedukce splétá události a vytváří celkový vzhled dramatu. V případě, že tato logická dedukce události končí ve správném chronologickém uspořádání, pak čtenář doplní i celou fabuli. Z hlediska strukturalistické poetiky můžeme uvést Pavla, který přispěl k rozvoji analýzy zápletky. Zdůrazňuje, že literární struktura, zejména mezi autorem a jeho dílo vnímajícím čtenářem, potřebuje společné vlastnictví „literární schopnosti“ (literary competence).<sup>98</sup> Právě tato schopnost vytváří pravidla pro výše zmíněné relokace událostí a skládání skládačky díla a stává se důležitým základem pro jejich pochopení. Z hlediska fabule je forma důležitou strukturou, která vytváří rozvoj

---

<sup>96</sup> V. Šklovskij: *Teorie prózy*, přel. B. Mathesius, str. 61.

<sup>97</sup> Aristotelem zmiňovaná a zdůrazňovaná „jednotná zápletká“ je taková, ve které se nevyskytuje ani jediná událost, která by nebyla pro děj nutná, a všechny události jsou uspořádány podle potřebného pořadí. Naproti tomu existuje tzv. zápletká epizodická. Stejně jako jednotná zápletká obsahuje řetězec událostí spojených vztahem příčiny a následku, ale jsou v ní zahrnuty i události, které nejsou nutné pro hlavní proud děje, jako jsou zbytné události a incidenty. Většina tragédií má jednotnou zápletká, naproti tomu eposy mají většinou zápletká epizodickou. C. Colwell: *Teorie literatury – A Student's Guide to Literature*, přel. J. H. Lee, str. 17.

<sup>98</sup> T. Pavel: *The Poetics of Plot – The Case of English Renaissance Drama*, str. 5.



určitého specifického obsahu. Následně zápletka a fabule vzájemně působí nejrůznějšími způsoby, aby byla formována struktura zápletky. V tradičních formách divadla je základní sled začátek, rozvoj a závěr základním a nejčastějším případem, naproti tomu u absurdního divadla jsou případy, kdy se začíná závěrem a částečně se vrací k začátku, nebo je konec otevřený apod., čímž se potvrzuje, že tyto různé formy jsou spojeny s různými literárními žánry.

Dále se podíváme na analytické metody, které Elam užívá při zkoumání dramatických výroků. Nepřistupuje k nim pouze z pohledu syžetu a fabule, ale zdůrazňuje „tady a teď“ – dialektikou opozici výroků, které jsou pro drama specifické. Zde se snaží nalézt dramalogický přístup, který by mohl brát jako základ analýzy. Tato metoda má blízko zejména k deixi ve vyprávění. „Prvořadá funkce jazyka dramatu, nazveme ji indexovou kreací dynamického kontextu“<sup>99</sup>, spočívá v tom, že všechny dramatické výroky musí mít větší roli, než kterou můžeme poznat z událostí nebo z rysů postav. Ať už zde objekt vyprávění existuje či nikoliv, je možno to komentovat. Zahrnuty jsou veškeré objekty, ať se jedná o realistický předmět nebo abstraktní pojem či jen fantazijní postavu či předmět. Ale v dramatu je objektem vyprávění ‚označený‘ objekt, a proto musí svět vyprávění existovat v ‚diskurzivním univerzu (universe of discourse)‘. Navíc tyto objekty vyprávění musí být stabilní a neměnné. Je-li v jenom dramatu určitý objekt ‚označený‘, musí pak stále vykazovat koherenci. Například ve vyprávění se vyskytne zmínka o třicetileté válce. Když se pak na jedné škále komunikace znovu objeví výrok ‚ta válka‘, je zřejmé, že se hovoří o třicetileté válce, nikoliv o nějaké nové válce. Tato koherence v dramatickém vyprávění není předávána jen prostými výroky, ale je omezována nejrůznějšími způsoby logiky, stylistiky atd. Můžeme říci, že těmito omezeními je podporována strukturní koherence dramatického vyprávění.<sup>100</sup>

Když blíže prozkoumáme tuto koherenci, která omezuje vyprávění, můžeme jako první typ uvést koherenci proairetickou (proairetic). Má blízký vztah k proairetické dynamice, a tato proairetická dynamika vystupuje na povrch právě díky dialogům. Následuje referenční koherence, která v rámci jedné struktury udržuje koherenci s označeným objektem, a tak ve světě vyprávění, který se stal divákovi či čtenáři společný a který vnímají, je dáno toto označení. Další je koherence diskursu, kromě případů záměrných diskursů, kdy se určitá otázka stane tématem. Koherence je pak dosaženo za podmínky, že je téma možno pochopit. Nejen mluvčí a naslouchající, ale i čtenář prostřednictvím

---

<sup>99</sup> K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 148.

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 150–151.

zmíněných výroků musí být schopen pochopit cíle či záměry diskursu. Je to tak proto, že dramatické vyprávění je strategicky splétáno. Další je logická koherence. V realistickém dramatu zobrazený svět a svět vystupujících postav, který řídí nebo který si představují, a tím vytvářejí apod., mohou koexistovat vedle sebe nebo být dokonce identické. Ale každý z těchto světů je spojen vzájemně působením koherence. Rétorická a stylistická koherence dává každé vystupující postavě nebo skupině postav fixní vzorec nebo styl, z nichž můžeme získat rétorický efekt, který je odlišuje. Jeden dramatický text má také jeden styl, který je tvořen syntaktickými a rétorickými vzorci a formami. Nakonec je to sémantická koherence, kdy se nejzákladnější jednotky významu – sémémy – opakují, a tím vytvářejí významová omezení. Elam uvádí zejména, že isotopy mají vztah k sémému: „Kontinuita na úrovni denotovaných a konotovaných znaků – označované (signified) – dramatu vzniká prostřednictvím operace isotopie.“<sup>101</sup>

#### 4. 4. Charakteristika dramatických postav

„Zápletka jsou činy lidí, události zápletky jsou spojeny příčinou a následkem, které vykreslují lidské motivace a cíle. ...je tomu tak proto, že právě postavy unvitř konfliktu tvoří zápletku.“<sup>102</sup> Jak vidíme z výše uvedeného výroku, jsou v jádru struktury a nositelem zápletky právě vystupující postavy. Jejich činy jsou postaveny na zmíněné motivaci a cíli. Pro tento cíl se jejich činy mohou jevit stejně tak jako konzistentní a spojitě, jako se mohou objevit zcela odlišné činy na začátku a v závěru. Pokud jsou cíle těchto dějů různé, například když cíle protagonisty a antagonisty stojí vzájemně v opozici, vzniká konflikt. Pokud chápeme tento konflikt jako vyvolaný cíli vystupujících postav, můžeme zjistit původ tohoto konfliktu i jeho možné řešení. Čtenáři a jejich porozumění průběhu dramatu nebo vyprávění spadá do dimenze fabule. Ale porozumění nějakému jednání je nutno dosáhnout prostřednictvím vzájemných vztahů, kterými jsou činy propojeny na základě různých motivací a řetězení událostí. Jinými slovy, určitý čin není jen izolovaným okamžitým jevem, ale je třeba ho chápat v širokém kontextu, který přináší určitý výsledek na základě důvodů či záměrů, které odpovídají cíli. „Dynamika dramatu vzniká z předpokladu buď sekvence cíl – úspěch, nebo cíl – prohra“<sup>103</sup> a z toho výroku vyplývá,

---

<sup>101</sup> Tamtéž, str. 184. Viz dále o koherenci str. 182–184.

<sup>102</sup> C. Colwell: *Teorie literatury – A Student's Guide to Literature*, přel. J. H. Lee, str. 158.

<sup>103</sup> E. Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 124.

že různé dramatické efekty mohou být dosaženy prostřednictvím úspěchu či neúspěchu postav při dosahování cíle.

Postavy, u nichž tento princip byl nejdůležitějším základem a jejichž role tím byla zcela zřejmá, se s plynutím času směrem k současné literatuře postupně vytrácejí a jejich množství ubývá. Postavy, jak je zobrazovalo realistické divadlo, které měly zcela jasné rysy, postavy jasně psychologicky vykreslené, stále více mizí. Přibývá naopak případů, kdy postavy, které byly původně v dramatu představiteli ideologie či určitého významu, který byl důležitým prvkem pro řešení zápletky, ztrácí svoje místo nebo klesají na pozici pouhého nástroje vyprávění. Z pohledu současné sémiotiky nejsou nyní zkoumány společenské nebo psychologické role postav, ale začalo být na ně nahlíženo jako na jednu z dramatičkých strukturních jednotek. Hlavní představitelé tohoto náhledu jsou ruští formalisté a strukturalisté. Nyní tedy přistupme ke zkoumání postavy z hlediska sémiotiky a strukturalismu.

Elam uvádí, že „Jeden ze společných rysů strukturního přístupu, který je aplikován jak na vyprávění, tak na drama, je pokus o šíření a přesun principu jedné základní strukturní gramatiky, který popisuje způsob, jak jsou události vyprávěny. To zahrnuje i specifické binární opoziční kategorie a jejich kombinace. Vše je založeno na předpokladu, že všechna vyprávění a povrchová struktura jejich událostí je generována z hloubkové struktury.“<sup>104</sup> Elam přece vystihuje, stručně, ale vhodně jádro problému strukturalistického přístupu. Tuto strukturalistickou metodologii nejvíce ovlivnili dva badatelé, a to Propp svou analýzou pohádek a Greimas svou strukturalistickou sémantikou. Greimasův nejvýznamnější aktantní model (modele actantiel) má vztah k nejzákladnějšímu lingvistickému principu jazyka, jak jej postuloval Saussure, a to k principu langue – parole. Tak jako se v jazyce hledá k parole jeho langue, je důležitým bodem aktantního modelu k jevům projevujících se na povrchové struktuře hledání jejich významu v hloubkové struktuře. Greimas o své aktantní teorii uvádí, že „Je to jeden z možných principů organizace sémantického univerza“<sup>105</sup> a dává důraz na „význam“, který hledá v událostech. Aktantní teorie přijímá Souriaua spolu s Proppovu teorii a rozvíjí je dále. V následujícím textu stručně představíme hlavní body těchto teorií.

Souriau vymezuje šest funkcí, které mají podobné role jako aktanty. Každé této funkci dává jméno na základě astrologických principů. Uvádí, že „analyzovaný text lze zjednodušit na vzorec nebo na morfologii rolí. ...Tento přístup je možno aplikovat na

---

<sup>104</sup> Tamtéž, str. 126.

<sup>105</sup> A. J. Greimas: *Structural Semantics*, přel. D. McDowell, R. Schleifer a A. Velie str. 199.

dramata všech dob a žánrů“.<sup>106</sup> Podívejme se na těchto šest funkcí:

1. Lev neboli drama konkretizující „tematická síla“. Tím, že je přítomna u ústřední postavy, vytváří dramatické napětí. Touto silou může být láska, ambice, sláva, žárlivost atd.
2. Slunce neboli dobro nebo hodnota, kterou Lev hledá. Slunce se může shodovat s Proppovou „hledanou osobou“ nebo to může být i ideální cíl.
3. Země neboli oběžnice Slunce. Postava, společnost nebo stát, která není ústřední postavou, ale pro kterou je dobro hledáno.
4. Mars neboli nepřítel. Postava, která brání ústřední postavě dosáhnout cíle nebo je jejím protivníkem a s níž musí hlavní postava bojovat.
5. Váhy neboli arbitr situace. Tato postava je odpovědná za dobro buď Lva, nebo Marsu.
6. Měsíc neboli spolupracovník. Tato funkce podporuje jinou z výše jmenovaných pěti funkcí.<sup>107</sup>

Můžeme-li říci, že se Souriau zabývá v dramatické analýze objekty, pak Propp učinil objektem pohádky. Proppova *Morfologie pohádky*<sup>108</sup> rozděluje vystupující postavy podle jejich funkce. Propp odhalil společné role nejrůznějších vystupujících postav, které se objevují v pohádkách, a odhalil jejich funkce. Vystupující postavy nejsou individualitou nebo symbolem určité ideologie, ale spíše jednou jednotkou, funkcí celkové syntaktické struktury.<sup>109</sup> Propp vyděluje 31 funkcí vystupujících postav a tyto funkce rozděluje na sedm okruhů činnosti: 1. škůdce 2. dárce 3. pomocník 4. carova dcera (hledaná osoba) a její otec 5. odesílatel 6. hrdina 7. nepravý hrdina.

---

<sup>106</sup> Elam se zmiňuje o tomto způsobu analýzy jako o „pátrání (inquire)“. Aplikuje ji na staré drama a na lidové drama, avšak vyjadřuje pochybnosti o možnostech jeho aplikace na drama současnosti. K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 130–131.

<sup>107</sup> Souriau ve své knize „Dvě stě tisíc dramatických situací“ spojuje šest základních funkcí a pět druhů a ukazuje 210 141 možných situací, které z tohoto spojení mohou vzniknout. Elam ve své knize objasňuje šest Souriauových funkcí a jejich astrologické názvy, ale zde se spokojíme se stručným vysvětlením symbolu, kde Elam cituje Souriauovu teorii. K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 127.

<sup>108</sup> V. Propp: *Morfologie pohádky a jiné studie*, přel. M. Červenka, M. Pettermnová a H. Šmahelová.

<sup>109</sup> Již jsme se několikrát zmínili o tom, že základem strukturalistické analýzy jsou principy vycházející z lingvistické analýzy. Také Greimas, když hovoří o jednotkách vyprávění, zdůrazňuje úroveň „fonémů“. A. J. Greimas: *Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, přel. J. Šrámek, str. 49.

Souriau	Propp	Greimas
Lev	hrdina	subjekt
Slunce	hledaná osoba	objekt
Země	hrdina	příjemce
Mars	protivník	protivník
Váhy	odesílatel	dárce
Měsíc	dárce, pomocník	pomocník
	nepravý hrdina	

Greimas ve své teorii vychází z výše zmiňovaných teorií Proppa a Souriau, jež rozvíjí a dává do spojení s lingvistickými pojmy. Vytváří tři škály, do kterých zahrnuje veškeré aktanty spojené binární opozicí. 1. subjekt : objekt 2. dárce : příjemce 3. pomocník : protivník. Z původního Proppova seznamu funkcí jednajících osob, který měl 31 položek, vytváří nový seznam s 20 funkcemi. Zde můžeme říci, že opozice subjekt : objekt je podobná Souriauovu pojmu Lev a Slunce, dárce : příjemce je jako Váhy a Země, pomocník : protivník je podobný pojmem Měsíc a Mars. Greimas připouští, že se Proppovy pojmy a okruhy činnosti staly základem jeho vlastní teorie. Nyní ji tedy porovnejme ještě s Proppovými pojmy. Subjekt a objekt jsou jako Proppovy 6. hrdina a 4. carova dcera (hledaná osoba). Navíc je-li ve vztahu mezi subjektem a objektem sémantická dimenze „touhy“ a poté se stane tato touha „úkolem“, vzniká tu další efekt. Dále při pohledu na dárce a příjemce můžeme říci, že dárce je spojen s objektem touhy a také s funkcí 4. její otec. Zároveň má vztah k funkci 5. odesílatel. V případě příjemce je tu vztah směrem k 6. hrdina. Když se podíváme na tyto dvě škály, můžeme vidět jak zcela jasná vymezení, tak také funkce, v nichž jsou dva aktanty spojeny do jednoho aktéra, jako v případě subjekt/příjemce, vlivem spojení se syntaxí. Jako příklad si uveďme typický závěr „love story“. „On“, který touží po lásce, je subjektem, příjemce (který získá objekt), „ona“ je objekt a dárce. Nakonec, pokud jde o páru pomocník a protivník, první má vztah k 2. dárce a 3. pomocník, druhý má vztah k 1. protivník. Greimas vysvětluje toto spojení aktantů jako vyprávění nebo události na povrchové struktuře.<sup>110</sup>

subjekt : objekt        =    Lev : Slunce        =    hrdina : carova dcera  
dárce : příjemce        =    Váhy : Země        =    její otec/odesílatel : hrdina

<sup>110</sup> A. J. Greimas: *Structural Semantics*, přel. D. McDowell, R. Schleifer a A. Velie str. 198–221.

pomocník : protivník = Měsíc: Mars = dárce/pomocník : protivník

Již dříve jsme zkoumali teorii Anne Ubersfeldové. Nyní se zaměříme na její aktantní model. Ubersfeldová, jak jsme již výše uvedli, využívá ve své aktantní analýze Greimasovy teorie. Avšak oproti Greimasovi, který svou teorii vytváří pro strukturu vyprávění a vztahy uvnitř něj, je teorie Ubersfeldové zaměřena na dramatické texty nebo divadlo, a proto ji budeme v naší analýze používat. Dalším důvodem je i to, že tato aktantní analýza, oproti detailní analýze určitého konkrétního dramatu, vysvětluje nejrůznější vztahy, které jsou mezi povrchovou a hloubkovou strukturou dramatu, naznačují, zda je možno je pochopit a také může ukázat různé funkce, které vznikají při uvádění dramatu na jevišti. Ubersfeldová uvádí o aktantní teorii: „Neklade všechny texty na Prokrustovo lože, musí přijmout nejrůznější způsoby působení funkcí. ... Aktantní model nenáleží určitému jednomu druhu textů, ale je syntaxí, a tedy může vytvářet neomezené textové možnosti.“<sup>111</sup>

Podle Ubersfeldové vyvstává konflikt z okolí objektu, tak jako vzniká kolize v páru pomocník a protivník. Pár dárce a příjemce je nejvíce vágní, závisí na motivech a činech spolupracovníka. Dárce může v textu vyjadřovat ideologickou významovou funkci. Existuje také mnoho případů, kdy je jedna pozice tohoto páru prázdná, například v Beckettových dramatech, kdy činnosti není zaměřena na nějakou věc (nebo nějakou osobu), ale zahrnuje ideový princip „prázdnoty“. Subjekt a objekt tvoří základ v divadelních syntaktických pozicích, a tvoří tak osu vyprávění. Subjekt je vytvořen jen „činy“ a svým vztahem k objektu. Osoba, která se pohybuje celým textem, je řídicí subjekt. V aktantní teorii ukazuje šipka směr divadelní akce a stanoví „chtění (vouloir)“ a „činy (faire)“. Co se týče šipky od subjektu S→O, souvisí se ‚slovesem‘, které je významově omezeno. Významově omezené sloveso znamená, že je ze sémantického hlediska omezeno na sloveso, jež označuje ‚vůli‘ nebo ‚řízení‘. Ač tomu tak není mezi subjektem a jinými aktanty, v případě subjektu a objektu jsou šipky vždy motivovány, a proto se dá nahlížet na psychiku subjektu a analyzovat ji.<sup>112</sup> Základní větou aktantního modelu je ‚Vysílatel kvůli příjemci požaduje, aby subjekt řídil objekt‘. Zde je nutné si povšimnout toho, že věta ‚subjekt si žádá objekt‘ je umístěna uvnitř věty ‚vysílatel si žádá...‘.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> A. Ubersfeldová: *Lire le théâtre*, přel. H. S. Shin, str. 65–66.

<sup>112</sup> Zde je rozdíl mezi Ubersfeldovou a Greimasem, kdy Ubersfeldová omezuje význam ‚řízení‘. Z druhů řízení vyjímá „pomstu“ a „povinnost“. Zdůrazňuje nutnost, aby tato „omezená konstrukce“ nešla cestou starého psychologického vysvětlování. Viz kniha Ubersfeldové, tamtéž, str. 80.

<sup>113</sup> Tamtéž, str. 78–79.

Shrňme nakonec pojmy, které se váží k postavám v dramatickém textu. Byť je vystupující postava z onotologického hlediska jednou postavou, je agregátem různých rysů a funkcí spojených pod jedním jménem. Je aktantem v hloubkové struktuře a jednotkou syntaktické struktury, které zahrnuje její fungování, a na povrchové struktuře funguje jako aktér. Zde by bylo možno jmenovat řadu rysů, díky kterým se z vystupující postavy stává aktér a nikoliv aktant, prvky, které odlišují jednu postavu od jiné. Tyto rysy, které vytvářejí aktéra, jako je „jméno“ nebo „adjektivní“ rysy, dodávají postavě roli či poetickou funkci. Postava je také subjektem fabule; o její roli ve vyprávění jsme již pojednávali ve výše zmíněné kapitole.

#### 4. 5. Symbolém

V této kapitole se chceme zaměřit na jeden ze základních prostředků, který budeme potřebovat při analýze Čapkových dramát ze strukturalistického hlediska. Již jsme uvedli podstatné principy aktantních teorií Greimase a Ubersfeldové. Lévi-Straussův mýtém nebo Jakobsonův sémantém apod. jsou analogické pojmy týkající se pojmu aktantu a tím, že ve strukturální analýze jsou sémantické jednotky postavy a jejich role a vztahy, prostřednictvím kterých jsou vysvětlovány, pomáhají při vědecké strukturní analýze, oproštěné od ideologických nebo psychologických interpretací. Tato strukturální analýza se objevuje i později v pracích řady badatelů, ale při analýze dramatu často postupují příliš formálně, takže vznikají nevyrovnané výsledky. V případě K. Elama jsou analyzovány složky jako odstavec, verš, fabule, syžet atd., které vytvářejí soubor celkem osmnácti položek, a co se týče vyprávění, dělí je na velmi detailní složky. Když analyzuje jednu část Shakespearova Hamleta, celkem 79 veršů, zaplní analýzou šestnáct stran textu. Samozřejmě tato analýza není jen analýzou praktickou, rétorickou či sémantickou, ale ukazuje i další mnohé tváře textu, jako jsou třeba fabulové vzorce atd. Jak ovšem Elam sám uvádí, že jsou „makroproairetické stupně syžetu a fabule (the macroproairectic levels of sujet and fabula)<sup>114</sup>, které nejenže nelze vysvětlit, ale jejich analýza v rámci jednoho dramatického díla jako celku by byla nesmírně objemná. I kdyby někdo tuto práci celou provedl, je nejisté, zda by to mělo velký smysl.

Na tomto místě cítíme potřebu ustanovit novou jednotku. Touto jednotkou je právě symbolém. Tento symbolém je spojen se symbolem, který je jádrem určitého dramatu.

---

<sup>114</sup> K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 185.

Například v dramatu Romeo a Julie je symbolem, který je jádrem celého dramatu ‚láska‘, a kromě toho též ‚opozice‘ nebo ‚nešťastný osud‘. Můžeme být na pochybnostech, zda se nejedná o jednotku ideologické analýzy. Samozřejmě, že slovo symbol je samo o sobě abstraktní pojem, zahrnující i ideologické prvky, ale nejedná se pouze a jen o pojem ideologický. Proto se podívejme na to, jakou roli hraje tento symbolém při uchopení struktury.

Zprvė hrají symbolémy roli při chápání divadelní struktury jako její jednotky. Analýza týkající se škály symbolémů nabízí tím větší možnosti, čím je analýza vyprávění podrobnější a detailnější. Pochopitelně se mohou tyto symbolémy v textu realizovat jako vystupující postavy nebo předměty. Jeden symbolém se může stát i několika vystupujícími postavami, nebo jen jednou postavou či předmětem. Když znovu uvedeme příklad z Romea a Julie, jsou Romeo i Julie symbolémy, které vyjadřují lásku. Přestože se navzájem milují, jsou narozeni v zneprátelených rodinách, a proto je čeká tragický osud. Symbolém zvaný „opozice“ se objevuje v postavách členů rodin obou zneprátelených klanů, ale existuje zároveň jako opozice těchto dvou rodin.

Dále nabízí symbolémová analýza základ, díky němuž je možno pochopit význam dramatu. Celková dramatická struktura Romea a Julie je tvořena setkáním symbolémů lásky a opozice, z něhož vyvstává konflikt, jenž vytváří hlavní proud dramatu. Tito dva milující se lidé získají pro dosažení své lásky zvláštní lék (ten je rovněž symbolémem tragického konce) a vzepřou se, nakonec je však čeká tragický osud. Zde se tedy v těchto dvou postavách propojuje symbolém lásky a symbolém tragického konce.

Nyní se zaměříme na funkci symbolému. Podíváme-li se na vnitřní strukturu textu, jedná se o jednotku, která je základem pro spojení vyprávění. Prostřednictvím vztahů, kterými jsou symbolémy uspořádány, můžeme pochopit proud vyprávění. Když se podíváme zvnějšku, symbolémy vystupují jako předměty nebo postavy a fungují jako signifikanty. Navíc, jak už jsme zmínili výše, je možno díky stupnici symbolémů chápat na základě nižší pozice symbolému v určité podrobné části textu nebo méně důležitém obsahu a struktuře. Dá se zde říci, že pojem symbolému je blízký termínu lexém. Ovšem zcela odlišnou věcí zůstává ‚nějaký význam‘ a ‚nějaký symbol‘. Umberto Eco ve svém diskurzu o symbolech<sup>115</sup> uvádí „symbolický modus jako zvláštní textovou strategii. Ale

---

<sup>115</sup> Význam slova „symbol“ je velmi různorodý a pestrý. Jako typ znaku jsme ho analyzovali již dříve spolu s ikonem a indexem. Jedná se o znak, který má vztah k označovanému objektu zcela arbitrární nebo zvyklostní. Když se na symbol podíváme z hlediska sociologického nebo sociolingvistického, pak vyjadřuje význam určité ideologie a asociuje další komunikovaný předmět nebo hovoří o tomto předmětu. Tak jako můžeme nahlížet na symbol podle Barthesových rysů znaků, má na symbol mnoho vědců nejrůznější názory.



kromě této strategie může být symbol něco jasného nebo nejasného.<sup>116</sup> Tento symbol, který má velmi rozmanité významy, zde považujeme za novou sémiologickou jednotku významové struktury. Místo termínu lexém nebo sémém jsme zvolili termín symbolém, protože stejně jako jazykový symbol i symbolém obsahuje rys ‚arbitrární‘. Adjektivum ‚krásná‘ se v Tróji pojí s postavou ‚Heleny‘. Mezi krásou a Helenou není žádný významový vzájemný vztah, ale je nutno je vysvětlit jako symboly.

Je nutno na tomto místě zmínit, že symbolémy mají vztah k vlastním myšlenkám, záměrům či filozofii, ideologii atd. a souvisí také s dobovým nebo společenským kontextem. V případě Romea a Julie vyvstává opozice a konflikt mezi dvěma rodinami a končí tragickým koncem, což je možno chápat jako logicky mnohem běžnější událost v době Shakespeara nežli v dnešní době. Ale když se tyto stejné symbolémy přenesou do současné společnosti, může vzniknout neoriginální vyprávění. Takto fungují symbolémy jako jednotky umožňující chápat hloubkovou strukturu dramatu, přičemž na povrchové struktuře vystupují jako figury, např. postavy či předměty.

---

Barthes ve své knize vysvětluje pět různých rysů znaků jako např. existenciální aspekt, adekvátnost atd., srovnává svou teorii se Hegelem, Wallonem, Peircem a Jungem a objasňuje je. R. Barthes: *Elements of Semiology*, přel. A. Lavers & C. Smith.

<sup>116</sup> U. Eco: *O literatuře*, str. 135.

### III. Analýza dramát Karla Čapka ze sémiotického hlediska

#### 1. Loupežník

Karel Čapek napsal roku 1919 svoje první drama *Loupežník*.<sup>117</sup> Premiéra dramatu se konala roku 1920 v Národním divadle. Není bez zajímavosti, že první zmínka o tomto dramatu se datuje do roku 1911, kdy ho již rozpracoval s bratrem Josefem při jejich pobytu v Paříži. Tehdy ho však nedopsali a Karel se vrátil domů s nedokončenou verzí *Loupežníka*.

Budeme se zabývat novou verzí, kterou Karel Čapek napsal sám a zaměříme se na funkci dramatických osob, strukturu vyprávění, charakteristiku prostoru a času a na to jak fungují ve struktuře symbolémy.

##### 1. 1. Funkce a význam dramatických osob

Problematika dramatických osob už byla teoreticky probírána. Dramatická osoba je důležitý prvek, který souvisí s dějem celého dramatu. Každá osoba má svou funkci. Některá souvisí s dějem, což je důležité pro celou strukturu dramatu, a jiná osoba hraje významově vedlejší roli, nebo dokonce někdy funguje jako předmět, např. sluha, který stojí u královského trůnu, nemá jinou funkci než být pouhou dekorací. „Jednání může klesnout na stupeň nulový, postava se stává součástí dekorace. Takovými lidmi–dekoracemi jsou např. vojáci, kteří stojí po obou stranách vchodu do domu. Poukazují na to, že tento dům jsou kasárny. Lidé–dekorace ovšem již nemohou být nikterak pokládáni za aktivně jednajících činitele. Jejich reálnost je rovněž stlačena na stupeň nulový, neboť jejich konstitutivní znaky se omezují na minimum.“<sup>118</sup>

Nyní můžeme rozebrat funkce a význam osob v dramatu *Loupežník*. Nejdříve uvedeme funkce, které sice vypadají jako vedlejší a méně důležité, ale souvisí s charakteristikou celé hry. Mohli bychom pak najít osobu, jež se objeví náhle a nesouvisí s dějem. Je to

---

<sup>117</sup> Před touto hrou *Loupežník* byla jednoaktovka *Lásky hra osudná*, která byla napsána s Josefem Čapkem roku 1911 a má charakter jako komedie dell'arte.

<sup>118</sup> J. Veltruský: *Člověk a předmět na divadle*, in: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 45.

Mimina sestra Lola, která se zamilovala do nějakého mladíka, utekla s ním a vrátila se s dítětem v náručí jako zahalená žena, a nakonec do příběhu vstupuje jako ‚pomoc‘ při řešení obtížné situace. Tato postava zosobňuje jistou ‚narážku‘ na rozhodnutí hrdiny nebo ‚průvodkyni‘ hrou k jasnému závěru a ukazuje divákovi, jak se má konečně začít chovat Loupežník, jehož osud můžeme chápat jako život příliš mladého člověka. František Všeticka postavu Loly považoval za prvek zvaný deus ex machina<sup>119</sup>, kterým K. Čapek podporuje Profesorovu myšlenku a jeho názor: „Její příchod na scénu je neobyčejně závažný, neboť překlene miskou vah na Profesorovu stranu a podstatným způsobem ovlivní Loupežníkovu závěrečné rozhodnutí.“<sup>120</sup> Postava Lola indikuje osud ženy, která utekla za mladíkem a pak se vrátila ani mladá, ani zdravá. Lidé jí nepoznají a považují ji za tulačku nebo šílenou ženu. Kdyby se Lola vrátila zdravá a šťastná, hra by vypadala jinak. Přestože postava nevypadá jako důležitá osoba v dramatu a nesouvisí s dějovou linií, plní indikativní funkci, která ukazuje čtenářům autorův náznak nebo záměr.

Lola se na scéně poprvé objeví v podobě zahalené ženy, ale tuto postavu již dříve zmiňuje dialog mezi profesorem a jeho paní.

PROFESOR: Ano, já — — My, ženo, se musíme bát osudu. Musíme rozumět jeho znamením. Víš, co nám udělala ta první!

PANÍ: Lola.

PROFESOR: Nejmenuj jí přede mnou! Nechci jí znát!

PANÍ: — — Nevím, proč na ni musím tolik myslet.

PROFESOR: Nemluv! Nepřipomínej! Nene, chraň bůh! Její případ se opakovat nebude!

PANÍ: — — Kdybychom aspoň věděli, kde je, co s ní je — — (str. 70)

Podle dialogu zjišťujeme, že profesor má ještě další dceru, která se jmenuje Lola a utekla z domova. Lola se tu sice neobjeví fyzicky, ale její indikativní funkce se zde již začíná projevovat.

Co se týče indikativní funkce, najdeme ještě další osobu, Cikánku, jež plní podobnou funkci jako Lola. Objeví se již v prvním dějství, čte Loupežníkovi a Mimi z ruky a

---

<sup>119</sup> P. Pavis definuje deus ex machina takto: „dramatik se často uchyluje k tomuto prostředku tehdy, není-li logické řešení možné a je zapotřebí rázným způsobem zakončit veškeré konflikty a vyřešit rozpory. ... Komédie používá triky připomínající deus ex machina: poznání či návrat dramatické postavy, objevení skrytého dopisu, neočekávané dědictví atd. Lidskému jednání je tak přiznána určitá míra náhody.“ P. Pavis: *Divadelní slovník*, str. 58.

<sup>120</sup> František Všeticka: *Dílna bratří Čapků*, str. 25.

naznačuje, že se stanou nešťastné věci. Dvě osoby, Lola a Cikánka, mají stejnou indikativní funkci jako typ ‚prospekce‘, jenž znamená, že to, co se stane v budoucnu, přispívá ke zvýšení dramatického napětí nebo k odhalení motivu či náznaku. Zajímavé je to, že postava Loly představuje nejen typ ‚prospekce‘, ale i typ ‚retrospekce‘, která nabízí informaci o minulosti nebo o vystupující postavě v čase textu. Termín a funkce, které souvisí s časem, vysvětluje Genette. Když se Lola objeví nefyzicky při jednání mezi profesorem a jeho paní, jde podle jeho teorie o heterodiegetickou analepsi (heterodiegetic analepsis) a ve druhé scéně, kde se objeví fyzicky, je to homodiegetická analepse (homodiegetic analepsis)<sup>121</sup>. Z toho plyne, že indikativní funkce souvisí jasně se strukturou času.

Další ‚postava‘, která má indikativní funkci, není člověkem, ale jsou to ptáci, ve kterých objevujeme odkaz na funkci, jakou má chór v antické komedii, v níž se často objevuje převlečený za zvířecí maskary. Chór zprostředkovává, komentuje vstupy protagonisty Loupežníka na scénu a naznačuje následující děj. Když čteme text, můžeme si představit opravdové ptáky, ale opravdoví ptáci nemluví. Takže buď potřebujeme fantazii, nebo musíme najít nějaké řešení. Na jevišti mohou tyto ptáky hrát lidé, nebo je můžeme nahradit obrazy či umělými ptáky, ale také se nemusí na scéně vůbec objevit, stačí je jen slyšet. Tady už řešení souvisí se základními druhy znaků. To znamená, že ptáky na jevišti můžeme řešit ikonickým, indexovým či symbolickým způsobem.

Výše uvedené tři postavy mají ještě romantické prvky. Co se týče Cikánky, už jméno samo o sobě vyvolává pocit romantický, jenž je konvenčně zafixován nebo zakódován kulturou jako symbol. Lola jako zahalená žena je mystická a její repliky nám připomínají básně – forma replik Loly nevypadá jako básně, ty jsou ale vyjádřeny opakováním slov, rýmováním několika vět a syntaktickou konstrukcí. Ptáky bychom mohli považovat pouze za signál, ale při realizaci dramatu by mohli mít více funkcí, např. poetickou, jež souvisí s tím, že ptačí zpěv vytváří romantickou atmosféru, a deiktickou, která je označována větou, „–brý ráno“.

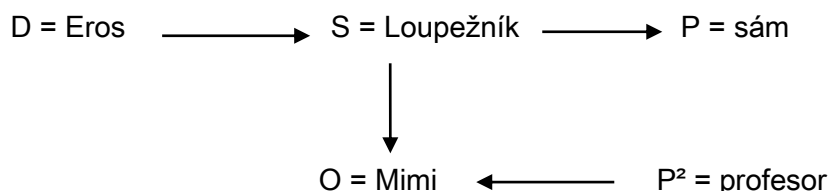
Co se týče významu a funkce indikátoru, můžeme uvést vysvětlení Hjelmslevovo, „Veličinu, která má danou vlastnost, nazveme indikátor, přičemž musíme rozlišovat mezi dvěma druhy indikátorů: signály a konotátory. Z operačního hlediska je mezi nimi ten rozdíl, že signálem lze vždy jednoznačně odkazovat k určitému plánu sémiotiky, zatímco toto v případě konotátoru není možné nikdy; konotátor je tedy indikátor, který se za

---

<sup>121</sup> G. Genette: *Narrative Discourse*, přel. J. E. Lewin str. 212–262.

určitých podmínek vyskytuje v obou plánech sémiotiky.<sup>122</sup> Z toho můžeme předpokládat, že dané tři postavy jsou spíše konotátory než signály.

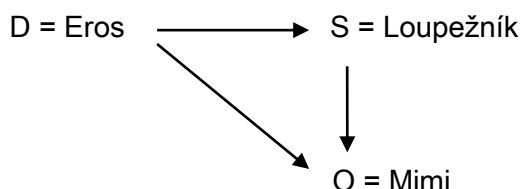
Nyní se podíváme na různé osoby z hlediska teorie aktantů. Většina příběhů lásky má podobné schéma. Subjekt chce získat objekt, jeho dárce je buh jako Eros a příjemcem je subjekt sám.



(D: dárce, S: subjekt, P: příjemce, P<sup>1</sup>: pomocník, O: objekt, P<sup>2</sup>: protivník)<sup>123</sup>

Ve Hře *Loupežník* je to podobné. Loupežník jako subjekt chce Mimi, která má funkci objektu. Co se týká pomocníka, může pomáhat subjektu, nebo objektu. Například v dramatu *Romeo a Julie* chůva je pomocníkem, který poskytuje pomoc objektu. Loupežník nemá žádného pomocníka a proti němu stojí hodně postav jako protivník. To znamená, že tento subjekt je značně izolován. Užíváme slovo značně, protože by jako nepřímý pomocník mohly fungovat všechny myšlenky a vzpomínky různých lidí, jako je například mladý indián nebo kníže či hulán atd., a to kvůli tomu, že ve vzpomínkách lidí sympatizují s Loupežníkem.

Podíváme-li se na Mimi, mohli bychom si uvědomit změnu jejího chování k Loupežníkovi. Na začátku se před ním brání, potom však ho také má ráda. Můžeme to vysvětlit trojúhelníkem aktantů, jenž je nazýván podle Ubersfeldové „trojúhelník psychologický“.<sup>124</sup>



<sup>122</sup> L. Hejlslev: *O základech teorie jazyka*, str. 123.

<sup>123</sup> Zkratky tu používáme podle českých termínů. Třeba Anne Ubersfeldová použila zkratky podle francouzských termínů; D<sup>1</sup>: destinateur (dárce), S: sujet (subjekt), D<sup>2</sup>: destinataire (příjemce), A: adjuvant (pomocník), O: objet (objekt), Op: opposant (protivník).

<sup>124</sup> Viz kniha A. Ubersfeldové, *Lire le théâtre*, přel. H. Shin, str. 83–84.

Mimi je objektem, který chce subjekt, ale stává se postupně subjektem. Je ovlivněna dárce, a to znamená, že její chování souvisí s její citovou změnou nebo stavem její psychiky.

Ve hře se objevují různé osoby – profesor, paní, Mimi, Loupežník, Fanka, zahalená žena, cikánka, myslivec, starosta, soused, učitel, kovář, havíř, Kaprál, Franta, Šefl, hajní a ptáci. Všimáme-li si jmen osob, většinou nejsou konkrétní, ale obecně označují buď nějaké profese jako profesor, myslivec, učitel, kovář, starosta atd., nebo naznačuje stav jako paní, či zevnějšek, jako zahalená žena a cikánka. Když uvedeme charakteristiku profesora: už má své zázemí (i letní sídlo), sociální pozici, a proto je docela konvenční, aby bránil to, co má, a nechce riskovat, že něco ztratí. Jméno postavy tu neoznačuje osobní zvláštnosti, ale naznačuje obecnou charakteristiku této profese, jež vypadá, že je ztělesňována jednou osobou. Na začátku dramatu prolog přivede Loupežníka a představí ho čtenářům (či divákům), uvádí, že Loupežník trhal třešně a bavil se s jeho dcerami, a upozorňuje diváky, aby si na něho dávali pozor. Prolog říká Loupežníkovi, „jdi si teď jinam, ber a krad' jinde, trhej si jiné třešně; však tě brzo poznají, co jsi.“ Jméno protagonisty naznačuje právě jeho charakteristiku a činnosti.

## 1. 2. Struktura vyprávění

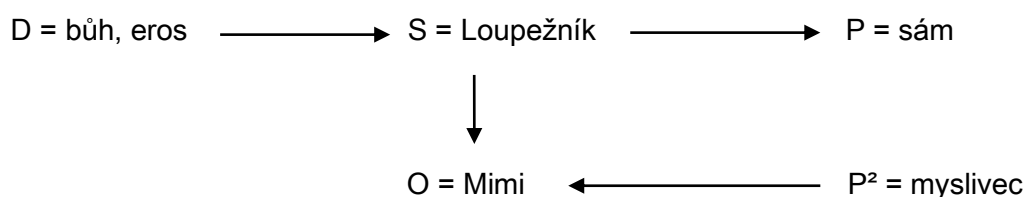
Nyní se zaměříme na strukturu vyprávění v *Loupežníkovi*. Todorov říká, že „ideální vyprávění začíná stabilní situací. Tato situace je působením nějaké síly narušena. Povstává z toho stav nerovnováhy. Poté co zapůsobí jiná síla v opačném směru, rovnováha je obnovena. Tato druhá rovnováha se v mnoha ohledech podobá té první, není s ní však nikdy identická. V každém vyprávění jsou tedy dva typy epizod: epizody popisující stav (rovnováhy nebo nerovnováhy) a epizody popisující přechod od jednoho stavu k druhému.“<sup>125</sup> Uvedeme příběh *Loupežníka* podle časové linie. Loupežník se setkává Mimi, která se mu líbí. Mimi je sama doma. Když Loupežník vejde dovnitř, vrátí se její rodiče. Její otec Profesor nemá rád Loupežníka a chce ho vyhnat z domu. Přejde hodně lidí, aby pomohlo Profesorovi, a nakonec Loupežník utíká. Na začátku situace byla stabilní, avšak od doby, kdy se objevuje Loupežník, tato situace se začala měnit. Když Loupežník vejde do prostoru, který je symbolizován světem profesora a jeho rodiny,

---

<sup>125</sup> T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 69–70.

počáteční rovnováha se změní v nerovnováhu, to znamená, že původní stabilní situace je narušena. Potom nejen profesor a jeho paní, ale i ostatní lidé stojí proti hrdinovi a usilují, aby Loupežník odešel z profesora domova, a na konec je rovnováha obnovena. Samozřejmě tato rovnováha je jiná, jak říká Todorov.

V dramatu je jedna základní strukturní jednotka. Je to ‚Loupežník chce Mimi, a někdo stojí proti němu‘. Například v prvním dějství se hrdina setkává s myslivcem, který má rád Mimi. Když se oba muži hádali, Loupežník byl údajně zastřelen a myslivec utíká. Uvedeme-li jednotku v hloubkové struktuře, vypadá následovně:



Tady je protivníkem myslivec, který stojí proti Loupežníkovi. Taková syntaktická struktura, ve které Loupežník je subjektem a Mimi je objektem, se od začátku do konce opakuje, např. profesor stojí proti hrdinovi, Fanka také proti němu a tak dále. Opakování jedné struktury také souvisí se zápletkou hry. Co se týče zápletky *Loupežníka*, je podle Aristotela ‚jednoduchá‘<sup>126</sup>, protože ve hře chybí obrat a nedojde k žádnému poznání. Spočívá v tom, že taková jednoduchá zápletková a opakování jedné syntaktické struktury je prostorem pro myšlenky a názory různých lidí, což souvisí s relativistickým pohledem.

### 1. 3. Charakteristika prostoru a času

Prostor je určen pro činnost lidí. Zřejmě také v dramatu je potřeba nějaké místo, kde se děj odehrává. Dramatický prostor může napodobovat konkrétní místo, nebo jednoduše symbolizovat či uvést vlastní název místa atd. Popis prostoru v dramatickém textu je velice omezen, když ho srovnáváme např. s epikou. Na začátku dramatu nebo v poznámkách bývá popsán nějaký prostor, který autor popisuje technicky, bez užití

---

<sup>126</sup> V Poetice Aristoteles uvedl různé druhy zápletek. Jedna z nich je jednoduchá, která se liší od zápletky zapletené. V českém překladu zápletková (plot) je označen jako „děj“. Aristoteles definuje to, že „jednoduchým pak nazýváme děj, ve kterém vyvíjí-li se souvisle a uceleně, jak jsme stanovili, děje se přechod (od scény ke scéně) bez obratu (peripetie) a bez poznání (anagnorise). Zapletený pak jest, kde jest přechod s anagnorisi nebo peripetií nebo s oběma.“ Aristoteles: *Poetika*, přel. F. Groh, str. 20.

literárních prostředků, a tento popis prostoru vůbec nesouvisí s dějem. V souvislosti s prostorem Ubersfeldová říká, že „dramatický text je jediný literární text, který nemůže být čten paradigmatickou spojitostí.“<sup>127</sup>

Děj v severovýchodních Čechách.

Scéna (ve všech aktech) představuje lesní palouk. Vlevo jednopatrový dům, holý bílý lovecký zámeček s balkónem a okny zamřížovanými, obehnaný ještě vysokou zdí s těžkými, železem pobitými vraty. Dokola les, vpravo lavička z několika dřev. Vpravo jde se k městu, středem k vesnici. (str.12)

Výše uvedený popis prostoru ukazuje, že hra se odehrává v nějakém prostředí, ale popis není vůbec poetický, je spíše technicky označen. V celém dramatu *Loupežník* je jediný konkrétní popis prostoru. Poznámka, která označuje prostor, má jinou charakteristiku, např. „Děj v severovýchodních Čechách“ sice vypadá jako konkrétní místo, ale nemusí být, protože „jednopatrový dům, holý bílý zámeček“ nebo „lesní palouk“ mohly by být kdekoli, nejen v severovýchodních Čechách. To souvisí spíše s charakteristikou postav, kterou naznačuje místní nářečí. Přestože popis prostoru je omezen, jeho funkce vypadá velice jednoznačně. Ukážeme-li prostor s konkrétním názvem, který označuje historický fakt nebo společenskou událost či náboženský prvek, čtenář nebo divák by si mohl představit už prostředí nebo pozadí hry. Divadelní prostor má ikonickou funkci, jež označuje nedramatickou skutečnost, a z toho plyne, že dramatický text hraje roli prostředníka mezi divadelním prostorem a kulturní a společenskou skutečností.

Funkce prostoru v souvislosti s ostatními složkami může být proměnlivá. Např. prostor ‚palác‘ je pro krále dům nebo symbol moci, ale pro sluhu nebo otroky má jiný význam. Co se týče osoby krále, ve svém paláci je králem a hlavou státu, ale v jiném prostoru, např. v cizině, už není král v daném prostředí. V *Loupežníku* nám popis „holý bílý zámeček s balkónem a okny zamřížovanými, obehnaný ještě vysokou zdí s těžkými, železem pobitými vraty“ ukáže jednak, že prostor není obyčejný dům na každodenní bydlení (poznáme podle dialogu, že zámeček je letní sídlo), a jednak naznačuje, že se ubrání před možným útokem.

Když mluvíme o prostoru v souvislosti se ‚syntaktickou strukturou‘, je to složitá

---

<sup>127</sup> A. Ubersfeldová: *Lire le théâtre*, přel. H. Shin, str. 142.



významová síť všech složek<sup>128</sup>. A struktura všech vyprávění by mohla být chápána jako výsledek činnosti hlavního hrdiny, který ovládne jeden konkrétní prostor, nebo ho zruší. V souvislosti s tím uvádí Ubersfeldová jako příklad drama *Tartuffe*. Orgonův prostor obléhá Tartuffe, ale nakonec ustoupí. Takový případ najdeme také v dramatu *Loupežník*. Samozřejmě není stejný jako ve hře *Tartuffe*, ale v *Loupežníkovi* také můžeme poznat stejnou funkci prostoru. Loupežník se chce dostat do zámku, který je dobře zabezpečen. Zřejmě chce získat spíše Mimi než samotný zámek. Následující repliky ukazují, jak funguje význam prostoru pro osoby.

PROFESOR: Včera jsem znal tenhle svůj dům jako sebe sama; každý zvuk ke mně mluvil, každému dechnutí ze sna jsem rozuměl; a jen jste přišel vy, už po celou noc v něm něco praská, něco se směje nebo sténá, věci se kácejí, mé dítě leží v pláči a venku stojíte vy, nesmyslný šašku s tím turbanem na hlavě, a posloucháte, jako byste převrátil úl po mnoho let stavěný. Ó, před vámi ji budeme chránit, kdybychom ji pod zámkem držet měli! Strašný, strašný dojem z vás mám; číháte u těch vrat jako zvíře jste potrhlý? Vypadáte, jako byste nechápal, co se vám říká.

LOUPEŽNÍK: Co?

PROFESOR: Jděte odtud, člověče! S mou dcerou se už nesetkáte. Nikdy, nikdy nestrpím, abyste se k ní ještě přiblížil! Neznám vás; stačí mně, že jsem vás viděl. Rozuměl jste, nikdy! Můžete jít. (str. 52–53)

Když dobývá prostor, kde bydlí Mimi, zvyšuje se napětí. Hra naopak končí, když se hlavní hrdina od tohoto prostoru vzdálí.

## 1. 4. Symbolém

Symbolém je základní jednotka, jež se objevuje v různých postavách a předmětech na vnější úrovni a jako označované u znaku. Naopak figura vystupuje jako označující. Vztah mezi symbolémem a figurou je docela arbitrání, souvisí s autorovým záměrem nebo pojetím, jež vytváří různé figury, a ty jsou spjaty s dobovým kontextem nebo společenským vědomím<sup>129</sup>. Například Loupežník je figura a jeho symbolém je „mladý“.

---

<sup>128</sup> Ubersfeldová tuto síť nazývá síť sil (réseou de forces) a to detailně vysvětluje syntaktickou strukturu v souvislosti s prostorem. Tamtéž, 162.

<sup>129</sup> Vztah mezi literárním dílem a společenským vědomím vysvětluje T. Kubiček, „Literatura jako jeho

Slovo mladý je abstraktní, a proto ho nemůžeme přesně definovat. V dramatu *Loupežník* je slovo mladý spojováno s protagonistou. Co se týče symbolému mladý, je označován figurou Loupežník a Mimi. Ostatní naopak jsou figurami symbolému ‚starý‘. Struktura celého dramatu je konstruována rozporem dvou protikladných symbolémů, které souvisejí s láskou nebo s postojem k lásce. Přestože jsou ve hře dva mladí lidé, Mimi a Loupežník, je tam i mnoho jiných, kteří na scéně hmatatelně nevystoupí, ale byli zmíněni při jednání. O Loupežníkovi mluví skoro všichni, že je někomu podobný.

PROFESOR: Ale pořád mně je, jako bych toho člověka už někde viděl. Někdy dávno, už ani nevím —

PANÍ: Někomu je podobný.

PROFESOR: Tak nezodpovědný člověk!

PANÍ: Už vím. Když jsem byla malá a měla jsem spalničky, dali mně obrázkovou knížku; a tam byl jeden obrázek —

PROFESOR: Jaký obrázek?

PANÍ: Mladý Indián, náčelník, s péry na hlavě, víš? A ten se mi tak nesmírně zalíbil. Jako bych ho viděla... ještě dnes...

...

PROFESOR: Ale ne, počkej. Někomu je podobný.

PANÍ: Komu?

PROFESOR: Aha, už to mám! Když jsem byl mladý hoch, poznal jsem jednoho politického, víš? Co jsou pod dohlídkou.

PANÍ: Mladý?

PROFESOR: Mladý, divoký... Co ten vyváděl! Holky, kravály, verše... Nevím, co na něm tak vábilo. A tomu on je podobný! Jako by mu z oka vypadl! (str. 56–57)

KAPRÁL: Počkej, Franto, už to mám! No jo! Dyž sem byl kluk, tak sem viděl v cirkuse komedianta, a ten ti zrouna čaroval. Voči sem moh na ňom nechat. A tomu von je tak tůze podobnej!

FRANTA: Depak, čoječe, cirkusák! Dyž sem byl malej, tak sem viděl jednoho mladýho cizího knížete na honech. A von je zrouna jako ten kníže.

KAPRÁL: Di někam, Franto, Komediant, a žádnej kníže.

FRANTA: Depak komediant, ty vole. Kníže!

---

jedinečná část nestojí totiž mimo společenské strukturní vztahy, jak Vodička ví přinejmenším už od Saussura, ale zcela určitě od Mukařovského a od Jakobsona, kteří ve třicátých letech věnovali velkou pozornost vzájemnému poměru mezi společností, společenským pohybem a uměleckým dílem.“ T. Kubiček: *Felix Vodička–názor a metoda (k dějinám českého strukturalismu)*, str. 245.

FANKA: Žadnej kníže. Hulán. Dyž sem byla mlady ďouče, vedli vojáci hulána v řetězech; musel něco strašného provést. My, chasa, sme koukali jako na divý zvíře; a von najednou ke mně a povídá: Dej mně vody. Já jsem vám skočila jako blázen a dala sem mu pít ze džbánu; von tiše pije a dívá se, jako by se se životem loučil, a pak povídá: Sbohem, poupátko! Ale zrouna tak, jako von to tady řek. A ten hulán měl stejný voči jako von; takový krásný, zlodějský voči. Na mou duši, na to nezapomenu. (str. 84–85)

V souvislosti s uvedeným citátem se domníváme, že dialogy mezi Kaprálem, Frantou a Fankou nejsou vyprávěním. Todorov o tom tvrdí ve své studii, že „vyprávění vzniká napětím mezi dvěma formálními kategoriemi – podobností a odlišností; pokud je zastoupena pouze jedna z nich, výsledkem je jistý druh diskursu, který není vyprávěním. Pokud se predikáty nemění, zůstáváme v zajetí monotónního papouškování daleko před vyprávěním; pokud si predikáty nejsou vůbec podobné, ocitáme se za hranicemi vyprávění, v jakési ideální reportáži založené na samých odlišnostech. Pouhé sdělování po sobě následujících faktů ještě nevytváří vyprávění; k tomu je třeba, aby fakta byla organizována, což koneckonců znamená, že musí mít společné prvky. Jsou-li však všechny prvky společné, nejde již o vyprávění, protože už není co vyprávět.“<sup>130</sup> Z toho vyplývá, že výroky tří postav jsou druhem diskursu, který pojednává o samé věci jako o samém symbolému.

Můžeme tedy mluvit o zvláštní charakteristice jednání postav v souvislosti s významovým kontextem. Podle Veltruského „zaměření na jednotnost smyslu každého kontextu vzniká na základě sjednocení všech projevů určité osoby jménem, které je každé replice předesíláno; zároveň toto jméno odlišuje každý kontext od všech ostatních“<sup>131</sup>. V dramatu *Loupežník* sice všechny osoby mluví pod svým jménem, ale jejich repliky se od sebe významově neliší a mají podobný kontext, protože je tu jenom jeden symbolém, který se objevuje ve vnější struktuře jako různé figury. Osoby jako Indián, divoký hoch, komediant, kníže a hulán jsou figury, které označují mladého muže z minulosti a napodobují Loupežníka, označují stejný symbolém.

---

<sup>130</sup> T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 238.

<sup>131</sup> J. Veltruský: *Drama jako básnické dílo*, str. 38.

## 2. R. U. R.

Drama *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* získalo celosvětový ohlas a díky slovu robot je Karel Čapek známý po celém světě.<sup>132</sup> R. Wellek říká, že „drama vyvolalo ve světě bouřlivý ohlas a pro ten úspěch existuje řada dobrých důvodů. Hlavní myšlenka o robotech přišla ve správný čas“.<sup>133</sup> Čapek si dobře uvědomuje dobové problémy, např. že rychlý průmyslový vývoj změnil život lidí a z toho vznikají různé společenské problémy a konflikty.

### 2. 1. Funkce a význam dramatických postav

„Čeho se člověk dotkne, stává se znakem. Jsou privátní znaky; ale znak je pojídlem společnosti. Bez společnosti by asi znaky nebyly. Nejzákladnější funkce znaku je funkce sdělovací. Vjem je sám o sobě nesdělitelný, nelze ho ztotožnit s významem slova; ale přesto: vjem sám obsahuje prvky znakové. Znakem se může stát všechno.“<sup>134</sup> Z toho vyplývá, že dramatická osoba je znakem, kterým se něco sděluje. Už jsme se několikrát zmínili o tom, že postava má různé funkce a v souvislosti s divadlem je to složitá znaková kompozice.

Dramatická osoba je označena především jménem. Většinou na začátku všech dramát je napsán seznam osob, které v něm hrají či se objevují, a tím se drama liší od ostatních básnických děl. Přestože v seznamu bývají jen jména osob, čtenáři si je mohou představit podle své znalosti nebo zkušenosti či fantazie. Jména postav v dramatech hrají důležité role, jednak označují nějakou osobu, jež souvisí s celým kontextem, jednak jsou subjektem každé promluvy. J. Holý se zmínil o tom, že „jméno postavy souvisí na jedné straně s problematikou pojmenování v literárním díle, na druhé straně s problematikou výstavby postavy a její funkce. Jméno je tak součástí dvou dílčích kontextů díla: plánu jazykového a plánu tematického. Obě tyto složky neexistují přirozeně samy o sobě, ale složitě se proplétají, navzájem umocňují a spojují ve významové dynamice celého díla.

---

<sup>132</sup> Čapek uvádí, že skutečným autorem slova robot je jeho bratr Josef, ale on sám se inspiroval pověstí o Golémovi. K. Čapek: *R.U.R.* in: *O umění a kultuře III*, Spisy XIX, str. 664.

<sup>133</sup> R. Wellek: *Essays on Czech Literature*, str. 50.

<sup>134</sup> J. Mukařovský: *Umělecké dílo jako znak*, str. 14.

Jména postav lze proto zkoumat jen v rámci autorova díla jako celku.<sup>135</sup> Nyní můžeme sledovat funkce a význam jmen postav.

Ve hře mají dvě postavy stejné jméno „Helena“ – jedna je Helena Gloryová a druhá robotka Helena. Obě postavy jsou velice krásné, takže nám připomínají symbol krásy a lásky ‚trojskou Helenu‘. Ve druhém dějství člověk Helena umírá a ve třetím dějství se objevuje robotka Helena, která cítí lásku. Přestože Helena umírá, pořád žije v robotce Heleně. Alquist, se kterým Helena sympatizovala, pracoval fyzicky, přežije jen on sám a snaží se najít tajemství výroby robotů, ale nedokáže to. Působí to velice tragicky. Najednou se objeví roboti Primus a Helena a celá atmosféra hry je změněna. Jméno Primus, které znamená ‚první‘, ukazuje, že něco začíná, nebo že nastane něco nového. Právě toto jméno označuje konkrétní postavu a zároveň naznačuje pozitivní výsledek tohoto dramatu.

V dialozích mezi Dominem a Helenou je zmiňována Jedna osoba. Tato osoba je popsána různými způsoby a označením, například „strašný materialista“, „úžasný blázen“ nebo „neměl kouska humoru“, „neměl drobet pochopení pro industrii“ či „myslel, že udělá skutečné lidi“ atd. Je to starý Rossum, který začal zkoumat a experimentovat, aby udělal člověka. Přestože nevstupuje na scénu, existuje ve světě diskurzu.<sup>136</sup>

Když se podíváme na syntaktickou funkci postav v souvislosti s aktanty, postavy jako Domin, Fabry, Gall, Hallemeier, Busman jsou stejní aktéři. Jsou v hloubkové struktuře aktantem ‚subjekt‘ a chtějí získat moderní techniku, jako roboty, kteří by pracovali pro lidi. Helena a Alquist jsou aktantem protivník: chtějí, aby roboti nepracovali pro lidi nebo aby měli duši. Díky syntaktické funkci můžeme pochopit charakteristiku dramatu. To znamená, že ve hře je více aktérů, kteří mají stejnou funkci ‚subjekt‘, a vysvětluje to fakt, že v dramatu *R.U.R.* se objevují hromadní nebo kolektivní protagonisté.

## 2. 2. Funkce předmětů

Mluvíme-li o předmětech, patří k nim skoro všechno, co vidíme na jevišti. Co se týče

---

<sup>135</sup> J. Holý: *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*, str. 460.

<sup>136</sup> E. Aston a Savona uvedli funkce postav, které souvisí s tradicí či konvencí dramatu, tzv. self–presentation, exposition, choric commentary, character as confident(e), character as foil, dues ex machina, silent characters, character names. Z toho výroku vyplývá, že postava starého Rossuma je popsána způsobem „expozice“, jenž poskytuje informaci o postavě ve formě monologu nebo solilogu či dialogu. E. Aston and G. Savona: *Theatre as Sign–system*, str. 44–45.

dramatického textu, o předmětech se hovoří většinou ve scénických poznámkách nebo jsou naznačovány v dialozích mezi osobami. Předměty jsou označovány jazykovými prostředky a jejich funkce souvisí s funkcí jazyka. V dramatu *R.U.R.* najdeme různé předměty, které mají závažný význam pro celou hru nebo funkci v daném kontextu. Patří sem například žárovka, hluché květy, loď *Ultimus* a tak dále.

V druhém dějství jsou lidé obklopeni roboty, a proto pro svou obranu staví barikády a spojují zahradní mříž s elektrickým proudem.

FABRY: Hotovo!

DR. GALL: Co?

FABRY: Vedení. Teď můžeme celou zahradní mříž napojit proudem. Kdo by pak na ni sáhl, hrome! Aspoň pokud tam jsou naši.

DR. GALL: Kde?

FABRY: V elektrárně, učený pane. Doufám aspoň — (Jde ke krbu a rozsvítí na něm malou žárovku.) Chválabohu jsou tam. A pracují. (Zhasí.) Pokud to svítí, je dobře. (str. 146)

Žárovka nebo lampa není jen předmětem, který svítí na scéně, ale stává se rekvizitou, jež k jednání osob přitahuje a přináší další význam. „Rekvizita bývá obvykle označována jako pasivní nástroj hercova aktivního jednání. To však nevystihuje plně její podstatu. Rekvizita není vždy pasivní. Je v ní síla (označili jsme ji jako akční sílu), která k ní přitahuje určité jednání. Jakmile se objeví jistá rekvizita na scéně, navozuje v nás tato její síla očekávání příslušného jednání. Tak pevně je s ním spjata, že její použití k jinému jednání pocítujeme jako scénickou metonymii.“<sup>137</sup> Z toho vyplývá, že žárovka a její světlo jsou metonymií lidstva, která se ještě objeví na konci druhého dějství.

FABRY (rozsvítí žárovku na krbu): Svit', hromničko lidstva! Ještě dynamy běží, ještě tam jsou naši — Držte se, muži v elektrárně!

HALLEMEIER: Byla to velká věc, být člověkem. Bylo to něco nesmírného. Ve mně bzučí milióny duší se do mne slétají. Kamarádi, byla to velká věc.

FABRY: Ještě svítíš, důmyslné světélko, ještě oslňuješ, zářivá, vytrvalá myšlenko! Vědoci vědo, krásný výtvoře lidí! Plamenná jiskro duchů!

ALQUIST: Věčná lampo, boží ohnivý voze, svatá svíce víry, modli se! Oltáři obětní —

DR. GALL: První ohni, větvi hořící u jeskyně! Ohniště v táboře! Hranice strážní!

FABRY: Ještě bdíš, lidská hvězdo, záříš bez kmitu, dokonalý plamen, duchu jasný a

---

<sup>137</sup> J. Veltruský: *Člověk a předmět na divadle*, in: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 47.

vynalézavý. Každý tvůj paprsek je veliká myšlenka —

DOMIN: Pochodeň, která koluje z ruky do ruky, z věku do věku, věčně dál.

HELENA: Večerní lampa rodiny. Děti děti, musíte už spát.

(Žárovka zhasne.)

FABRY: Konec.

HALLEMEIER: Co se stalo?

FABRY: Padla elektrárna. Teď my. (str. 162)

Další předmět, „hluchý květ“, je rekvizitou, která souvisí s lidskou neplodností. Helena se diví, ptá se všech lidí, se kterými se setkává, proč přestali lidé rodit děti. Když Helena uviděla krásné květy, jež byly umělé a neplodné, připomněly jí ženy, které přestaly rodit děti. Květy jsou krásné jako ženy, např. Helena, ale zároveň se vyznačují neplodností, což zdůrazňuje adjektivum ‚hluché‘ – Helena také nemá dítě, to se dozvíme z jednání mezi Helenou a Nanou.

Spojení slov „hluchý květ“ je velice zajímavá a neobvyklá synestézie, protože toto adjektivum souvisí s akustickou charakteristikou a květy vnímáme zrakově. Když na jevišti jsou květy, je potřeba vyslovovat slovo ‚hluché‘. Jakmile je vysloveno, dekorace se stává rekvizitou, která má vliv na dramatický děj. Zich praví o předmětech, že „četná díla dramatická žádají, aby místo děje, scénou představované, bylo určeno přesněji a podrobněji, než pouhými dramatickými osobami a jejich jednáním. Ostatně dramatický děj vyžaduje – vedle osob – zhusta všelijakých věcí k svému uskutečnění. Vidíme tedy na scéně divadelní zpravidla plno nejrozmanitějších předmětů, jejichž úkol jest obecně dvojí: předně charakterisační, působivě určovati osoby a místo děje, za druhé funkční, zúčastniti se v dramatickém ději. Není však možné, tříditi řečené předměty podle těchto dvou účelů, protože většinou splňují oba, byť snad nestejnou měrou.“<sup>138</sup> Květy určují místo ‚Helenin pokoj‘ – květy ve váze jsou obvykle ve vnitřní místnosti, a zároveň charakterizují ‚Heleninu krásu‘ – pamatujeme si, že dokonce jméno květu je *Cyclamen Helena*.

Ve druhém dějství je vysloveno jméno lodi *Ultimus*. Heleně ji daruje Domin jako dárek na oslavu, a je to dělová loď. Válečná loď sama o sobě už má praktickou a znakovou funkci. Loď je jeden druh dopravy, a když je válečná, naznačuje to, buď že bude válka, nebo že se připravuje obrana před něčím nebezpečným. Slovo „válečná loď“ samo vyvolává v Heleně i ve čtenářích nežádoucí pocit či hrůzu. Ještě jméno loď *Ultimus*, který znamená ‚poslední‘, přidává více negativního pocitu nebo intuice.

---

<sup>138</sup> O. Zich: *Estetika dramatického umění*, str. 232.

Nebudeme tu mluvit už o předmětu, ale o kostýmu. Na začátku dramatu v poznámce se píše krátce o kostýmu, hlavně u robotů.

Roboti v předehře oblečeni jako lidé. Jsou úseční v pohybech i výslovnosti, bezvýrazných tváří, upřeného pohledu. Ve vlastní hře mají plátěné blůzy v pasu stažené řemenem a na prsou mosazné číslo. (str. 96)

Ve výše uvedeném popisu najdeme důležitý fakt. V předehře jsou roboti oblečeni jako lidé, a proto Helena nepozná, kdo je člověkem a kdo robotem. Ve vlastní hře už roboti mají všichni stejné oblečení a tím jsou odlišní od lidí. Tady má oblečení znakovou funkci, označuje umělé roboty. Funkce kostýmu se mění mezi předehrou a vlastními dějstvími, ve kterých oděv vykonává praktickou i znakovou funkci<sup>139</sup>.

### 2. 3. Struktura vyprávění

Co se týče dramatického dialogu, liší se od obyčejného vyprávění tím, že při jednání mezi mluvčím a posluchačem k nim přistupuje další účastník, „publikum“, které sice nezasahuje přímo jednání, ale ovlivňuje jej. Jak už bylo výše zmíněno, divadelní vyprávění je složitá významová kompozice. O dramatickém dialogu praví Mukařovský: „Významová souvislost, která dodává smysl prosloveným slovům, může být publiku společná jen s některými z jednajících osob, toto dorozumění s publikem může střídavě přecházet od osoby k osobě, nebo může publikum konečně porozumět významovému zaměření osob všech, třebaže si tyto osoby navzájem nerozumějí. Kromě toho je vždy v podvědomí publika celá předchozí významová souvislost hry, o které nemusejí mít vědomost daleko všechny jednající osoby; mohou také nastat případy, kdy publikum je šíře informováno o jevištní situaci než osoby dramatu; konečně naráží vše, co je na jevišti řečeno, ve vědomí nebo v podvědomí publika na systém hodnot pro publikum platný, na jeho postoj ke skutečnosti. Všechny vyjmenované okolnosti umožňují nesmírně složitou souhru významů, a právě tato složitá souhra, odehrávající se v několika horizontech, tvoří podstatu dramatického dialogu.“<sup>140</sup> V následující scéně se Alquist diví, že existují živí lidé.

---

<sup>139</sup> J. Mukařovský o kostýmu řekl, že divadelní oděv nevykonává jen funkce praktické, nýbrž i funkce znakové. V knize *Umělecké dílo jako znak*, str. 116.

<sup>140</sup> J. Mukařovský: *K jevištnímu dialogu*, in: *Studie I*, str. 409.



PRIMUS: Není ti někdy, Heleno, že najednou ti tluče srdce: Ted', ted' se musí něco stát —

HELENA (dá se do smíchu): Podívej se na sebe!

ALQUIST (vstává): Co — cože, smích? Lidé? Kdo se vrátil?

HELENA (pustí hřeben): Co by se s námi, Prime, mohlo stát!

ALQUIST (motá se k nim): Lidé? Vy — vy — vy jste lidé?

(Helena vykřikne a odváti se.)

ALQUIST: Vy jste snoubenci? Lidé? Odkud se vracíte? (Hmatá na Prima.) Kdo jste?

PRIMUS: Robot Primus.

ALQUIST: Jak? Ukaž se, děvče! Kdo jsi?

PRIMUS: Robotka Helena. (str. 175)

Alquist byl překvapen, že dvě postavy nebyli živí lidé, ale roboti. Tato scéna pro diváky a čtenáře nemá stejný efekt, protože již byli informováni předchozím rozhovorem, že existuje robotka Helena.

HELENA: Je snad i ta... nenávist podobnější lidem?

Dr. GALL (krčí rameny): I ta je pokrok.

HELENA: Kam se poděl ten váš nejlepší — jak se jmenoval?

Dr. GALL: Robot Damon? Toho prodali do Havru.

HELENA: A vaše Robotka Helena?

Dr. GALL: Váš miláček? Ta mně zůstala. Je rozkošná a hloupá jako jaro. Jednoduše není k ničemu.

HELENA: Vždyť je tak krásná!

DR. GALL: Což vy víte, jak je krásná? Z rukou božích nevyšlo dílo dokonalejší, než je ona!

Chtěl jsem, aby byla podobná vám — (str. 132–133)

Často mluvíme o tom, že drama *R.U.R.* je vědeckofantastické. Samotný námět „robot“ nám připadá jako fantastický – zřejmě by tehdy v Čapkově době bylo více působivé než v době dnešní. V následující scéně nám jednání tří osob ukáže, že vědecký pokrok je na takové vysoké úrovni, že roboti vypadají stejně jako lidé.

DOMIN: Sullo, ukažte se slečně Gloryové.

HELENA (vstane a podává jí ruku): Těší mě. Je vám asi hrozně smutno tak daleko od světa, vidíte?

SULLA: To neznám, slečno Gloryová. Račte usednout prosím.

HELENA (usedne): Odkud jste, slečno?

SULLA: Odtud, z továrny.

HELENA: Ach, vy jste se narodila tady?

SULLA: Ano, byla jsem tu udělána.

HELENA (vyskočí): Cože?

DOMIN (směje se): Sulla není člověk, slečno, Sulla je Robot.

HELENA: Prosím za odpuštění —

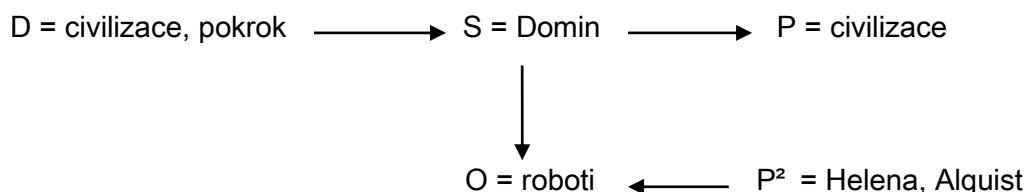
DOMN (položí ruku Sulle na rameno): Sula se nehněvá. Podívejte se, slečno Gloryová, jakou děláme pleť. Sáhnete jí na tvář.

HELENA: Oh ne, ne! (str. 104)

Helena nepoznala, že Sulla je robot, a nevěří tomu. Takové jednání odpovídá charakteristice fantastiky. Todorov jí definoval tak, že „fantastično je váhání pocíťované bytostí, která zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události“<sup>141</sup>.

V dramatu *R.U.R.* se prolíná několik příběhů. Nyní se podíváme hlavně na tři příběhy v souvislosti s aktanty a zjistíme jejich vztahy a funkce v hloubkové struktuře.

Zaprvé, na ostrově jsou závody, kde vyrábějí roboty. Ředitelem těchto závodů je Domin, který se snaží produkovat roboty podle koncepce starého Rossuma. Jednoho dne ho navštíví krásná Helena a Domin si jí vezme za ženu. Po nějaké době se roboti vzeprou lidem, zaútočí na ně a chtějí je vyhubit. Lidé se snaží zachránit se před útokem robotů, ale nepodaří se jim to.



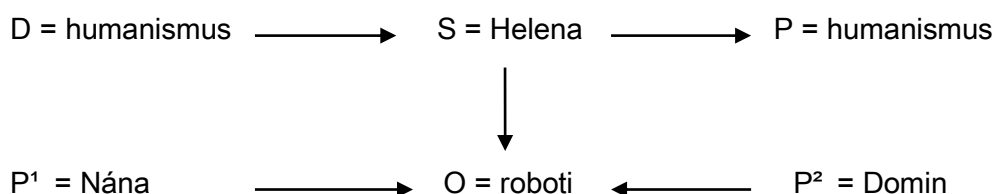
Domin touží po světě, kde „nebude už vůbec žádné práce. Všechno udělají stroje. Člověk bude dělat jen to, co miluje. Bude žít jen proto, aby se zdokonaloval. (str. 114)“ Jeho plán však nepokračuje tak, jak chtěl. Když roboti zaútočí a lidé jsou v nebezpečí, Domin si myslí, že má poslední trumf, rukopis starého Rossuma. Jeho žena ho ale bohužel ze strachu spálila, a proto jsou on a jeho kolegové ztraceni.

Zadruhé Helena navštíví závod, kde vyrábí roboty, jménem Ligy humanity, která se snaží chránit práva robotů a osvobodit je. Všichni muži se do ní hned zamilují, ona si

---

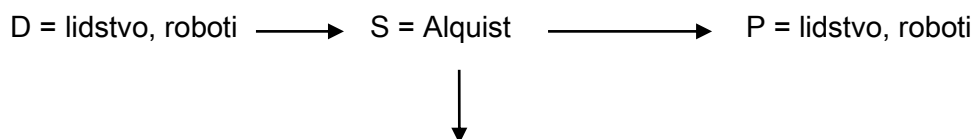
<sup>141</sup> T. Todorov: *The Fantastic – A Structural Approach to a Literary Genre*, str. 25. Tuto citaci uvedeme z českého překladu. T. Todorov: *Úvod do fantastické literatury*, přel. J. Šrámek, str. 26.

vybírání Domina a zůstává s ním a jeho kolegy na ostrově.



Helena poprosí Galla, aby dal robotům duši a city. Podle jejího přání Dr. Gall zkouší změnit povahu robotů<sup>142</sup>. Heleně se nelíbí, že se přestávají rodit lidé a má strach, že se roboti postupně změní a budou nenávidět jako lidé. Helena nechce pokrok, a proto spálí staré papíry, ve kterých je napsáno tajemství výroby.

Za třetí, Alquist rád pracuje fyzicky, přestože pracuje s lidmi, kteří vyrábí roboty a mají jiný názor na pokrok a práci. Když roboti zaútočili a zabili všechny lidi, Alquist zůstal naživu. Roboti mu nařídili, aby našel tajemství výroby, protože lidstvo už vyhynulo a i roboti zmizí ze světa, když nebudou pokračovat ve výrobě.



<sup>142</sup> To zůstalo dlouho tajemstvím. Nikdo z mužů nevěděl, proč nebo jak roboti na lidi útočí. Nakonec Dr. Gall prozradí, proč to tak je a Helena prozradí, proč to Dr. Gall udělal.

DR. GALL (utírá si pot z čela): Nechte mne mluvit, hoši. Já jsem tím vinen vším, co se stalo.

FABRY: Vy Galle?

DR. GALL: Ano, nechte mne mluvit. Já jsem změnil Roboty. Busmane, sudte mne také.

BUSMAN (vstane): Nno, copak se vám stalo?

DR. GALL: Změnil jsem povahu Robotů. Změnil jsem jejich výrobu. Totiž jen některé tělesné podmínky, rozumíte? Hlavně – hlavně jejich – iritabilitu.

HALLEMEIER (vyskočí): Zlořečeně, proč zrovna tu?

BUSMAN: Proč jste to dělal?

FABRY: Proč jste nic neřekl?

DR. GALL: Dělal jsem to tajně... na svou pést. Předělával jsem je na lidi. Vyšinul jsem je. Už teď jsou v něčem nad námi. Jsou silnější než my.

FABRY: A co to má dělat se vzpourou Robotů?

DR. GALL: Oh mnoho. Myslím, že všechno. Přestaly to být stroje. Slyšíte, vědí už o své převaze a nenávidí nás. Nenávidí všechno lidské. Sudte mne. ...

HELENA: Pusť, Harry! Gall není vinen, není, není vinen!

DOMIN: Promiň. Gall měl své povinnosti.

HELENA: Ne, Harry, on to udělal, protože já jsem to chtěla! (str. 150–151)

O = tajemství života  
tajemství výroby

Alquistovi se to stále nedaří, ale najednou uvidí roboty Primuse a Helenu a pozná, že mají city a milují se. Z toho se cítí naděje života.

Když srovnáme první strukturu s druhou, Domin a Helena chtějí stejný objekt. Oba však odlišně. Domin chce roboty pro civilizaci, pokrok či ráj bez jakékoliv práce jako utopii. Naopak Helena chce, aby roboti byli jako lidé. Právě mezi těmito dvěma subjekty bývají konflikty kolem objektu. Poslední struktura ukazuje, že subjekt chce tajemství života a chce zabránit vyhynutí celého lidstva. V této struktuře není ani pomocník, ani protivník. To znamená, že subjekt nemá konflikt s někým, ale hra se odehrává jen kolem subjektu.

## 2. 4. Charakteristika prostoru a času

Co se týká prostoru, v dramatu je označen přesně i nepřesně. Každé dějství se odehrává v docela konkrétním prostoru, který je popsán v poznámce. Místem, kde se odehrává předehra, je kancelář továrny.

Ústřední kancelář továrny Rossum's Universal Robots. Vpravo vchod. Okny v průčelní stěně pohled na nekonečné řady továrních budov. V levo další ředitelské místnosti. (str. 97)

Místem prvního a druhého dějství je Helenin salón.

Helenin salón. V levo tapetové dveře a dveře do hudebního salónu, vpravo dveře do Heleniny ložnice. Uprostřed okna k moři a přístavu. Toaletní zrcadlo s drobnůstkami, stůl, pohovka a křesla, komoda, psací stůl se stojací žárovkou, vpravo krb rovněž se stojacími žárovkami. Celý salón do drobností má moderní a čistě ženský raz. (str. 119)

Třetím místem děje je laboratoř továrny.

Jedna z pokusných laboratoří továrny. Když se otevrou dveře v pozadí je vidět nekonečnou řadu dalších laboratoří. V levo okno, vpravo dveře do pitevny. (str. 165)

Přestože místo každého dějství je konkrétní a je popsáno detailně, nevíme, kde se nachází tato kancelář nebo laboratoř. Víme jen podle Dominova vyprávění, že jsou na nějakém „dalekém ostrově“.

J. Lotman říká, že se všechny kulturní texty dají vysvětlit charakteristikou prostoru. Svět je rozdělen mezi na dva prostory, jednak vnitřní, jednak vnější. Vnitřní prostor, který je dobře organizován a v němž existuje kultura a pořádek, patří nám a vnější prostor, který má negativní vlastnosti, patří jim. Nejtypičtější konstrukce syžetu je úsilí překročit mez.<sup>143</sup> Co se týče prostoru dramatu *R.U.R.*, existují dva rozdělené prostory. Nejdříve ostrov, kde žijí hrdinové a kde se vyrábějí roboti, a pak zbytek. Právě ostrov je vnitřním prostorem, kde existuje klid a pořádek. Po útoku robotů se vnitřní prostor zmenšuje. Barikáda s elektrickým proudem je mezí, která ho rozděluje na prostor lidí a prostor robotů. Podle Lotmana drama *R.U.R.* obsahuje nesyžetový konflikt, protože hrdina nepřekročí žádnou mez, ale brání svůj prostor a vnější prostor chce zničit vnitřní prostor.

Co se týče struktury času, Elam vyčleňuje čtyři stupně a vysvětluje je.<sup>144</sup> První z nich je „čas diskurzu (discourse time)“. Značí to, že ve fikčním čase se objevuje ‚ted‘. Peter Brook uvádí: „divadlo má své tajemství přítomnosti. Proto může být reálnější než normální proud vědomí“<sup>145</sup> a vysvětluje efekt současnosti. Pokud jde o dialogy, pokračují stále v přítomnosti, ale obsahují dynamičnost, protože jednou uplynulá přítomnost již není přítomností. Dalším je „čas zápletky (plot time)“. Je tím míněno strategické uspořádání času. Poté, co drama začne, například je-li v následujícím aktu ukázána minulost, jsou situace a události spojeny fikčním časem, který je nezávislý na plynutí přírodního času. Následuje „chronologický čas (chronological time)“. Ten vyjadřuje časový sled vyprávění, který divák nebo čtenář získává prostřednictvím logického sledu času nebo prostřednictvím děje. Je podobný času vyprávění či fabuli. Nakonec uvádí „historický čas (historical time)“. Má vztah k chronologickému času, ale oproti ‚nyní‘ se hovoří o ‚tehdy‘ a znamená určité specifické období. Čas, kdy Hamlet umírá a čas, kdy jeho otec je zavražděn, jsou dva různé historické časy.

Nyní se můžeme věnovat dramatu *R.U.R.* podle stupně času. Nejdříve čas diskurzu. Přesně nevíme, kdy se hra odehrává, ale můžeme odhadnout, že by mohlo být více než

---

<sup>143</sup> J. Lotman vysvětloval, že syžetový konflikt spočívá v tom, že hrdina překročí mez a proniká do jiného prostoru, např. Dantův hrdina a nesyžetový konflikt souvisí s tím, že vnitřní prostor se brání a vnější prostor chce zničit, např. Napoleon v románu *Vojna a mír*. J. Lotman: *Семь сфер*, přel. S. H. Kim, str. 11–61.

<sup>144</sup> Už jsme se o tom krátce zmínili v kapitole *Struktura a funkce času*. E. Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 139–141.

<sup>145</sup> P. Brook: *Prázdný prostor*, str. 140.

sto let po objevu živé hmoty v roce 1932 podle toho, že už nežije starý Rossum, ani mladý Rossum a že se už vyrábějí roboti jako živí lidé. Co se týče času zápletky, hra začíná někdy v budoucnosti. Když Helena navštívila závod, Domin jí vyprávěl historii toho, jak začali vyrábět roboty.

DOMIN: Tak tedy. (Sedne si na psací stůl, pozoruje Helenu uchvácen a odřikává rychle:) Bylo to roku 1920 kdy se starý Rossum veliký fyziolog ale tehdy ještě mladý učenec odebral na tento daleký ostrov aby studoval mořské živočišstvo tečka. Přitom se pokoušel napodobit chemickou syntézou živou hmotu řečenou protoplazma až najednou objevil látku která se chovala naprosto jako živá hmota ač byla jiného chemického složení to bylo roku 1932 právě čtyři sta čtyřicet let po objevení Ameriky, uf. (str. 100)

Podle výše uvedeného výroku zjistíme zajímavou věc, že Čapek psal o budoucnosti a přítomnost, kdy sám žil (napsal tu hru právě v roce 1920), zasadil do minulosti. Historický čas poznáme podle toho, že starý Rossum žil někdy v první polovině dvacátého století a hra se odehrává aspoň o století později. Chronologický čas už můžeme vyprávět podle časové linie. Přestože nemůžeme přesně odhadnout konkrétní dobu mezi dějstvími, je naznačován časový interval, který můžeme zjistit podle jednání postav. Mezi předehrou a prvním dějstvím je interval deseti let. Hned na začátku prvního dějství všichni muži připravují překvapení a dárky pro Helenu. Touto oslavou je naznačen časový posun.

HELENA: Harry, co je dnes?

DOMIN: Hádej!

HELENA: Můj svátek? Ne! Narozeníny?

DOMIN: Něco lepšího.

HELENA: Já nevím — Řekni honem!

DOMIN: Dnes je tomu deset let, co jsi sem přijela. (str. 121)

Mezi druhým a třetím dějstvím je také časový posun. Poznáme to podle toho, že ve druhém dějství roboti zaútočili a zahynuli všichni hrdinové a ve třetím dějství už je docela klid a Alquist se trápí. Ještě lépe to však poznáme podle dialogu mezi Alquistem a Primem.

PRIMUS: Nevěděli jsme, pane, že tu spíš.

ALQUIST: Kdy byla udělána?

PRIMUS: Před dvěma roky.

ALQUIST: Od doktora Galla?

PRIMUS: Jako já. (str. 175)

Výše uvedený výrok určuje, že od druhého dějství, kdy byl ještě doktor Gall naživu, uplynulo k třetímu dějství méně než dva roky.

Co se týče času, v dramatu najdeme zajímavý pojem časovosti. Děj probíhá více než století od začátku výroby robotů, nebo poznáme, že hra trvá déle než deset let od doby, kdy Helena navštíví závod. Naproti tomu však existuje ve hře neuvěřitelně krátký moment, který funguje relativně dlouho a je důležitý. Domin žádá o ruku Helenu a přitom jí říká, že má jen pět minut na rozhodnutí. Takový kontrast času zvyšuje intenzitu napětí.

### 3. Věc Makropulos

Drama *Věc Makropulos* bylo napsáno v roce 1922 a ve stejném roce mělo premiéru. Téma věčný život může být filozofickou otázkou, ale může být i spojováno s námětem průmyslového vývoje a moderní techniky jako v předchozím dramatu *R.U.R.* Hra má „téměř detektivní zápletku: neběží jen o odhalení záhady kolem zpěvačky Emilie Marty, pátrá se tu i po něčem hlubším, po hranicích lidské míry“.<sup>146</sup>

Co se týče smrti či života, Čapek říká, že „i žít je gradace, děj a drama; většina krizí a osudů nejen se začíná, nýbrž i končí se životem, a více než to, řeší se životem,“<sup>147</sup> a právě hra *Věc Makropulos* odráží Čapkovu myšlenku.

#### 3. 1. Funkce a význam dramatických osob

Pokud jde o charakteristiku hlavní hrdinky, má dvě fáze. V první fázi je její role velice aktivní; je subjektem všech událostí. To souvisí s tradiční funkcí hrdiny, jaká bývá v narativním příběhu, například pohádce, mýtu a tak dále. Hledá objekt a setkává s různými překážkami nebo problémy. V druhé fázi se charakteristika protagonistky změní směrem k pasivitě a ztratí svou vůli nebo schopnost. Nyní rozebereme funkci hrdinky z hlediska akce. Podle Greimase zkouška (test, épreuve) souvisí s časovým pořadím v syntagmatickém schématu. Zkouška, jež je vytvářena třemi funkcemi<sup>148</sup>, má tři druhy. Jsou to zkouška kvalifikace (qualifying test, épreuve qualifiante), hlavní zkouška (main test, épreuve principale či décisive) a zkouška glorifikace (glorifying test, épreuve glorifiante). Zkouška kvalifikace spočívá v tom, že dárce přikazuje nebo dává subjektu nějakou zkoušku a subjekt ji přijímá. Druhá zkouška je hlavní nebo základní či rozhodující, je to zkouška, kterou se vyřeší nedostatek nebo získává to, co subjekt chce či musí. Poslední zkouška souvisí s tím, že hrdina úspěšně získává objekt nebo splní svou povinnost a jeho práce je uznána.

---

<sup>146</sup> J. Holý: *Divadlo světa v hrách Karla Čapka*, in: K. Čapek: *Dramata*, str. 452.

<sup>147</sup> K. Čapek: *V zajetí slov*, str. 44.

<sup>148</sup> O třech funkcích, které souvisí se zkouškami, mluvil Greimas jako o třech párech funkcí; A = příkaz (behest) vs. přijetí (acceptance), F = konfrontace (confrontation) vs. úspěch (success) a ne C = důsledek (consequence). A. J. Greimas: *Structural Semantics*, str. 227–228.



Drama začíná hlavní zkouškou. Emilia Marty hledá starý papír a chce ho získat. Podle jednání poznáme, že hlavní hrdinka už prošla první zkouškou, protože Emilia ví, že zestárne, potřebuje Věc Makropulos a začala ji hledat. Poznáváme to podle replik postav.

EMILIA (unaveně): Krásná? Oh, neříkej to! Hleď!

GREGOR: Proboha co to děláte? Co to děláte s obličejem? (Couvá.) Emilie, nedělejte to! Teď... teď vypadáte staře! To je hrozné!

EMILIA (tiše): Tak vidíš. Jdi, jdi, Bertíku, nech mne! (Pauza.)

GREGOR: Odpuště, byl jsem... Nevím, co dělám. (Usedá.) Jsem směšný, že?

EMILIA: Bertíku, vypadám velmi staře?

GREGOR (nedívá se na ni): Ne, jste krásná. K zbláznění krásná.

EMILIA: Víš co bys mi mohl dát?

GREGOR (zvedne hlavu): Jak?

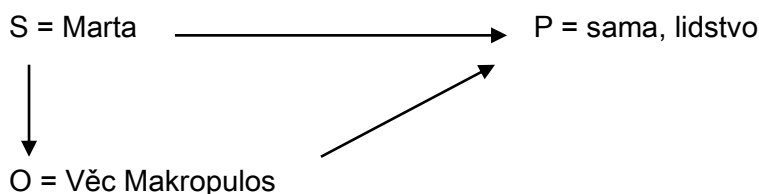
EMILIA: Tys mi sám nabízel... Víš, co bych od tebe chtěla? (str. 202)

Emilia má plné podmínky ke kvalifikaci<sup>149</sup>, protože má silnou vůli a schopnost, která jí pomáhá získat starou listinu s tajemstvím. Emili, jež je krásná a nádherně zpívá, se podaří získat listinu a může se konečně zase stát nesmrtelnou. Až do té doby hra vypadá, že skončí šťastně. Hrdinka úspěšně splnila svůj úkol, ale před zkouškou glorifikace papír ztratí, takže by to mohlo být další rozhodující zkouškou. Od třetího dějství se změní charakteristika protagonistky. Právě začíná druhá fáze hry. Změna charakteristiky hlavní postavy velmi souvisí se změnou vlastnosti dramatu. Zejména v proměně jednájí o tom, co budou dělat s věcí Makropulos a hlavně jestli nesmrtelnost je dobrá, nebo špatná, má cenu, nebo ne a tak dále. Marty tam už nehraje stejnou funkci jako v prvním nebo ve druhém dějství. Nakonec nikdo tento starý papír nechce a Marty má zase šanci ho získat. Už však nechce žít věčně, protože zjistila, že její život ztratí správnou hodnotu, když se bude donekonečna opakovat. Na konci hry Marty listinu dává Kristince a ta ji spálí. Protagonistka se tu vzdává glorifikace. Můžeme si domyslet, že hrdinka zestárne a umře. To by mohlo znamenat, že hra Věc Makropulos je tragická, protože hrdina zemře. Nebo naopak, protože se v poslední chvíli změnil názor hrdinky a rozhodla se sama, že listinu zničí. Pokud jde o trojúhelník aktantů, poslední dějství, Proměnu, můžeme vysvětlit

---

<sup>149</sup> Podle teorie Greimase akce subjektu je popisována modalitou (modalité), hlavně modalita virtualizace (modalité virtualisante) a m. aktualizace (m. actualisante). Na zkoušku kvalifikace subjekt potřebuje obě. První souvisí s vůlí nebo povinností subjektu a druhá se schopností nebo znalostí subjektu. Viz kniha A. J. Greimas: *Du sens*, str. 178–181.

ideologickým trojúhelníkem.<sup>150</sup>



Když se Marty opět stává nesmrtelnou, mohlo by to být k jejímu prospěchu. Hrdinka si však myslí, že nesmrtelnost už nemá cenu a rozhoduje se, že nechá zničit listinu pro sebe i pro lidstvo. Lidé už věděli o existenci Věci Makropulos a mohli by experimentovat jako hrdinka. Bylo by to prospěšné pro společnost? Autor nechal otázku bez odpovědi.

### 3. 2. Struktura vyprávění

Drama *Věc Makropulos* se odehrává v současné době, zřejmě v Čapkově době, ale podle vyprávění postav poznáváme, že příběh dosahuje až do šestnáctého století. Hlavní protagonista Emilia Marty je krásná operní zpěvačka, která se všem líbí, je milována všemi lidmi, a se kterou souvisí problém času. V poznámkách jsou popsána různá místa, ale žádný čas, ani náznakově. Hra začíná tím, že se Marty setkává s advokátem Kolenatým a Gregorem. Marty má zájem o proces, tak zvanou *causu Gregor-Prus*, a Kolenatý jí vypráví, jak probíhá. Z této scény můžeme zachytit náznak, který souvisí s protagonistou.

KOLENATÝ: Nu baví-li vás to... (Položí se v lenošce a rychle odříkává:) Tak tedy kolem roku 1820 vládl na baronském panství Prusů, totiž na dvorech Semonice, Loukov, Nová Ves, Königsdorf a tak dále slabomyslný baron Josef Ferdinand Prus —

EMILIA: Pepi že byl slabomyslný? Ó ne!

KOLENATÝ: Snad tedy podivínský.

EMILIA: Řekněte nešťastný.

KOLENATÝ: Pardon, to snad nemůžete vědět.

---

<sup>150</sup> Anne Ubersfeldová uvedla, že ideologický trojúhelník se zabývá vztahem mezi subjektem a příjemcem, který souvisí se vztahem mezi individuálním chováním subjektu a společněhistorickým výsledkem, a takový trojúhelník nedává nějakou odpověď, ale spíše ukazuje otázky vztahů. A. Ubersfeldová, *Lire le théâtre*, str. 84–85.

EMILIA: Vy teprv ne. (str. 192)

EMILIA: Ale počkejte! Vždyť to byl jeho syn!

KOLENATÝ: Kdo? Čí syn?

EMILIA: Gregor! Ferdi byl přece Pepiho syn!

GREGOR (vyskočí): Jeho syn? Jak to víte?

KOLENATÝ (seběhne z žebříčku): Jeho syn? A kdo byla prosím matka?

EMILIA: Matka? To byla... jmenovala se Ellian Mac Gregor, zpěvačka z vídeňské Dvorní opery. (str. 194–195)

Podle výše uvedeného citátu Marty skrývá tajemství, protože potvrzuje stará fakta, která člověk v současnosti nemůže znát, a ještě používá jména „Ferdí“ nebo „Pepí“, která používají mezi kamarády či v rodině. Takových příkladů, které naznačují tajemství protagonisty, najdeme spoustu.

Celý příběh je procesem odhalení tajemství Marty a celá syžetová struktura je složitě a jednotně budována tím odhalením, dokonce v posledním dějství, jež autor nazýval proměnou, vypadá scéna jako soudní síň, a tam probíhá výslech Marty. S odhalením tajemství zároveň probíhá další příběh, který se týká protagonistky. Emilii Marty nic nezajímá, ani proces, který souvisí s jejím vlastním potomkem, ani smrt mladého Janka, který ji miloval<sup>151</sup>. Zajímá se jen o věc Makropulos, kterou má Prus, a snaží se ji dostat. Právě syžetová struktura je kolísání dvou příběhů. Zřejmě podle kontextu tajemství protagonistky je odhaleno a to souvisí s věcí Makropulos.

Abychom se dozvěděli, co se vlastně stalo, musíme přeradit příběh podle času nebo kauzality. Pro zjištění časové konstrukce můžeme vycházet z rozdílu fabule a syžetu, které definovali ruští formalisté: „Fabule je to, co se stalo v životě, zatímco syžet je způsob, jímž autor fabuli předvádí. První pojem se vztahuje k evokovaným skutečnostem,

---

<sup>151</sup> Chladnost či nezájem protagonistky je dobře ukázán jejím chováním. Když ji sluha oznámil, že se Janek zastřelil, Emilia se jen češe a nevypadá vůbec dotčena smrtí mladého Prusova syna;

EMILIA (vezme hřeben a češe se): Chudáček.

PRUS: V osmnácti letech! Můj Janek, mé dítě... Mrtev, k nepoznání... A takovým dětským písmem píše: „... táto, poznal jsem život, táto, buď šťasten, ale já... (Vstane.) Co to děláte?

EMILIA: (vlásničky v ústech): Češu se.

PRUS: Snad jste... nepochopila. Janek vás miloval! Zabil se pro vás!

EMILIA: Bah, tolik se jich zabíjí!

PRUS: A vy se můžete česat?

EMILIA: Mám snad kvůli tomu běhat rozčuchaná?

PRUS: Pro vás se zabil! Slyšíte?

EMILIA: Copak já za to mohu? Pro vás taky! Mám si snad trhat vlasy? Dost mně jich vytrhá komorná. (str. 230)

k událostem podobným těm, jež se odehrávají v našem životě. Druhý pojem se vztahuje k dílu samému, k vyprávění a k literárním postupům, jichž autor užívá. Ve fabuli neexistují časové inverze a děje následují jeden za druhým v přirozeném pořadí; v syžetu může autor uvádět důsledky před příčinami, konec před začátkem. Tyto dva pojmy tedy necharakterizují dvě části příběhu nebo dva různé příběhy, nýbrž dva aspekty jednoho a téhož příběhu; jsou to dva pohledy na totéž.<sup>152</sup>

V souvislosti s činem z pohledu zápletky a fabule, když v dramatu dojde k jednání, zejména v případě několika spojených akcí – samozřejmě i v případě spojených a pokračujících replik – můžeme je vnímat jako spojení záměrné nebo mající určitý cíl. Ovšem ve skutečnosti je často těžké odhadnout, zda dva po sobě následující činy jsou spojeny určitým záměrem, nebo mají nějaký cíl. V případě, že se jedná o tzv. „jednotnou zápletku“<sup>153</sup>, plnou událostí, jsou události vzájemně propojeny a je snadné je dekódovat, nicméně existuje množství případů, kdy je těžké hraní porozumět nebo je dokonce matoucí. Čtenář nebo divák musí vnímat jednání v dramatu, které je provozováno vystupujícími postavami majícími určitý celkový cíl, za jehož dosažení jsou prvky spojovány v sériový záměr. Tím, že se čtenáři stále setkávají se scénami zápletky, rozplétají děje podle jejich vzájemné spojitosti a vztahů příčiny a následku.

Analyzujeme-li drama na úrovni fabule, příběh začíná před třemi sty lety. V šestnáctém století žil Hieronymus Makropulos, který byl osobním lékařem císaře Rudolfa II. Podle císařova přání napsal věc, která se týká elixíru života. Hieronymova dcera, které tehdy bylo šestnáct let, se jmenovala Elina Makropulos. Věc, jež byla vytvořena jejím otcem, musela být vyzkoušena. Na doporučení císaře Hieronymus Makropulos elixír na Elině otestuje. Ležela v horečkách, ale po týdnu se uzdravila. Císař jejímu otci nevěřil a zavřel ho do vězení. Elina utekla do ciziny a žila dlouho na různých místech. V devatenáctém století se setkala s Josefem Ferdinandem Prusem, kterého měla ráda. Řekla mu své tajemství a půjčila mu věc Makropulos. Ale Prus věc schoval, aby si Elina pro ni přišla nebo se vrátila k němu. Prus sám tu věc zkoušel, ale zemřel v horečce. Když zemřel, začal rozpor a proces kvůli dědictví. S procesem začíná právě hra v současnosti.

---

<sup>152</sup> T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 103.

<sup>153</sup> Aristotelem zmiňovaná a zdůrazňovaná „jednotná zápletká (organic plot)“ je takovou, ve které se nevyskytuje ani jediná událost, která by nebyla pro děj nutná, a všechny události jsou uspořádány podle potřebného pořadí. Naproti tomu existuje tzv. zápletká episodická. Stejně jako holá zápletká obsahuje řetězec událostí spojených vztahem příčiny a následku, ale jsou v ní zahrnuty i události, které nejsou nutné pro hlavní proud děje, jako jsou zbytné události a incidenty. Většina tragédií má holou zápletká, naproti tomu epos mají většinou zápletká epizodickou. C. Colwell: *Teorie literatury*, přel. J. Lee, str.17.

Konstrukce vyprávění je složitá, a proto musíme pozorně sledovat celý příběh. Ke složitosti konstrukce vyprávění přispívá další prvek, jenž souvisí se jménem protagonistky. Původní jméno bylo Elina Makropulos. Ale žila v různých místech a v různých dobách, tak si měnila své jméno, například Ellian Mac Gregor, Ekaterina Myškina, Elisa Müller, Eugenia Montez a tak dále a vždy používá iniciály E. M., kterými vyvolává zmatek.

V dramatu se objevuje postava, která vystupuje pod jménem Emilia Marty. Byla to ale ona osoba, jež měla různá jména. Poznáme to podle kontextu a potřebujeme bujnou fantazii, která by to mohla naznačit „deixis na fantasma“<sup>154</sup>.

Lidé se setkávají a mluví o mnoha věcech, které mohou být cokoliv a kdokoliv, z kterých se jeden stává objektem. Co se týká objektu, nemusí existovat, to znamená, že může být i abstraktní věcí nebo ontologicky neexistující. Tak například můžeme mluvit o andělovi nebo ďáblovi. Druh nebo rozsah objektů v konverzaci je rozmanitý a rozsáhlý. Mluvíme-li však o dramatickém objektu, už je to jiné. Objekt má určitou omezenost, která existuje v dramatickém světě.

Ve hře *Věc Makropulos* Emilia mluví s Gregorem. On chválí její krásu, ale ona najednou mluví o něčem jiném.

EMILIA: Poslyš, Bertíku, umíš řecky?

GREGOR: Ne.

EMILIA: Nu vidíš, pak to nemá pro tebe ceny. Dej mi ty řecké listiny!

GREGOR: Jaké?

EMILIA: Ty, co dostal Ferdi, rozumíš, Gregor, tvůj pradědek. Od Pepi Pruse. Víš, je to... je to jen památka. Dáš mi to?

GREGOR: Já o žádných nevím.

EMILIA: Nesmysl, musíš je mít! Pepi přece slíbil, že mu je odevzdá! Proboha Alberte, řekni, že je máš!

GREGOR: Nemám.

EMILIA (prudce vstane): Cože? Nelží! Máš je, vid'?

GREGOR (vstane): Nemám.

EMILIA: Hlupáku! Já je chci! Já je musím mít, slyšíš? Najdi je! (str. 202)

---

<sup>154</sup> Jindřich Honzl zavedl termín „deixis na fantasma“, který souvisí s věcí či osobou, a komentoval to takto: „Pro básníkův poukaz to, co na jevišti není, lze přijmout název deixis na fantasma, neboť se jím ukazuje na jevištní akci, která se realizuje zcela v oblasti divákovy fantasmie.“ Jindřich Honzl: *Hierarchie divadelních prostředků*, str. 192. Termín je převzat od Bühlera. Viz kniha K. Bühlera: *Sprachtheorie–Die Darstellungsfunktion der Sprache* nebo R. E. Innis: *Karl Bühler–Semiotic Foundations of Language Theory*, str. 23–24.

Když Emilia vyslovila slova „řecké listiny“, zřejmě ani čtenáři, ani Gregor ještě nevědí, co to je, ale tento objekt získal existenci v dramatickém světě.

Je-li používáno v dialogu nějaké deiktické slovo, pak souvisí s kontextem. To znamená, že jedna osoba říká, „Ty“, to je určitě další osoba, která se účastní jednání, a osoba je označena jménem. V dramatu osobní zájmeno „Já“ nebo „Ty“ je předurčeno jménem. Veltruský o tom říká, „Zaměření na jednotnost smyslu každého kontextu vzniká na základě sjednocení všech projevů určité osoby jménem, které je každé replice předesíláno; zároveň to jméno odlišuje každý kontext od všech ostatních.“<sup>155</sup> Ve hře Věc Makropulos však tato charakteristika předurčení jménem neplatí a z toho vzniká zajímavá dramatická situace.

PRUS: Jak se opravdu jmenujete?

EMILIA: Elina Makropulos.

PRUS: Byla Elina Makropulos, souložnice Josefa Pruse, z vašeho rodu?

EMILIA: To jsem přece já.

PRUS: Jak to?

EMILIA: No, já sama jsem byla souložnice Pepi Pruse. Vždyť jsem s ním měla toho Gregora.

GREGOR: A Elliana Mac Gregor?

EMILIA: To jsem já.

...

HAUK: A... a... račte dovolit, vždyť vy jste přece Eugenia Montez?

EMILIA: Byla jsem, Maxi, byla; ale tehdy mi bylo teprve dvě stě devadesát let. A já jsem taky byla Jekatěrina Myškina a Elsa Müller a všechno možné. Mezi vámi nemůže člověk zůstat naživu tři sta let. (str. 243)

Předtím než se dozvíme, že Emilia žije dlouho, má různá jména a používá iniciály E. M., dochází mezi postavami k nepochopení. Ve výše uvedeném citátu Emilia mluví o sobě „já“, ale „já“ není určeno jen jménem Emilia, ale i jinými jmény Elina, Ellian a tak dále. Právě tato charakteristika, která není pravidlem mezi jménem a jednou postavou, hraje důležitou roli pro dramatický děj celého dramatu.

### 3. 3. Charakteristika času a prostoru

---

<sup>155</sup> J. Veltruský: *Drama jako básnické dílo*, str. 38.

Nyní se zaměříme na funkci času, zejména na jeho čtyři stupně podle K. Elama.<sup>156</sup> Co se týká času zápletky a času chronologického, ty jsme už rozebrali. Takže se podíváme, jak to vypadá se strukturou času diskurzu a historického času. Už jsme o tom řekli, že čas diskurzu souvisí s „ted“. Na začátku dramatu Věc Makropulos zatím nevíme, kdy se hra odehrává. Hned v první replice, kterou pronáší Vítek, se objevuje několik náznaků.

VÍTEK (uklízí akta do registratury): Ach je! Ach bože! Jedna hodina... Starý už nepříjde. – Causa Gregor-Prus. G, GR, tady. (vylézá po žebříčku.) Causa Gregor. Koukej takys už dodělala. Ahi! Ach bože! (Listuje ve fasciklu.) Osmnácet set dvacet sedm. Osmnácet set dvaatřicet. Dvaatřicet. Osmnácet set čtyřicet. Čtyřicet. Čtyřicet. Čtyřicet sedm. Za pár let jsme mohli mít stoleté jubileum. Škoda tak krásného procesu! (zastrkuje fascikl.) Zde... odpočívá... causa Gregor-Prus. Ahi, nic netrvá věčně. Vanitas... Prach a popel... (Usedne zamyšleně na nejvyšší příčli žebříku.) To se ví, šlechta. Stará šlechta. Jak by ne baron Prus. A soudí se to sto let, špinavci! (str. 185)

Podle věty „za pár let jsme mohli mít stoleté jubileum“ můžeme odhadnout, kdy se hra odehrává. Konkrétní datum se však můžeme dozvědět až v poslední proměně.

KOLENATÝ: Bůh uchovej! Tedy rozená kdy?

EMILIA: Patnáct set osmdesát pět.

KOLENATÝ (vyskočí): Kdyže?

EMILIA: Tisíc pět set osmdesát pět.

KOLENATÝ (usedá)? Roku osmdesát pět. Tedy stará třicet sedm let, že ano?

EMILIA: Tři sta třicet sedm let prosím.

KOLENATÝ: Vyzývám vás důtklivě, abyste mluvila vážně. Jak jste stará?

EMILIA: Tři sta třicet sedm let.

KOLENATÝ: To přestává všeko! A kdo byl váš otec?

EMILIA: Hieronymu Makropulos, osobní lékař císaře Rudolfa II. (str. 242–243)

Už podle dialogu mezi Kolenatým a Emilií poznáváme, že historický čas je rok 1922. Když v prvním dějství mluví Kristina „... Dnes večer zpívá – Ráno s námi zkoušela – Tati!“, je to ten čas „dnes“, který je konkretizován až na konci celého dramatu. Když na scénu vystoupí postava Hauk-Šendorf, mluví o ženě, kterou znal dávno a miloval, když byl mladý. Myslí, že Emilia Marty je tak podobná té ženě. Podle slova, které označuje čas

---

<sup>156</sup> Čtyři stupně času podle K. Elama jsme už detailně probrali v předchozí kapitole v R.U.R.

„včera“, poznáváme, že se Hauk-Šendorf setkal s Emilií v současné době, ale podle jeho výroku žena, která se jmenuje Eugenie Montez žila před padesáti lety. Tady se prolínají dva historické časy.

HAUK: Vy... vy jste jí... tak... tak... podobná!

EMILIA: Komu?

HAUK: Eu-Eugenii! Eugenii... Montez!

EMILIA (vstane): Cože?

HAUK: Eugenii! Já... já ji totiž... znal... Bože, vždyť... vždyť je tomu... padesát let!

...

HAUK: Podobná? Drahá slečno, včera... včera v divadle jsem myslel, že... že je to... že je to ona! Ona, Eugenia!... Kdybyste věděla!... I ten hlas... Oči... Byla tak krásná! (str. 215)

Replika Hauk-Šendorfa „byla tak krásná“ může naznačit, že Emilia byla krásná při včerejším vystoupení, ale tato věta podle kontextu vyjadřuje, že Eugenie Montez byla tak krásná.

Podle dialogu a poznámek můžeme odhadnout, že celá hra se odehrává během necelých tří dnů. V prvním dějství Kristina mluví o Martě, že „Dnes večer zpívá – Ráno s námi zkoušela.“ V druhém dějství Marta se ptá každého, jestli „Byl včera v divadle.“ a na konci druhého dějství Marta říká Prusovi, ať jí přinese zapečetěnou obálku. V dalším dějství je popsán čas jako „slabý ranní úsvit.“ Poslední proměna se odehrává ve stejném dni a interval mezi posledním dějstvím a proměnou je jen půl hodiny. Můžeme to poznat podle dialogu.

KOLENATÝ: Ticho, nezlehčuje soudní akt. Obžalovaná, povoluje se vám deset minut — stačí to pro vaši toaletu?

EMILIA: Máte rozum? Aspoň hodinu.

KOLENATÝ: Tedy půl hodiny k přípravám a k rozjímání, než se objevíte před soudem.

Pošleme vám komornou. Jděte!

EMILIA: Děkuju. (Zajde do ložnice.)

PRUS: Jdu... za Jankem.

KOLENATÝ: Ale vraťte se za půl hodiny. (str. 238–239)

Čas a prostor v dramatu Věc Makropulos má veliký kontrast. Možný svět, který je spojován se zde a teď, se přibližuje k tradičnímu pojmu času a prostoru, a to platí o všech lidech kromě hrdinky. Její svět je výjimečný a neobvyklý, proto kontrast času a prostoru



mezi hrdinkou a ostatními postavami je efektivní. Hra se odehrává během tří dnů, ale hrdinka žije už více než tři sta let. Prostorem dramatu je pokoj nebo divadlo, přestože protagonistka Emilia Marty žila v různých místech.

V tomto dramatu není tak důležité, kde se hra odehrává, protože funkce prostoru je jiná. Místo děje nemusí být ani hotelový pokoj, ani divadlo. Prostor v tomto dramatu je statický, to znamená, že prostor je jen místo, kde se shromažďují nebo setkávají lidé.<sup>157</sup> Funkce prostoru, která souvisí s protagonistkou, spočívá v tom, že naznačuje jen to, že hrdinka žila pestré životy jako různé osoby.

### 3. 4. Symbolém

V dramatu *Věc Makropulos* najdeme dva základní symbolémy. Jedním z nich je ‚nesmrtelnost‘ či ‚věčný život‘ a další je ‚skutečný život‘. Tři dějství souvisí s odhalením tajemství protagonistky Emilie Marty a věci Makropulos a v proměně spíše s rozhodnutím o listině nebo jednání o tom, co je lepší pro lidi, buď věčný život anebo reálný život. Symbolém ‚věčný život‘ má dvě figury, jednak je to osoba Eliny, která žije věčně, jednak je to věc Makropulos, na níž je napsáno tajemství dlouhého života. Ostatní lidé jako Vítek, Kolenatý, Prus a Gregor jsou figury symbolému ‚reálný život‘.

Když jednájí o tom, co mají dělat s listinou, má každá postava svůj názor, třeba Vítek chce dlouhý život a navrhuje, aby zveřejnili Věc Makropulos a všichni lidé měli dlouhý život.

VÍTEK: Dáme ji všem! Dáme ji lidstvu! Všichni, všichni mají stejný názor na život! Ah bože, žijeme tak krátce! Jak je to málo, bože jak je to málo být člověkem!

KOLENATÝ: Co je to platno!

VÍTEK: Vždyť je to k pláči, pánové! Považte jen — celá ta lidská duše, ta žízeň poznává, mozek, práce, láska, tvořivost, všecko, všecko — můj bože, co udělá člověk za těch šedesát let života? Čeho užije? Čemu se naučí? Nedočkáš se ovoce stromu, který jsi zasadil; nedoučíš se všemu, co lidstvo už znalo před tebou; nedokončíš své dílo a nedáš svůj příklad; umíráš, a ani jsi nežil! (str. 250)

---

<sup>157</sup> Tomaševskij rozdělil prostor na dva druhy; statický a dynamický. První prostor je místem, kde se všechny postavy shromáždí, a bývá to často hotel, kde existuje více možnost nahodilého setkání lidí než jinde. Druhý prostor se objevuje, když hrdinové mění místo, aby se sešli. B. Tomaševskij: *Tematika*, in: *Théorie de la littérature*, přel. a ed. T. Todorov, přel. C. S. Kim, str. 250 nebo *Teorie Literatury*, str. 137.

Kolenatý kritizuje Vítka, že jeho názor je absurdní a určitě taková společnost nebude fungovat, protože lidský společenský systém není založen na dlouhověkosti, a vyjadřuje svůj nápad.

KOLENATÝ: A my bychom si založili velkoobchod s léty. Lidi, to je nápad! Já už vidím zakázky: „Pošlete nám obratem tisíc dvě stě let života, v lidové úpravě. (str. 252)

Další postava Prus trvá na tom, že dlouhý život musí mít jen mocní a silní lidé, kteří jsou důležití pro život, a založit tak aristokracii dlouhověkosti.

PRUS: Jen ti nejlepší jsou důležití pro život. Jen vůdčí, plemenní, výkonní muži. Nemluvím vůbec o ženách. Ale je na světě deset nebo dvacet nebo tisíc mužů, kteří jsou nenahraditelní. Můžeme je udržet. Můžeme je přivést k nadlidskému rozumu a nad přirozené moci. Můžeme vypěstít deset nebo sto nebo tisíc nadlidských vládců a tvůrců. (str. 253)

Gregor, který je praprapravnukem hrdinky, říká, že původně stará listina patřila rodině Makropulosů, a proto má být v rukou majitelky.

Takové názory mají lidé, kteří předpokládají, že dlouhověkost je něco pozitivního a cenného, ale protagonistka, která sama zažila dlouhý život, má zase opačný názor.

V povrchové struktuře najdeme výraz symbolému v dialogu mezi osobami, hlavně v Emilině replice. V následující replice je naznačeno, co znamená dlouhý život;

EMILIA: Bože, na to nejsou slova. A pak už člověk nemůže na nic věřit. Na nic. A z toho je ta nuda. Víš, Bertíku, tys povídal, že zpívám, jako by mne při tom záblo. Vidíš, umění má smysl, pokud to člověk neumí. Teprve když to umí, když to dokonale umí, vidí, že je to zbytečné. Je to stejně marné, Kristinko, stejně marné jako chrápat. Zpívat je to samé jako mlčet. (str. 256)

EMILIA: Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všechno smysl! Pro vás má všechno nějakou cenu, protože za těch pár let toho ani dost neužijete... Oh můj bože, kdybych jen jednou ještě — (Lomí rukama.) Hlupáci vy jste tak šťastní! Je to až protivné, jak jste šťastní! A všechno jen pro tu pitomou náhodu, že brzo umřete! Všecko vás zajímá jako opice! Ve všechno věříte, věříte v lásku, v sebe, ve ctnost, v pokrok, v lidstvo, já nevím v co, já nevím v co! Ty věříš v rozkoš, Maxi, ty Kristinko, věříš v lásku a věrnost. Ty věříš v sílu. Ty věříš v samé hlouposti, Vítku. Každý, každý, každý v něco věří! Vám se to žije, vy... blázni! (str. 256)

Celé drama se zabývá otázkou nesmrtelnosti, protože hrdinka sama váhá, jak naložit

se svým dlouhým životem a ostatní postavy také nevědí, co mají dělat s věcí Makropulos. Na konci hry se ukáže, že ji žádná z postav nechce, a nechají ji spálit. Jak jsme se již zmínili, že symbolémy mají vztah k vlastním myšlenkám, záměrům či filozofii autora. Čapek nám ukazuje, že věčný život by mohl být pro někoho prospěšný, přitom neklade důraz na žádný názor. Autor však dospívá k závěru, že věčný život není ideální, a vybírá si skutečný život<sup>158</sup>, ale otázka čtenářům zůstává.

---

<sup>158</sup> Autorův záměr je vyjádřen od samého začátku dramatu. Postava Vítka mluví o cause Gregora Pruse, „Ahi, nic netrvá věčně. Vanitas... Prach a Popel“(str. 185). To se netýká jen této causy, ale všech věcí, i věci Makropulos, která se na konci změní v popel.

## 4. Bílá nemoc

Když Karel Čapek napsal hru *Bílá nemoc*, bylo na ní hodně ohlasů a kritiky. A. M. Píša říká: „Novému dramatu Karla Čapka již to by arci zabezpečilo mimořádný význam, že se jím po deseti letech vrací na scénu spisovatel, jehož hry šly a jdou světem; avšak literárně významná událost nabývá lidsky i mravně hlubšího smyslu tím, že spisovatel pocítil potřebu jevištní tribuny právě dnes a s dílem intencí časově tak palčivých. Vrací se na scénu právě v době soumravné stínem válečného nebezpečí na obzoru, jako by přímo nutkán touto sudbou a perspektivou nynějšího času i světa, již své dílo také zasvětil.“<sup>159</sup> Samozřejmě byly také negativní ohlasy, například A. Novák napsal kritický článek<sup>160</sup>, který vyvolal hodně diskusí. Novák v něm zdůraznil, že Karel Čapek nepochopil, v čem spočívá práce lékaře.

Karel Čapek napsal hru v době obav z války a fašismu. Dobře tuto nebezpečnou atmosféru cítil a usiloval o to, aby válka znovu nevypukla. V té době psal mnoho článků do novin, povídky, eseje, ale protože si uvědomoval účinek dramatu, po dlouhé době napsal znovu divadelní hru. Nová nemoc, která se rozšíří rychle po světě, je velice nebezpečná a epidemická. Proti této nemoci našel lék Dr. Galén, který zažil válku a chtěl proti ní svým lékem bojovat, aby lidé mohli žít ve věčném míru. V tomto dramatu Čapek varoval lidi, že by mohla zničit lidský život nejen válka, ale i negativní společenské jevy, například oportunismus, kariérismus a tak dále.

V této studii se zaměříme na strukturu a funkci prostoru v souvislosti se sémiotikou a dále se budeme věnovat charakteristice dramatických osob a jejich významu v kontextu.

### 4. 1. Funkce a význam dramatických postav

Jak už je uvedeno výše, model aktantů ukáže vztahy různých sil a z toho můžeme poznat konflikt nebo vztah postav na povrchové úrovni. Galén a Maršál jako aktéři, jsou prostředníci, kteří předávají význam nebo sdělení od autora ke čtenářům. Aktér má své jméno, které může označovat různé věci, například zaměstnání – novinář, lékař a profesor, společenské pozice – Maršál, pobočník, úřední pán a rodinné vztahy – otec,

---

<sup>159</sup> A. M. Píša: *Stopami dramatu a divadla*, str. 113.

<sup>160</sup> A. Novák: "ne, prosím, to bych nemohl...", in: *Lumír* 63, č. 6, str. 318–321.

matka, syn a dcera.

Postavy členů rodiny, které se objevují ve třetím obraze prvního aktu a v prvním aktu druhého aktu, nemají vlastní jméno. Níže uvedená scéna ukazuje život obyčejných lidí a obraz rodinného vztahu. Otec se rozčílí kvůli tomu, že Bílá nemoc působí jen na staré lidi, jako je on sám. Oproti tomu si dcera a syn myslí, že taková situace je dobrá pro mladé lidi. Generačním konfliktem je jako jeden z dílčích motivů:

OTEC: Ne, ale řekla to! Vid', to by bylo jen v pořádku, aby se tvůj otec a matka v padesáti létech klidili, vid', dceruško?

DCERA: Ty to bereš hned tak osobně —

OTEC: A jak to mám brát? Když se ti tak zamlouvá, že lidé kolem padesátky mají vychcípát — já teda nevím, jak mám tvému názoru rozumět!

DCERA: Já jsem mluvila obecně, tati. Dnes přece mladý člověk nenajde žádnou existenci — Prostě není na světě tolik míst — Něco se už muselo stát, abychom my mladí mohli konečně žít a zakládat rodiny! (str. 284)

Teď se soustředíme na hlavní postavy, Galéna a Maršála, které mají úplně jiný názor na svět. Protagonista Galén je označen různými způsoby a názvy;

- Podle dvorního rady je Galén člověk cizího původu, blázen, vlastizrádce, utopický vyděrač.
- Podle otce uličník, tajný agent, provokatér, darebák.
- Podle Maršála je to utopista, dětinský a tvrdohlavý člověk atd.

Jeho myšlenka a poslání vyvolává negativní reakci mezi všemi lidmi. Naproti tomu, Maršálovi říkají úplně jinak, jako např. hrdina, velký muž, nadlidský vojevůdce, ohromný voják atd.

V následujícím dialogu můžeme vidět jejich opoziční názory.

MARŠÁL: Ano. Vzbudil jsem v něm vůli žít. Vy věříte, že mír je lepší než válka. Já věřím, že vítězná válka je lepší než mír. A já svůj národ nesmím připravit o jeho vítězství.

DR. GALÉN: Ani o jeho padlé, že ano.

MARŠÁL: Ani o jeho padlé. Člověče, teprve krev padlých dělá z kusu země vlast. Jenom válka udělá z lidí národ a z mužů hrdiny —

DR. GALÉN: — a mrtvé. Já viděl ve válce víc těch mrtvých, víte —

MARŠÁL: To dělá vaše řemeslo, doktore. Já jsem při svém řemesle viděl víc těch hrdin. (str.

324)

MARŠÁL (tiše): Člověče, máte ... vyšší poslání.

DR. GALÉN: Ne, vůbec ne. Já jenom jako obyčejný člověk, že ano.

MARŠÁL: Pak to nesmíte dělat, doktore. Musí být vyšší poslání ... Musí být vyšší vůle, která nás řídí —

DR. GALÉN: Čí vůle?

MARŠÁL: Bůh. Já jsem pověřen bohem, člověče; jinak bych nemohl vést ...

DR. GALÉN: To teda ... musíte vést tu válku?

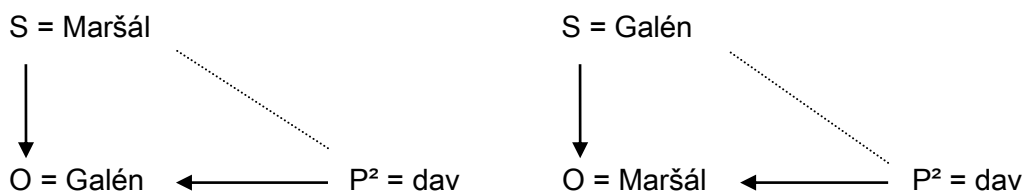
MARŠÁL: Ano. Ve jménu národa —

DR. GALÉN: — jehož děti padnou v boji —

MARŠÁL: — a dobudou vítězství. Ve jménu národa — (str. 325)

Nejen označování obou postav je úplně protichůdné, ale i jejich názory a poslání. Názory a konflikt těchto dvou postav jsou spojovány s celou konstrukcí dramatického děje. Obě postavy nejsou jen pouhými postavami, ale jsou to už charaktery. Jak řekl Todorov, „vytvořený charakter musíme odlišovat od postavy, protože ne každá postava je charakterem. Postava je segmentem zobrazovaného prostorově–časového univerza, nic víc; postavy se objeví, jakmile nějaká referenční jazyková forma (vlastní jméno, nominální spojení, osobní zájmeno) v textu poukáže na antropomorfní bytost. Postava jako taková nemá žádný obsah: někdo je identifikován, aniž by byl popsán. Můžeme si představit texty – a skutečně takové existují – , v nichž se postava omezuje na to, že je agentem řady nějakých dějů. Jakmile se však objeví psychologický determinismus, transformuje se postava na charakter, tj. jedná jistým způsobem, protože je nesmělá, slabá, odvážná atd. Bez determinismu (tohoto druhu) by charakter nemohl vzniknout.“<sup>161</sup> V dramatu *Bílá nemoc* postavy – Galén a Maršál – jsou charaktery, které mohou být označovány nebo symbolizovány dějem nebo determinisem, a které jsme již zmínili výše jako tvrdohlavý či utopický na Galena nebo velký či ohromný na Maršála.

Pokud se dále zaměříme na funkce postavy, uvedeme tu zejména funkci davu. Můžeme ji vysvětlit trojúhelníkem aktantů, protože dav v dramatu hraje jen protivníka.



<sup>161</sup> T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 294–295.

Trojúhelník je tzv. akční, pokud ukáže vztah protivníka s objektem, který chce subjekt. Tři aktanty – subjekt, objekt, protivník – jsou nejdůležitější a nesmí chybět ve struktuře; trojúhelník těchto třech aktantů souvisí s jejich akcí jako chováním nebo konfliktem. Najednou dav zabije Dr. Galena a z toho plyne, že Maršál také umře. Dav tu funguje jako protivník, který zničí všechno. Autor ukázal neuvěřitelný výsledek, který vznikl bezmyšlenkovitým chováním davu.<sup>162</sup>

## 4. 2. Konstrukce příběhu

Dramatický svět je vytvořen a čtenáři či diváci ho vnímají jako hypotetický možný svět. Zřejmě toto vnímání souvisí s tím, že možný svět napodobuje realitu v různé míře. Scéna realistického divadla vypadá jako skutečný prostor a čtenář nebo divák vnímá svět jako více skutečný, než v absurdním divadle. Drama *Bílá nemoc* vytváří docela skutečný svět, který se podobá dobové atmosféře. Ukazuje život rodiny u večerní lampy. Je tam také svět neskutečný, který souvisí s nebezpečnou Bílou nemocí, jež se šíří jen mezi starými lidmi, ale zároveň je to hypoteticky možný svět.

Ve hře se prolínají různé epizody, které jsou navzájem spojeny v celé konstrukci příběhu. Abychom poznali významovou strukturu, můžeme rozebrat příběhy na úrovni fabule nebo syžetu či epizody. Uvědomíme-li si, že každý akt má podtitul, a to Dvorní rada, Baron Krüg a Maršál, pak podle těchto titulů to vypadá, že tři epizody mají každá jiného protagonistu.

První akt, který má podtitul Dvorní rada, je rozdělen na pět obrazů. Dvorní rada profesor doktor Sigelius, který vede Lilienthalovu kliniku, má rozhovor s novináři a oznamuje, že Bílá nemoc, jež je také nazývána Morbus Tshengi nebo Čengova nemoc či Sigeliův symptom, se rozšíří po světě. Nikdo se nemůže před touto chorobou uchránit. Potom vstoupí dr. Galén a oznamuje, že může Bílou nemoc vyléčit a prosí o místo, kde může podávat svůj lék. Dvorní rada mu poskytne místo jen kvůli tomu, že Galén byl žákem jeho tchána. Díky Galénovi je klinika uznávána jako úspěšná instituce a všichni chválí zásluhu dvorního rady. Galén však nechce léčit všechny. Má jednu podmínku, a to, že bohaté nevyléčí, pokud mu neslíbí, že přestane zabíjení a války. Dvorní rada se s tím však nemůže smířit.

---

<sup>162</sup> O akčním trojúhelníku viz A. Ubersfeldové. *Lire le théâtre*, str. 82–84.

Ve druhém aktu Galén pokračuje a vyléčí malomocné lidi, ale jen ty chudé. Když se bohatý baron Krüg, který má závod na válečný materiál, dozvěděl, že má Bílou nemoc, jde ke Galénovi v převleku žebráka. Galén jej však pozná a odmítá ho vzít do léčení. Chce ale dát baronu Krügovi šanci, když přestane vyrábět válečný materiál.

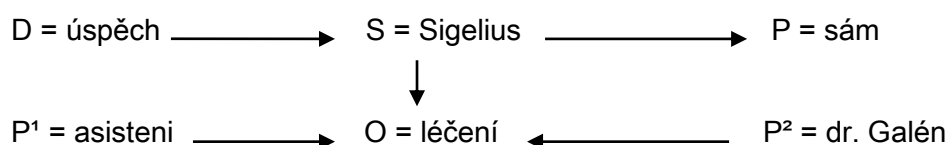
Baron Krüg s Maršálem hovoří o výsledcích své výroby, a zároveň o své nemoci a strachu. Když chce Krüg přijmout Galénovu podmínku, Maršál mu to nedovolí a rozkazuje Krügovi, aby vyrobil ještě více válečného materiálu. Maršál volá Galéna a prosí, aby vzal Krüga do léčení, ale Galén pořád trvá na svém názoru a podmínce. Když spolu oba mluví, Maršál se dozví, že se baron Krüg zastřelil.

V posledním aktu se Maršál rozhoduje, že udeří na nejslabší místo protivníka a rychle válku vyhraje. Když začne válka, Maršál zjistí, že má Bílou nemoc. Na konci hry Maršál rozhodne ukončit válku, chce se uzdravit a zavolá doktora Galéna. Cestou k Maršálovi je však Galén zabit davem lidí.

Kromě hlavního příběhu jsou zde i další epizody, které nevypadají tak důležitě, ale jsou velice dobře spojovány s hlavním dějem. Ti malomocní, kteří se hned v prvním obrazu prvního aktu objeví, jsou uzdraveni doktorem Galénem. Další epizoda je o jedné rodině. Otec, který je povýšen na ředitele účtárny u Krüga, se dozví, že jeho manželka má také Bílou nemoc. Byl s ní u doktora Galéna. Když mu Galén nabízí léčení s podmínkou, otec nepřijímá, proto nemohla být jeho manželka vyléčena. Epizoda tedy nepokračuje dál, ale na konci hry, se jejich syn objeví mezi lidmi na ulici a zabije doktora Galéna. Zřejmě nejdůležitější příběh je Galénův, protože jeho příběh je spojován se všemi epizodami.

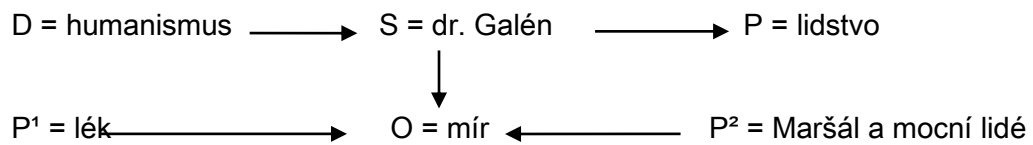
Tři antagonisté – dvorní rada Sigelius, baron Krüg a Maršál – hrají v hloubkové struktuře podle teorie aktantů funkci ‚protivník‘. Když rozebereme detailně syntaktickou strukturu, mohli bychom lépe porozumět hloubkové struktuře a síti významů. V dramatu se objevují různé epizody. Nyní se pokusíme tyto epizody analyzovat hlavně z hlediska konfliktu.

I. Dvorní rada Sigelius a jeho klinika má úspěch a chce, aby dr. Galén léčil všechny lidi. (konflikt vs dr. Galén)

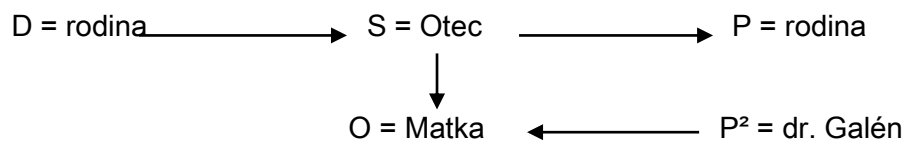




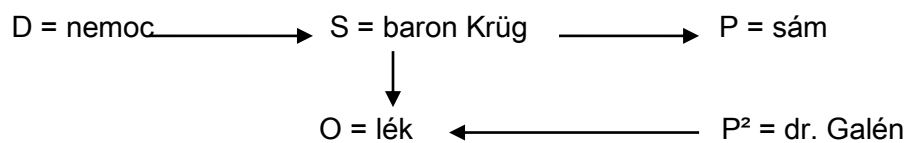
II. Dr. Galén touží po míru pro lidstvo. (vs mocní a bohatí lidé)



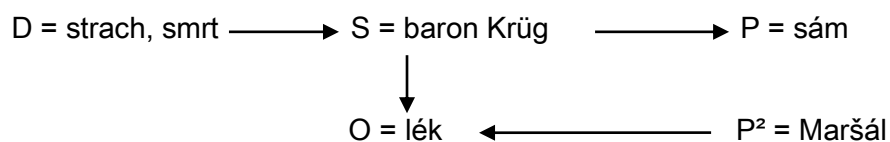
III. Otec se dozví, že matka (jeho manželka) má bílou nemoc a chce, aby ji dr. Galén vyléčil. Dr. Galén ho však žádá, aby nepracoval u barona Krüga. (vs dr. Galén)



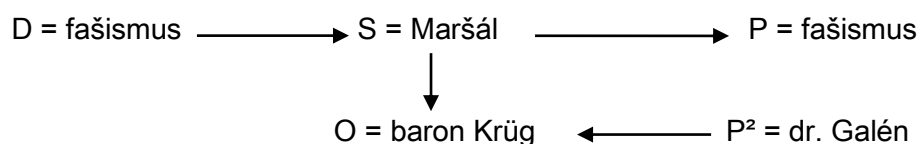
IV. Baron Krüg onemocní a přijde k dr. Galénovi, ten ho ale odmítá léčit. Dostává podmínku, aby přestal vyrábět zbraně. (vs Galén)



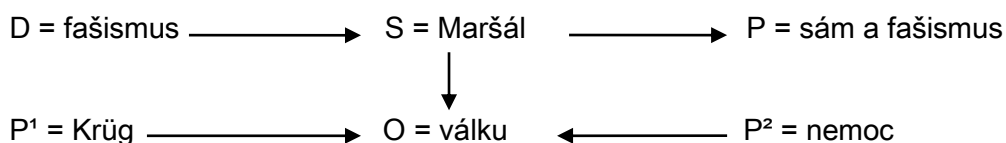
V. Baron Krüg chce ukončit válku kvůli nemoci. (vs Maršál)



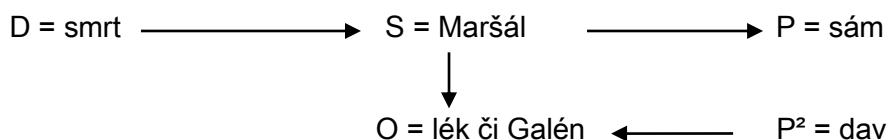
VI. Maršál nařídí dr. Galénovi, aby vyléčil barona Krüga. (vs dr. Galén)



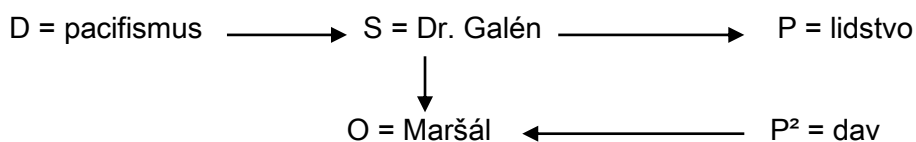
VII. Maršál začíná válku a chce zvítězit co nejrychleji, ale onemocní bílou nemocí. (vs nemoc)



VIII. Maršál se chce vyléčit a přijímá Galénovou podmínku. (vs dav)



IX. Galén chce léčit Maršála, ale je zabit davem. (vs dav)



Analyzovali jsme různé epizody a podívali jsme se na jejich syntaktické struktury hlavně v souvislosti s konflikty. Co se týká konfliktu, už jsme mluvili o tom, že vzniká kolem objektu mezi subjektem a protivníkem.

	dr. Galén	Maršál	baron Krüg	Otec	Sigelius
subjekt	2	3	2	1	1
protivník	4	2	-	-	-

Můžeme si uvědomit, že protagonista dr. Galén není aktivní subjekt celé hry. Hraje spíše roli protivníka, který stojí proti všem lidem. Funguje jako subjekt jen dvakrát, a proto bychom mohli říct, že je pasivní subjekt, což bychom si také mohli uvědomit už podle toho, že jméno Galéna není uvedeno ani v titulu ani v podtitulu. Objektem, kolem kterého vzniká konflikt, jsou často neosobní věci, například abstraktní pojem – mír, válka nebo lék. Pomocník ve struktuře chybí. Z toho je možno chápat charakteristiku celé hry, podle ní drama Bílá nemoc není jen hrou o události mezi lidmi, ale o názoru nebo myšlence.

Když se zaměříme na poslední dvě struktury, tak zajímavou věcí je to, že dav se

ukáže jako protivník, který se předtím vůbec neobjevoval. Drama vypadalo tak, že směřuje ke šťastnému konci a skončí tak, jak chce protagonista. Dr. Galén málem dosáhl cíle – míru. V dramatu nebylo přímo uvedeno, jak končí hra po smrti Galéna, ale můžeme si to představit. Najednou kvůli protivníkovi umírá protagonista i antagonist. Funkce davu vypadala malá, ale je obrovská, protože se kvůli ní převrátí celý příběh dramatu.

### 4. 3. Struktura prostoru a času

Drama *Bílá nemoc* je hra o třech aktech ve čtrnácti obrazech. U každého obrazu je zmíněno místo, kde se hra odehrává. V některých obrazech je uvedeno konkrétní místo, například pracovna dvorního rady profesora doktora Sigelia nebo ordinace doktora Galéna, ale v některých obrazech jsou neurčitá či obecná místa, například ulice, večerní lampy. Když přečteme celou hru, můžeme poznat, že není konkretizováno místo děje, „... autor se snažil pokud možno přenést jednotlivé motivy i samu lokalizaci své hry do sféry fiktivní, aby nebylo nutno myslet ani na skutečnou nemoc ani na skutečné státy nebo režimy...“<sup>163</sup>

Anne Ubersfeldová mluví o tom, že hodně prostoru se dá odlišovat jeden od druhého, nebo se dá umístit do opoziční pozice podle distinktivních rysů a prostorových významových jednotek, například uzavřený–otevřený, vysoký–nízký, hluboký–povrchový a tak dále. „tyto geometrické indikace pozice jsou jednak sémantické, jednak fungují velmi odlišně podle toho, jaké formy kultury se týkají. Například slovo ‚nebe‘ nebo ‚slunce‘ jako symbol společensky či mentálně nadřazený, které je často označováno výrazem ‚vysoké‘, jež má původ u uznávání hodnot a autority, a je spojeno s určitou specifickou kulturou. Pokud chceme pochopit prostor, jeho funkci a projevy této funkce, musíme v první řadě porozumět spolu s danou kulturou i tradičním způsobům, které jsou použity v daném dramatu. Je třeba zejména studovat způsoby analýzy prostoru nebo význam, který získává prostor nějakým tradičním způsobem.“<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> K. Čapek: *Bílá nemoc*, str. 264. Kromě toho obsahuje Čapkovo drama všeobecné prvky myšlenek, které se týkají nadnárodních problémů, například boje proti fašismu. „České drama se často zabývá kolektivním zájmem“ (P. Buzková: *České drama*, str. 35–37), ani hra Karla Čapka nevybočuje z kolektivního tématu. Jeho drama se však netýká jen českého národního nebo vlasteneckého charakteru. Je to světové téma, které souvisí se všeobecně společenskými, generačními konflikty.

<sup>164</sup> A. Ubersfeldová: *Lire le théâtre*, přel. H. Shin, str. 175.

Podíváme-li se na Bílou nemoc, takové významově protikladné prostory zde najdeme, hlavně prostor Galéna proti prostoru dvorního rady.

prostor Galéna	prostor dvorního rady
uzavřený	otevřený
hluboký	povrchový
nízký	vysoký
chudý	bohatý
nerealistický	realistický
uzdravující	umírající

Co se týká ordinace dr. Galéna, je to uzavřený prostor, kde jsou léčeni jen chudí lidé, proto to není prostor pro bohaté. První tři charakteristické rysy, jako geometrické indikace pozice, jak je výše uvedeno, ukazují, že prostory jsou funkčně rozděleny. Většina lidí si spíše vybaví adjektivum ‚vysoký‘, když slyší slovo král, které je často spojeno se symbolem slunce nebo nebe, než adjektivum ‚nízký‘. Jinak řečeno, pojem nízký proti vysokému souvisí s psychologickou a společenskohistorickou myšlenkou a lidé většinou myslí, že chudí lidé patří do nízké společenské třídy a bohatí lidé do vysoké. Galénova ordinace stojí proti pracovně dvorního rady, ale i pracovně Maršála.

prostor Galéna	prostor Maršála
hluboký	povrchový
nízký	vysoký
trvajíc	přerušený
uzavřený	otevřený
chudý	bohatý
bezmocný	mocný
společensky neuznaný	společensky uznaný

Takové opoziční funkce prostoru kladou větší důraz, jak významový, tak strukturovaný, na rozdíly dvou protikladných protagonistů.

Co se týče analýzy prostorové struktury, můžeme najít to, co je klíčový prostor. Ve hře se objevují různá místa, ale nejdůležitější je ordinace doktora Galéna. Je to prostor,

kde Galén léčí malomocné, chudé a bezmocné lidi. Do této místnosti nemůže vstoupit a vyléčit se ani baron Krüg, který je majitelem závodu, kde se vyrábí tanky, municie atd., ani Maršál, jenž má moc a je skvělý vojevůdce, protože jim Galén dal konkrétní podmínku. Prostor protagonisty Galéna, který stojí jako jedna osoba proti všem, je uzavřený.

Uvedeme teď čtrnáct poznámek, které jsou napsány na začátku každého obrazu.

#### I. jednání první – Dvorní rada

1. Tři malomocní ve fáčích.
2. Pracovna dvorního rady profesora doktora Sigelia
3. Rodina u večerní lampy
4. Nemocniční chodba před pokojem číslo 12 a 13
5. Táž chodba, Kordón mužů v bílých ošetřovatelských pláštích, ale v postoji zřejmě vojenském

#### II. jednání druhé – baron Krüg

1. Rodina u večerní lampy
2. Fronta malomocných před ordinací doktora Galéna. Poslední v řadě Otec a Matka
3. Pracovna dvorního rady
4. Ordinace Doktora Galéna
5. Pracovna Maršálova
6. Táž pracovna Maršálova

#### III. jednání třetí – Maršál

1. U Maršála
2. Před zvednutím opony je slyšet vojenské marše, polnice a bubny, zanikající v rostoucím nadšeném křiku davu. Zvedne se opona. Pracovna Maršálova. Na otevřeném balkónu mluví Maršál k davům. Uvnitř pracovny Maršálova Dcera a Mladý baron Krüg ve vojenské uniformě
3. Ulice

Když se podíváme na poznámky u každého obrazu, poznáváme místo, kde se hra odehrává, ale konkrétní čas nezjistíme. Třeba podle poznámky „u večerní lampy“ poznáme, že je večer. Občas podle repliky osob také rozpoznáme přibližný čas, např. v pátém obrazu prvního jednání druhý asistent říká, „ — od devíti ráno uzamčeny.“ Přestože ve hře *Bílá nemoc* není konkrétní čas, najdeme zde čas relativní, který má jinou funkci, než základní. Např. v pátém obrazu Maršál navštěvuje kliniku,

podívá se na pokoj číslo 12 a 13. Když vejde do dvanáctky s celou svou svitou, většina tam nevydrží, ale Maršál tam zůstává. Ti kteří vycházejí ven, ukazují své zděšení a zároveň obdivují Maršála za to, jak tam mohl vydržet. Po odchodu Maršála úřední pán Galénovi líčí, jak je Maršál velký muž a hrdina.

DR. GALÉN: Už smím dovnitř?

ÚŘEDNÍ PÁN: Okamžiček, pane doktore, jen co pán Maršál odejde. (Jde ke dvanáctce a strčí tam nos; honem zase zavře.) Hergot! A to tam chodí doktoři?

DR. GALÉN: Co? Ano, ovšem.

ÚŘEDNÍ PÁN: Nic naplat, pane doktore, je to velký muž. Je to hrdina.

DR. GALÉN: Kdo?

ÚŘEDNÍ PÁN: Náš Maršál. Vydržel tam dvě minuty. Já to měřil na hodinkách. (str. 294)

Najednou tu vzniká zajímavá situace, protože „dvě minuty“ není dlouhá doba, přestože to všichni chválí. Tento časový interval může označit relativně dlouhou dobu proto, že nemoc je tak hrozná. Když čtenář či divák nebere v úvahu, že časový interval dvě minuty není tak dlouhý, vzniká z toho komická scéna. V opačném případě se pocit odporu a strachu z nemoci zvýší. Co se týká pojetí relativního času, najdeme ho také u postavy Sigelia. V prvním jednání dvorní rada Sigelius se setkává s novináři a doktorem Galénem. Sigelius pokaždé říká, „mám ovšem jen tři minuty čas“, „bohužel mám jen tři minuty čas“, „zbývají mi totiž jen tři minuty času“, „mám bohužel k dispozici jen tři minuty“. Sigeliovy tři minuty jsou relativně dlouhá doba, jeho čas nesouvisí se základním časovým pojetím a má jinou funkci, protože během tří minut určitě nemůže mít rozhovor s novináři i Galénem. „Mám jen tři minuty čas“ tzn. Buď má hodně práce, nebo může návštěvníkům věnovat jen málo času. Když srovnáváme Maršálovy dvě minuty se třemi Sigeliovými, je to úplně jiné pojetí času.

## 5. Matka

Poslední hra Karla Čapka, která vyšla knižně v roce 1938, se liší od předchozích dramát tím, že nepoužívá žádné fantastické náměty, jako např. roboty, nesmrtelnost a epidemie. Autor tu ukazuje, že ve světě existují pestré názory a myšlenky z různých hledisek na jednu věc nebo událost či abstraktní pojem.<sup>165</sup> Drama vypráví o jedné rodině, hlavně o matce, která má pět dětí, ztratila manžela a postupně ztrácí i děti.<sup>166</sup> Bez ohledu na obsah dramatu má *Matka* zajímavou konstrukci z hlediska struktury a funkce prostoru a postav. V dramatu najdeme mnoho protikladných prvků, nejen konkrétních, ale i abstraktních. Uvedeme-li příklady, můžeme si uvědomit protikladný princip, který funguje ve všech oblastech.

žena – muž	pravý – levý
doma – venku	bílý – černý
život – smrt	starý – nový
malý – velký	

Protiklad levý – pravý nebo velký – malý není konkrétní geografický či fyzický pojem, nýbrž je relativní a abstraktní. Například muži říkávají, že zemřeli pro něco velikého a matka mluví o tom, že má jen svou rodinu a to co jí přináší vzpomínky a drobné radosti.

---

<sup>165</sup> Například je to scéna, kde matka mluví s dětmi o tom, co to je „pořádek“.

MATKA: Pšš, už se nehádejte a hybaj odtud! Já to tu musím dát po vás do pořádku, vy mužská holoto!

KORNEL: My ti pomůžeme, mami.

MATKA: Vy byste mi tak pomohli! Co vy víte, co je pořádek!

KORNEL: Dát věci tam, kde byly.

PETR: Dát věci tam, kde mají být.

MATKA: Ba ne. Dát věci tam, kde jim je dobře; ale tomu vy nerozumíte. (str. 355)

<sup>166</sup> Přestože hra vypadá jako ‚ze života‘, realistická, v dnešní době je ten příběh méně přitažlivý. Mohou být různé důvody, proč si to myslet. Buď by příběh mohl být pro některé zastaralý, o tom se zmiňuje Šklovskij „umělecké dílo má duši jako sklad, jako geometrický poměr hmot. I výběr materiálu pro ně se děje na podkladě znaků formálních. Jsou vybírány veličiny, které lze cítit, které něco platí. Každá osoba má svůj index, svůj seznam témat, zakázaných jí, poněvadž zastaraly. ... z této situace se stalo už cliché. Je možnost cliché obnovit podškrtnutím jeho konvenčnosti, a je možný i úspěch: úspěch hry s banalitou. Ale takový úspěch je ojedinelý.“ (V. Šklovskij: *Teorie prózy*, str. 225–226), nebo dnes už máme zkušenost s roboty a nebezpečnými pandemiemi (a možná už budeme mít elixír života nebo ho vůbec nepotřebujeme?), ale ztratit manžela a děti si jen těžko někdo dovede představit.

Další pár bílý – černý má významovou funkci jako ideologické označení a má i jinou funkci, která souvisí s hrou šachy. O tom budeme mluvit později.

### 5. 1. 1. Charakteristika dramatických postav

V dramatu *Matka* je jediná osoba, která nemá konkrétní jméno. Její jméno symbolizuje všechny matky, jež se obětují nebo žijí jen pro rodinu. Právě její jméno ukazuje rodinný vztah a pozici. Ostatní lidé mají konkrétní jméno. V příběhu postupně poznáváme, že matce zemřel manžel a umírají děti. Její manžel byl armádě a zemřel v kolonii. Nejstarší syn Ondra byl lékař, šel do kolonií, aby hledal příčinu žluté zimnice, zkoušel ji sám na sobě a zemřel na ni. Druhý syn Jirka chtěl vyzkoušet výškový rekord, ale selhal mu motor. Další synové Petr a Kornel také umírají. Zemřou pro nějakou ideu a myslí, že to stojí za krásnou smrt. Podle dialogu poznáme, že každá postava je něčím symbolizována.

OTEC: ... Já vím, vy všichni jste položili život za něco velikého: tuhle Ondřej za vědu a Jirka za pokrok techniky, a Petr — zač jsi vlastně zemřel, Petříčku?

PETR (staví figurky na šachovnici): Za rovnost a svobodu, tati.

OTEC: Aha. A já za krále, vlast a za čest praporu. (str. 385)

Když uvedeme distinktivní rysy protagonistky, můžeme rozeznat její funkce ve struktuře;

- žena (vs muž, ostatní rodinní členové)
- manželka (vs manžel)
- matka (vs děti)
- život (vs smrt, na konci hry jsou kromě Toniho všichni mrtví)
- malý (vs velký)
- přítomnost (vs minulost)

Její charakteristiky mají ze všech stran nějaký protiklad. To můžeme označit z hlediska isotopie.

	matka	otec	Ondřej	Jíří	Kornel	Petr	Toni
pohlaví	+	-	-	-	-	-	-
život	+	-	-	-	-	-	+
idea	-	+	+	+	+	+	.



Pohlaví: žena (+) / muž (-)

Život: živý<sup>167</sup> (+) / mrtvý (-)

Idea: je (+) / není (-)

Podle toho poznáme, že matka je významově odlišná od ostatních a že kromě Tonihho mají muži ve struktuře podobnou funkci.

V dramatu *Matka* se objevují zvláštní aktéři, kteří nemají fyzickou existenci. Těmito aktéry jsou hlasy z ampliónu. Existují nejen ve světě diskurzu, ale zúčastňují se i dialogu a dějové linie. V druhém dějství se poprvé objevuje hlas v ampliónu.

HLAS V AMPLIÓNU: Pozor, pozor, pozor!

TONI: Ty máš hlas jako náš Kornel. (str. 371)

HLAS Z AMPLIÓNU (připomínající hlas Kornelův): Halo, zde velitelství bílých.

PETR (ustrne): To není možné!

HLAS Z AMPLIÓNU: Halo halo! Velitel armády bílých vyzývá naposledy černé bandy, aby zastavily řež ve městských ulicích. Složte zbraně! Nestane-li se tak do pěti minut, dá velitel rozkaz, aby jeho dělostřelectvo pátilo na město.

PETR (křičí): To přece nemohou udělat! Tati, Ondro, že to nemohou udělat? Ti chlapi se zbláznili! (str. 387–388)

Podle poznámky můžeme odhadnout, že hlas z ampliónu nahrazuje roli Kornela, protože Kornel odešel, ještě se nevrátil a na hlas reaguje Petr jako na Kornela, který reprezentuje armádu bílých. Ve třetím dějství se zase objevuje hlas z ampliónu, ale není to stejné jako ve druhém dějství. Na začátku třetího dějství je ženský hlas a na konci hry mluví i mužský hlas. Tyto hlasy souvisí s jinou válkou, která není už občanskou válkou, ale válkou s nepřitelem, a mají jinou funkci než předchozí hlas.

ŽENSKÝ HLAS V AMPLIÓNU: Slyšte, slyšte, slyšte! Voláme všechny muže do zbraně. Voláme všechny muže. Na nás už nezáleží. Už nebojujeme za sebe, ale za zem svých otců a dětí. Ve jménu mrtvých i budoucích voláme do zbraně celý národ!

---

<sup>167</sup> Jakobson definoval slovo „živý“, když analyzoval Puškinovo dílo tak, že „slovo živý je mnohoznačné: má význam živý, jsoucí na živu, význam čilý, význam obsahující ideu života, to vše vlastně homonyma, spojená navzájem rozličnými významovými vztahy“. R. Jakobson: *Poetická funkce*, str. 599. Význam slova „živý“ však tu je jen prostý, jako fyzicky živý.

MATKA: Ne. Toni nepůjde. Já ti ho nedám!

...

ŽENSKÝ HLAS V AMPLIÓNU: Slyšte, slyšte, právě zachycujeme jiskrovou zprávu z lodi Gorgony. — Sečkejte u ampliónů, nemohu to přečíst. Naše loď Gorgona... Ach bože! (Hlas se zlomí:) Odpusťte mi, já tam mám syna! (pomlka.) ... Loď... se potápí. (Vzdech.) Kadeti na palubě Gorgony vzkazují... poslední pozdrav domů. Prosí, aby jim byla... naposledy... zahrána... naše hymna. — Můj synu! Můj chlapečku!

MATKA: Cože? Tak ty přece máš syna? Ty taky máš dítě? (str. 410)

Výše uvedené výroky nám ukazují, že na ženský hlas Matka vždycky reaguje jako na účastníka dialogu. Ženský hlas tu má podobnou funkci jako postava, která vystupuje fyzicky na jevišti. Mužský hlas ve třetím dějství má zase jinou funkci, protože na mužský hlas Matka nereaguje a hlas dává lidem jen informaci a vysvětluje, jak probíhá válka. Můžeme shrnout, že tři hlasy mají různé funkce. První hlas z ampliónu má funkci reprezentace nepřítomné postavy Kornela. Ženský hlas v ampliónu má funkci metonymickou, která označuje, že je to jiná žena a jiná matka. Poslední mužský hlas v ampliónu má funkci sdělovací.

### 5. 1. 2. Funkce předmětů

Když je gauč v obývacím pokoji, je na sezení a charakterizuje pokoj, ale když je kuchyňský nůž v obývacím pokoji, pak už čtenář či diváci myslí obvykle na něco nebezpečného nebo něco zvláštního. Zich definoval funkci předmětu v souvislosti s osobou dramatu tak, že „funkce předmětu je vlastně svého druhu vztahem mezi tímto předmětem a osobou, jež ho k něčemu používá. Pokud máme před sebou jen pouhý předmět, jenž je zřejmě ‚k tomu‘, aby byl (kýmkoliv) tak a tak užíván, je jeho funkční relace pouze myšlená; teprve když jej určitá osoba skutečně užije, stává se funkční relace reálnou, jsouc takto znázorněna. V dramatickém ději, reálném a názorném mohou být jen funkční relace reálné. Tak třeba kord jako součást obleku dramatické osoby je funkčním předmětem jen tehdy, užije-li jej tato osoba v ději, lenoška v pokoji jen tehdy, sedí-li nebo leží-li se na ní průběhem děje; jinak jsou to jen předměty charakterizační, první pro osobu, druhý pro místo děje.“ Pokud nůž v obývacím pokoji nepoužívá žádná osoba nebo nebude spojován s dramatickým dějem, bude to nějaký omyl nebo velice zvláštní dekorace, protože kuchyňský nůž není ani funkční, ani

charakterizační pro místo.

V dramatu *Matka* tvoří šachy důležitý předmět, jenž charakterizuje různé věci. Mohly by charakterizovat místo děje, kterým často bývá obývací pokoj nebo společenské prostředí, nebo společnost, kde se hrají šachy vůbec, protože nějaká společnost či oblast vůbec nezná šachy. Šachy v *Matce* získávají další funkce. Petr zkouší jiný způsob hry na šachovnici, na které hrál a zanechal šachové figury v konkrétních místech jeho otec. Právě tento rozdíl ve způsobu, jak se hrají šachy, symbolizuje generační rozdíl. Potom princip šachů, bílé figury proti černým, symbolizuje pohyb dvou osob – Kornela proti Petrovi.

Dalším předmětem je stojací lampa, která hraje důležitou roli v průběhu příběhu. Ve hře se objevují živí i mrtví a nesetkávají se navzájem, kromě Matky.

HLAS OTCŮV: My jsme jen tak přišli za tebou, dušinko,

MATKA: Za mnou ne, Richarde. (Rozsvítí lampu na psacím stole a rozhlíží se.)

(V pokoji porůznu stojí nebo sedí Starý pán, Otec, Ondra, Jiří, Kornel a Petr.)

KORNEL: Dobrý večer, mami.

MATKA: Tak vida, všichni jste tady! (str. 399)

Když se stojací lampa rozsvítí, mrtví lidé jsou vidět. Zřejmě to funguje jen mezi postavami. Lampa je tu nejen charakterizační, ale i funkční předmět. To znamená, že charakterizuje místo děje a označuje prostor mrtvých.

Důležitý předmět, o kterém jsme se už zmínili, je rádio. Mluvili jsme o něm jako o různých hlasech v ampliónu, jež hrají role jako různé postavy. Nyní se na ně podíváme z hlediska předmětu či rekvizity. Honzl říká, že „předměty na scéně – popřípadě ještě jejich mechanické pohyby, jako např. pohyb kyvadla hodin – využívají našeho vědomí nepřetržitosti dění a vyvolávají v nás pocit jednání. Bez jakéhokoli zásahu herce vytvářejí rekvizity jednání. Nejsou to již hercovy nástroje, chápeme je jako spontánní subjekty, rovnocenné herecké postavě. Proces, kterým k tomu dochází, je personifikace rekvizity. Aby mohl nastat tento proces, musí být splněna jedna podmínka: rekvizita nesmí být pouhým schématem předmětu, se kterým je spojena věcným vztahem, protože jedině tehdy, když podržuje charakter reality, vyzařuje svoji akční sílu a sugeruje divákovi jednání.“ Právě rádio v *Matce* je personifikací rekvizity, protože rádio různým hlasem vytváří jednání a ovlivňuje dějovou linii.

## 5. 2. Charakteristika prostoru a času

Co se týče prostoru, můžeme jej číst odlišně ve dvou úrovních, jednak v úrovni vyprávění, jednak v úrovni strukturní. Tyto dvě úrovně můžeme označit izotopií, kterou „rozumíme redundantní celek sémantických kategorií, umožňující jednotné čtení vyprávění jako celku tak, jak vyplývá ze čtení dílčích výpovědí po vyřešení dvojznačností, a to takovým způsobem, který již sám se vyznačuje snahou o dosažení jednotného čtení.“<sup>168</sup> Např. viditelný – neviditelný, minulý – přítomný, skutečný – symbolizující, atd.

Ve hře Matka je dobře vybudována struktura prostorů, přestože je v poznámkách u všech tří dějství uvedeno stejné místo, otcův pokoj. V poznámce k prvnímu dějství je popsáno, jak vypadá otcův pokoj.

Otcův pokoj s okny dokořán. V průčelí otcova podobizna v důstojnické uniformě; dále zavěšené šavle, kordy, bambitky a pušky, čibuky, památky z koloniálních výprav, jako oštěpy a štíty, luky, šípy a jatagany, paroží, lebky antilop a jiné lovecké trofeje. Další stěny zabírají knihovny a vyřezávané skříně, stojan s řadou vyleštěných pušek, orientální textilie, mapy a zvířecí kůže. Vůbec pokoj je přeplněn mužským haraburdím: těžký psací stůl a na něm slovníky, glóbus, dýmky, těžítka ze šrapnelů, džbánky na tabák a podobné krámy; pohovka s tureckými polštáři, odřená křesla a taburety, arabský stolek se šachovnicí, stolek s cestovním gramofonem, na skříních vojenské čepice a přilby, a všude ještě nějaká exotická plastika, černošské masky a co se tak před dvaceti třiceti lety přinášelo z cest a z kolonií jako souvenirs. Všechno je však už na první pohled hodně zvětšelé a nečasové; vypadá to spíš jak rodinné muzeum než jako obývaný pokoj. (str. 347)

Z této poznámky by čtenář lépe poznal atmosféru otcova pokoje než divák, protože v popisu najdeme hodně informací o pokoji. Například věta „vypadá to spíš jak rodinné muzeum než jako obývaný pokoj“ ukáže, že ten pokoj je něco historického a naznačuje spíše minulost než přítomnost. Popis „z koloniálních výprav“ vysvětluje, proč v pokoji jsou různé zbraně. Další popis „co se tak před dvaceti třiceti lety přineslo z cest a z kolonií jako souvenirs“ označuje, že majitel tohoto pokoje cestoval po světě a slovo „souvenirs“ naznačuje, že se to stálo v minulosti. Slova „muzeum“ nebo „kolonie“ nejen označuje prostor, ale i vztah k času.

Když je otcův pokoj ‚viditelný prostor‘, proti němu existuje ‚neviditelný prostor‘. To

---

<sup>168</sup> A. J. Greimas: *Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, str.47

znamená, že vidíme a víme, co se děje v pokoji, ale můžeme odhadnout, co se děje venku podle dialogu či poznámek. V některých případech však potřebujeme spojit poznámku s jednáním postav, abychom správně pochopili situaci. Například v poznámce (Dva výstřely na zahradě) hned můžeme pochopit, co se stalo, podle následujícího dialogu.

(Dva výstřely na zahradě)

OTEC (zvedne hlavu): Co je?

MATKA: Nic. To střílejí hoši do terče. Kornel — a Petr. (str. 366)

Následující poznámka je velice podobná té předchozí, ale těžko lze odhadnout, co se děje. Protože jednání nepokračuje ve spojení se smyslem poznámky.

(Venku střelba)

JIRÍ (nad svým výkresem): A pořád se tam střílí.

PETR (nad šachovnicí): Počkejte, to se teprve začne. Tati, ta tvá úloha kouká na remis.

Nedá se to vyhrát. Ani černý, ani bílý. Škoda.

(Střelby přibývá. Gramofon dohrává.)

OTEC: To byla má nejmilejší — (str. 386)

Podle dialogu přímo nepoznáme příčinu střelby, ale čtenáři dobře vědí, že tato střelba není stejná jako ta, jíž se zúčastnili Kornel a Petr. A čtenáři také střelbu spojují s občanskou válkou, o níž se zmínil Kornel v předchozí replice. Platí tu referenční koherence, která se v jedné struktuře drží s vyprávěním označeného objektu.

Dále je v dramatu rozdělen neviditelný prostor na dva prostory, černý – bílý. Izotopie černá a bílá, která označuje určitý svět z hlediska politického nebo ideologického, souvisí s postavami Petra a Kornela. Černá barva, jejímž reprezentantem je Petr, symbolizuje nový svět, kde se dává důraz na svobodu a rovnost, proti starému. Bílá barva je oproti tomu symbol řádu a konvence společnosti. Izotopie bílá – černá je spojována se světem šachů.<sup>169</sup> Kornel chce hrát, jako hrával jeho tatínek, ale Petr chce hrát po svém.

---

<sup>169</sup> Elam říká, že když jedná izotopie může být dekována stejně v různých světech, označuje ji jako pluriizotopii, např. svět Petra a Kornela se světem šachů. K. Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, str. 184.

PETR: Nevěř mu, synu. Tatínek byl vždycky tam, kde se šlo dopředu. To já mám pro něm (Táhne na šachovnici.) Pročež černý pěšec postupuje na f4. Bílý se brání.

KORNEL: Bílý se brání? Ukaž! (Přijde k šachovnici.)

PETR: Černý přechází v útok. Bílý ztrácí půdu.

KORNEL (nad šachovnicí): Počkej, černý Petře, to by nebylo fér. Tatínek by táhnul tím koněm na d5.

PETR: Možná, ale dnes je jiná doba. Tatínek byl kavalérista, kdežto mé srdce je na straně pěších. Pěší jde vždycky dopředu. Pěšák může padnout, ale nemůže couvnout. Pióni světa, spojte se! (str. 352)

Oba světy dokonce končí stejně. Petr je popraven stranou bílých a Kornel zastřelen černými.

PETR: (nad šachovnicí): Počkejte, to se teprve začne. Tati, ta tvá úloha kouká na remis. Nedá se to vyhrát. Ani černý, ani bílý. Škoda. (str. 386)

V dramatu existují také prostory živých a mrtvých; o těchto prostorech jsme už mluvili v souvislosti se stojací lampou.

Výše jsme se dívali na charakteristiky prostoru, které fungují na principu protikladů. Souhrnně můžeme říci, jaký má význam otcův pokoj jako prostor jak charakterizační, tak funkční.

	charakterizační prostor	funkční prostor
Otcův pokoj	soukromý prostor	prostor jedné osoby
	rodinný prostor	prostor setkání prostor odpočinek
	vnitřní prostor	prostor bezpečnosti prostor viditelný
	místo děje a času	prostor přítomnosti prostor pro živé lidi prostor minulosti prostor vzpomínek prostor pro mrtvé lidi prostor dialogů prostor konfliktů

Otcův pokoj je už rodinný prostor, protože se tam setkávají všichni členové rodiny. Byl to soukromý prostor otce, ale on už nežije, proto tam jsou různé věci na památku. Je to také prostor odpočinku, třeba Petr hraje šachy nebo Toni píše básně. Venku zuří pořád nějaká válka, nejdříve občanská a potom válka s nepřítelem, ale vnitřní prostor je oproti tomu bezpečné místo. Přestože Otcův pokoj je pořád stejné místo na scéně, podle času a děje se změnil funkce prostoru.

### 5. 3. Struktura vyprávění

Drama *Matka* se blíží ke klasickému dramatu, nejen místem děje, ale i způsobem vyprávění. Přestože se celé drama odehrává na jednom místě, vyprávění není jako běžný dialog, ale co se týče výroků Matky, má povahu spíše monologickou než dialogickou. Dialogy v *Matce* se shodují s definicí „dialog v klasicistním dramatu je spíše organizovaným sledem samostatných monologů než živou výměnou replik“<sup>170</sup>.

MATKA: To není pravda! Nepustila! Ale vy, vy jste vždycky měli nějaký svůj svět, kam jsem já za vámi nemohla; měli jste svůj svět, kde jste si hráli na velké ... Copak si myslíte, že jste pro mne někdy byli velcí a dospělí? Vy? Myslíte, že já jsem ve vás někdy viděla hrdiny? Ne, hoši; jen zabitá mláďata jsem ve vás viděla, jen malé, hloupé děti, kterým se stalo neštěstí — I ty, Richarde! Víš, co ty jsi pro mne byl? Muž, který spí po mém boku s otevřenými ústy; slyším ho dýchat a celým svým tělem, celou svou radostí cítím, že je můj. A najednou mi ho někde daleko zabijí! Copak nechápete, jak je to nesmyslné? Jak já k tomu přijdu, co mně bylo po nějaké vaší hloupé, cizí Africe! A přece já, já jsem za ni musela dát člověka, který byl můj —

OTEC: To už dávno, miláčku!

MATKA: Není, Richarde. Pro mne ne. Pro mne to všechno je přítomnost. Nebo ty, Ondro: pro mne jsi pořád ještě ten bručivý, zamračený chlapec, který dělá strašně rozumného na svá léta; chodím s tebou po zahradě, ruku na tvém rameni, jako bych se o tebe opírala — Nebo ty, Jirko: co jsem se ti naspravovala kalhot! Pořád jsi mi lezl po stromech — Pamatuješ se, jak jsem ti každý večer natírala jódem tvé věčné odřeniny a škrábance? To nebolí, mami, říkal jsi, to nic není... Nebo ty, Kornele —

KORNEL: Co s tím, maminko! To jsou maličkosti...

---

<sup>170</sup> P. Pavis: *Divadelní slovník*, přel. L. Kruger, str. 58.

MATKA: Co s tím? Vidíš, tomu vy právě nerozumíte. Vidíte, každá ta maličkost mně i teď připadá tisíckrát důležitější než všechny vaše výpravy a války. A víš proč? Protože já máma jsem z vás měla jen ty maličkosti. Já jsem vám mohla sloužit jen v těch maličkostech. To byl můj svět. Jak jste si vzali do hlavy něco velikého, už jste se mi nějak vysmekli z rukou — Ani jste se mi nemohli do očí podívat, jako byste měli špatné svědomí. Tomu ty nerozumíš, maminko! Teď máte zas takové vyhýbavé oči, vy všichni. Já vím, vy máte zas něco za lubem, něco vašeho, něco velikého — (str. 406–407)

Ve třetím dějství všichni mluví o postavě Toniho. Jednání mezi matkou a ostatními vypadá jako nekonečný souboj o něj. O takovém vyprávění se zmiňuje Barthes, „Mnoho vyprávění například staví nad jedním a tímž cílem proti sobě dvě postavy, a jejich ‚jednání‘ se takto stávají rovnoprávními,... to je snad dokonce běžná archaická forma, jako kdyby ve vyprávění, podobně jako je tomu v některých jazycích, existoval také souboj osob. Tento souboj je tím zajímavější, že sblízuje vyprávění se strukturou některých her, v nichž dva soupeři sobě rovní usilují o získání předmětu, který dává do oběhu rozhodčí.“<sup>171</sup>

Ve hře najdeme stejné výroky mnohokrát, některé věty různých osob se pořád opakují, např. „tomu ty nerozumíš“; opakuje se nejen věta, ale často i celý výrok. Co se týče opakování, Todorov mluví o třech formách, totiž antitezi, stupňování a paralelismu.<sup>172</sup> Tyto formy opakování můžeme aplikovat na dialogy v dramatu Matka. Dialogy mezi matkou a ostatními mrtvými členy rodiny je antiteze, pořád dokola mluví o mužských a ženských záležitostech. Dialogy mezi Petrem a Kornelem jsou také formou antiteze. Potom samotné výroky Matky jsou formou stupňování, hlavně ve třetím dějství jasně poznáme, že protagonistka mluví čím dál tím silněji. A v některých scénách všechny osoby dělají něco jiného a mluví sami se sebou. Vypadá to formálně jako dialogy, ale repliky jsou významově paralelní.

PETR: On tam byl kdysi o tobě pěkný nekrolog, víš?

ONDRA: (vytahuje jeden sešit): Vlastně bych se měl na něco podívat. (Uvelebí se na pohovce a prohlíží nerozřezaný sešit.)

---

<sup>171</sup> R. Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, str. 31.

<sup>172</sup> Todorov definuje tři formy opakování tak, že „Jednou z těch forem bude například antiteze, kontrast, jev, jehož zaznamenání předpokládá nějakou shodnou část u obou jeho členů.... Jinou formou opakování je stupňování. Když se vztah mezi osobami několik stran nemění... paralelismus je tvořen nejméně dvěma sekvencemi, jež obsahují podobné i rozdílné prvky.“ T. Todorov: *kategorie literárního vyprávění*, in: *Znak, struktura, vyprávění*, str. 146.



OTEC: (stojí nad Matkou): Tak vidíš, dušinko, máš jich tu zas plno. Jsou tu jako doma. Pro tebe, maminko, jsme pořád jako živí, vid'?

PETR: (nad šachovnicí): Ne, to nepůjde. Kruci, to je těžké!

JIŘÍ: (nad výkresem): Šlo by to, ale těžiště by se muselo dostat doleji.

OTEC: (otvírá přenosný gramofon): Ten gramofon jsem vozil s sebou, děti. I na vojnu. (Mechanicky jej natáčí.) Tohle byla má nejmilejší deska. Chudák maminka ji tam nechává na památku — (Spustí gramofon)

ONDRA (nad svým sešitem): Tak vida, už našli něco proti lepře. To se mi zas líbí.

(venku střelba.)

JIŘÍ (nad svým výkresem): A pořád se tam střílí.

PETR (nad šachovnicí): Počkejte, to se teprve začne. Tati, ta tvá úloha kouká na remis. Nedá se to vyhrát. Ani černý, ani bílý. Škoda.

(Střelby přibývá. Gramofon dohrává)

OTEC: To byla má nejmilejší — (Obrátí se a poslouchá.) Slyšíte? Ratata. To jsou strojní pušky, Petře.

PETR: Tak to je začátek! (Vyskočí.) Škoda, chtěl bych bít při tom. Tak teď se, kamarádi, držte! (str. 386)

Dva dialogy – dialog mezi Kornelem a Petrem, dialog mezi Matkou a ostatními – zřejmě patří k formě paralelismu.

Opakování výroků a konfliktů mezi osobami vypadá nekonečně, ale má konec. „Konflikt vzniká tehdy, když se jeden subjekt snaží dosáhnout nějakého objektu a proti jeho snaze se postaví další subjekt. Tato opozice se promítá do zápasu individuálního či ‚filosofického‘, který může skončit buď komicky a smírem, či naopak tragicky, když žádná ze zúčastněných stran nemůže ustoupit, aniž upadla v nevážnost.“<sup>173</sup> Konflikt mezi Petrem a Kornelem končí tragicky, protože nikdo ze dvou stran nechtěl ustoupit, zatímco konflikt mezi matkou a muži končí smírem.

---

<sup>173</sup> P. Pavis: *Divadelní slovník*, str. 235.

## IV. Styl a stylistika

### 1. Definice stylu

Pojem stylu má dlouhou historii a souvisí se „začátkem literární myšlenky“<sup>174</sup>. Poprvé se objevuje ve starověké rétorice a jeho definice se v průběhu této historie měnily podle úhlu pohledu, jakým byl styl nahlížen. Na začátku pojem stylu spíše souvisel s jazykem, ale v dnešní době s uměním nebo chováním či celým lidským životem. V původním etymologickém významu znamenalo slovo styl nástroj, jímž se rylo do voskových destiček, řecky stýlos.<sup>175</sup> Již v době starověkého Říma znamenalo však slovo styl způsob individuálního vyjadřování. V rétorice byl chápán jako způsob vyjadřování uměleckého a stal se kritériem při posuzování textu nebo literárních děl. Z rétorického stylu, odvozeného z umění veřejných projevů, byl postupně vytvořen systém způsobu vyjadřování v psaných projevech. Ze starověkého Řecka a Říma přešel do středověku, renesance a klasicismu a jakožto prostředek efektivního vyjádření stále zaujímal důležitou pozici.

Styl byl pojmem neoddělitelným od všech žánrů<sup>176</sup>, jež měly literární strukturu. Každému žánru odpovídal přísně vymezený lexikon, syntax, figury atd., podle nichž byly žánry klasifikovány. Styl ve starém Řecku a Římě se dělil na tři základní druhy: styl vysoký, střední a nízký.<sup>177</sup> Žánr děl se liší ve všech třech dílech na základě použitého stylu. Pravidla rétoriky byla postupně přehnaně diferencována, stejně jako literární žánry. Každý žánr měl předepsaný vlastní styl, a tak podle básnické techniky se počet stylů několikrát zvýšil. Rétorika hlásala, že každé téma má formu,

---

<sup>174</sup> G. Hough: *Styl and Stylistics*, str. 1.

<sup>175</sup> Viz *Lexikon literárních pojmů*, str. 339.

<sup>176</sup> Co se týče žánru, až do dneška není jasně definován, přestože existuje příliš mnoho vysvětlení a kritérií. Od antického období definice poetiky a dramatu je docela jasně určena a platí pořád za základní pojem žánrů, ale ostatní zůstává otevřené. Tato myšlenka navazuje na pojetí N. Frye. V knize se *Anatomie kritiky* Frye zmínil o problematice žánrů a podle svého kritéria žánry objasnil a vysvětlil. N. Frye: *Anatomy of criticism*, přel. C. Yim, str. 463–635.

<sup>177</sup> Aristoteles uvedl ve své knize *Poetika* styly podle povahy básníků, jsou to básně herojské (hrdinské) a básně iambické (posměvačné). Jeho pojetí stylu byl základem pozdější definice stylu, ale jeho hledisko, podle kterého rozdělil styl básně, nebylo přijato. Aristoteles: *Poetika*, str. 10.

jíž se autor musí řídit, a vlastní styl daný vlastními pravidly. Při psaní je nutno najít vhodný žánr podle druhu myšlenky, kterou chceme vyjádřit, a v rámci tohoto žánru na základě předepsaných pravidel si zvolit styl, jímž jsou pak myšlenky efektivně vyjádřeny. Důležité stylistické techniky byly i originalita a vhodnost projevu, vyjadřované často figurami a metaforami, jež oproti běžné řeči vyjadřovaly živou pestrost vět. Z těchto prostředků stály v popředí zejména metafora, metonymie, ironie a pod. V době klasicismu, jenž preferoval styl vysoký, bylo považováno správné užití stylu za velmi důležité a veškeré stylistické techniky byly detailně zkoumány a rozpracovány.<sup>178</sup>

S vzestupem romantismu však začala být rétorika kvůli rigidnímu trvání na přehnaně normalizovaných pravidlech odmítána a pojem stylu se postupně transformoval z pravidel a norem do pojmu značícího originalitu a individualitu. Nový pojem stylu představoval zejména dobrou techniku psaní a efektivní způsob vyjádření. V romantismu se styl postupně měnil a definoval jako lidská individualita, inspirace či způsob myšlení. Obdobně se styl z dřívějšího teleologického a normativního pohledu transformoval na spontánní a samostatný způsob myšlení. Styl tedy není něco, čemu je možno se naučit, ale přirozený individuální výraz lidského vědomí. Schopenhauer napsal: „Abychom si vytvořili předběžnou představu o hodnotě duchovních produktů nějakého spisovatele, není nutné přesně vědět, co je předmětem a výsledkem jeho myšlení..., nýbrž pro začátek stačí znát způsob jeho myšlení. A přesným otiskem tohoto způsobu myšlení, podstatného ustrojení a průběžné kvality myšlení je spisovatelův styl.“<sup>179</sup> Chateaubriand uvedl, že stylů existují tisíce a není možno se mu naučit, neboť je to věc přirozeného talentu a autor se má snažit odhalit přírodní krásu, aby zkrásnil poetické dílo.<sup>180</sup> Buffon dokonce ve shodě s ním prohlásil, že „styl je sám člověk (Le style est l'homme même)“.<sup>181</sup> Ti, kteří tvrdili, že styl není cosi naučeného, ale schopnost výrazu, přirozeného vyjádření, odhalili také fakt, že jazyk je v úzkém vztah ke kultuře, k národní charakteristice nebo oblastní specifičnosti.

Tyto definice na jednu stranu vyjadřují tendence proti rétorice, jejímž cílem bylo

---

<sup>178</sup> Podrobnější vysvětlení vztahu stylu a rétoriky viz Jana Hoffmanová: *Stylistika a...*, str. 116–123.

<sup>179</sup> A. Schopenhauer: *O spisovatelství a stylu*, str. 22.

<sup>180</sup> H. Le Savoureux: *Chateaubriand*, str. 27–49.

<sup>181</sup> Mnoho badatelů se o tom zmiňovalo, ale někteří upozorňovali, aby byla používána opatrně, např. U. Eco tvrdí, že „a přesto dokonce i Buffonovo úsloví, podle něhož „styl je člověk“ nesmí být dosud chápáno v individualistickém, nýbrž specifickém smyslu: styl je lidská ctnost.“ U. Eco: *O stylu*, in: *O literatuře*, str. 152.

naučení se typických stylů, a na druhou stranu lze říci, že zároveň formulují postoj k samému jádru literatury, které nebylo možno analyzovat. Pojímáním stylu jako vyjádření lidských vizí a myšlenek ještě před vytvořením formy se sice pokoušeli o uchopení podstaty stylu v jiné dimenzi, než jak to bylo činěno předtím, ale nad to nebyli schopni fenomén stylu zkoumat či objasnit.

Když vezmeme v úvahu definice jako např.: „dílo... obsahuje vlastnost nezávislou na svém autorovi: ne vytvořenou jím, ale svou dobou, svým národem“<sup>182</sup>, jak styl definoval Paul Valéry, nedokázaly se ještě ani tyto definice zbavit kategorií subjektivní kritiky. V době, kdy rétorika ztrácela již svoji normativní autoritu a estetické hodnoty, nemohl dosud nový pojem stylu vytvořený v romantismu zaujmout pevné místo a jasně prezentovat nový směr.

Charles Bally definuje styl jako: „Výrazové, afektivní nebo rétorické zdůraznění, které je přidáno k jazykovému vyjádření bez snížení kvality smyslu či informace.“<sup>183</sup> Jinými slovy, zkoumá funkce jazykových výrazů, jež jsou ovlivněny afektivností, či se v nich projevují smyslové jevy. Když srovnáme tyto definice s výše uvedenými, je zřejmé, že původně intuitivní a subjektivní pojem stylu se změnil v pojetí stylu spojeného s vědeckými a systematickými metodami, čímž se stylistika konstitovala jako věda.

V dlouhých dějinách stylu máme znázorněny změny obsahu tohoto pojmu z hlediska rétoriky, literatury či jazykovědy. Různé nahlížení tohoto pojmu však nemůžeme přisuzovat pouhým rozdílům v úhlu pohledu. Pojem stylu, který byl předepisován formálními kritérii rétoriky, sice mizí, ale Ballyho stylistika či strukturalismus Pražského lingvistického kroužku jistým způsobem absorbovaly rétorickou tradici<sup>184</sup>, a tak byl pojem stylu nově konstituován z funkčního pohledu na jazyk. Dále stylistická kritika vyhledávala korelace mezi stylovými prostředky a povahou autora, jeho záměry či vizemi a snažila se o analýzu v rámci ‚ducha doby‘. Pojem stylu byl tak chápán z mnoha úhlů pohledu a s rozvojem soudobé lingvistiky přijal i řadu jejích metodologických přístupů.

---

<sup>182</sup> P. Valéry: *Literatura*, přel. J. M. Kvapil, str. 30.

<sup>183</sup> C. Bally: *Le langage et la vie*, str. 28.

<sup>184</sup> V rétorické tradici, o které tu hovoříme, nebyla stylistika záležitostí autora či jednotlivých děl, ale zdůrazňovala obecné atributy literárního jazyka.

## 2. Stylistika

Jak už bylo výše řečeno, styl byl díky přílivu romantismu postupně opomíjen a vytlačován. V 19. století řada spisovatelů, kritiků a filozofů projevuje sice o styl zájem, ale zároveň jej historicky orientovaná lingvistika nepojímá jako předmět svého zkoumání. Stylistika je ustanovena jako samostatná disciplína až s příchodem 20. století. Konstituovala se díky Charlesu Ballymu, který byl pod vlivem od Ferdinanda de Saussura, dále ji rozvíjeli Karl Vossler, Leo Spitzer, Michael Raffaterre a představitelé Pražského lingvistického kroužku, např. Bohuslav Havránek, Karel Hausenblas, Roman Jakobson a další. V 60. letech a později začalo být zkoumáno spojení stylistiky a různými dalšími disciplínami.

Stejně jako existují rozmanité definice stylu, je velmi mnoho i definic či druhů stylistiky. V této práci nepojednáváme o teoriích stylistiky, jakožto součásti obecné lingvistiky nebo teorie umění, které nesouvisí s literaturou, ale omezujeme se pouze na teorie stylistiky, do nichž je toto zkoumání zahrnuto. Nyní se podíváme na základní reprezentativní teorie stylistiky v dané době až do dneška, které představují začátek a důležité východisko prozkoumání stylistiky.

### 2. 1. Expresivní stylistika

V Saussurově teorii je jazyk systémem zahrnujícím všechny jazykové znaky, v nichž se spojují funkční a pojmově významové složky. Charles Bally<sup>185</sup> se snaží přidat k těmto pojmům ještě termín expresivní hodnota. Stylistika je pro něj „studie expresivního efektu a mechanismu ve všech jazycích. Jeho pojetí záleží naprosto na rozdílu mezi logickou a afektivní charakteristikou jazyka.“<sup>186</sup>

Podle Ballyho teorie je jazyk chápán jako sociální fenomén. Je možno odhalit různou společenskou, psychologickou a afektivní hodnotu výrazu podle toho, v jaké situaci a jakou myšlenku mluvčí vyjádřil. Bally zde rozlišuje výrazové efekty na přirozené a efekty vyvolané.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Bally vlastně použil poprvé termín „stylistika“. G. Hough: *Style and Stylistics*, str. 25.

<sup>186</sup> Tamtéž, str. 26.

<sup>187</sup> Viz hlavně C. Bally: *Traité de stylistique française*. Dále G. Hough: *Bally and His Successors*, in: *Style and Stylistics*, str. 25–30 a S. Ullmann: *Language and Style*, str. 100–110.

Je-li mezi myšlenkou a jejím vyjádřením určitou jazykovou strukturou přirozené spojení, vzniká přirozený efekt. Přirozeným efektem se dá nazvat takové jazykové vyjádření, v němž neovlivňujeme jazyk uměle či zvykem. Například deminutivizující sufixy –ek, –ka, –ko v češtině<sup>188</sup> vyjadřují přirozeně malost či roztomilost nebo slabost. Také mezi onomatopoiemi a jejich významem existuje přirozený vztah. V eliptické či zvolací větě vyjadřuje intonace či rytmus záměr mluvčího, což je přirozený efekt spojený s emocemi mluvčího.

Na rozdíl od toho pokud jde o vyvolané efekty, jazyková forma reflektuje realizovanou situaci a vyjadřuje ji prostřednictvím reflexe určitého užitého druhu, skupiny. Slovní druh, věty, každá specifická složka jazyka náleží do specifického druhu. Například můžeme jmenovat podle společenského postavení nebo prostředí vesnickou mluvu či nářečí, jako druhy profesního jazyka jazyk lékařský, administrativní nebo argot, jako žánrový jazyk vědy, literatury či politiky, nebo podle tónu vyjádření přátelský způsob, oficiální či obchodní a tak dále. Každý z výše uvedených druhů se liší podle emocí, mentálního postoje, postoje literární či společenské skupiny a její reflektované intonace, slovníku atd., a ukazuje schopnost asociovat, evokovat určitou dobu, společenský stupeň či společenskou skupinu.

To, že je v Ballyho stylistice výrazová hodnota pojímána jako stylistická hodnota, vyvolává další úvahy. Bally to domýšlí dále a tvrdí, že existují různé způsoby vyjádření. Nazývá tyto různé způsoby vyjádření ‚stylistické variace‘. V nich se u každé komplexní ideje realizuje zvláštní specifický způsob vyjádření.

Bally klade důraz na zkoumání a pozorování fenoménu langue jakožto systému sdružených znaků a literární texty do svého zkoumání nezahrnuje. Nechtěl totiž zamlžovat objektivitu a svébytnost stylistiky jako vědy, protože oproti přirozeně vzniklé mluvené řeči je v literárních dílech vědomě užito rozmanitých variant vyjadřujících osobní a individuální parole.

Jeho žáci Jules Marouzeau nebo Marcel Cressot však postoupili od langue ke zkoumání parole a do výzkumu vztahu mezi senzitivitou a jazykovou výrazovostí zahrnuli zčásti i estetickou hodnotu. Místo masového langue pojednávají o individuálním jazyku a zdůrazňují pojem ‚výběru‘<sup>189</sup> jazykových prostředků v inventáři tohoto osobního jazyka. Cressot říká, že „pro nás literární dílo je prostě

---

<sup>188</sup> Bally zde uvedl příklad –et, –ette ve francouzštině. Místo tohoto příkladu uvedeme příklad v češtině.

<sup>189</sup> Pojem ‚výběru‘ není úplně nový, protože ho už uvedl Bally jako ‚stylistickou variaci‘. Viz ještě kniha S. Ullmanna: *Language and Style*, str. 102.

komunikace... Řekli bychom dokonce dílo literatury je vyloženě oblast stylistiky, protože, v ní je výběr více dobrovolný a více sebevědomý“.<sup>190</sup> Nahlízejí na výrazovost jako na výsledek výběru jazykových prostředků za účelem zvýšení maximální efektivity přenosu myšlenky, předání informace. Popis a analýza autorova výběru jazykových prostředků tvoří důležitou část jejich práce.

Když autor vybírá z jazykového materiálu, je jeho výběr ovlivněn jazykovou citlivostí jeho doby či skupiny, do níž náleží. Podle míry tohoto vlivu je stylistický vzor oné doby či skupiny silný či slabý. Také hraje svou roli, když autor naopak ovlivní svou skupinu či dobu. Např. osobní styly vytvoří vzor realistického stylu, ale naopak realistický styl ovlivňuje jako celek nějaký další individuální styl.<sup>191</sup> V takovýchto souvislostech, uvádí Cressot, že stylistika z formálního hlediska a stylistika z diachronního hlediska a srovnávací lingvistika, hledá a zkoumá rozdíly a analogie mezi způsoby vyjadřování stejných či různých jazykových skupin. Rozdíl spočívá jen v úhlu pohledu, který si stylista, jenž zkoumá daný styl, zvolí.

Ballyho stylistika zkoumá a srovnává zejména lexikum, různé varianty a nuance a zaznamenává jejich výrazovou hodnotu. Cressot oproti tomu vytváří svou teorii prostřednictvím příkladů analýz stylu literárních textů a dobře znázorňuje skutečnou analýzu pomocí výrazové stylistiky<sup>192</sup>.

## 2. 2. Literární stylistika

Předchozí stylistiky zpravidla vytvářely hranici mezi lingvistikou a literaturou a trvaly na zkoumání stylu pouze v rámci lingvistiky. Proti tomu však stojí stylistika Karla Vosslera a Leo Spitzera, jež zdůrazňuje úlohu spojení a překonání hranice

---

<sup>190</sup> M. Cressot: *Le style et les techniques: précis d'analyse stylistique*, str. 3.

<sup>191</sup> V díle René Welleka a Austina Warrena je podobný příklad dobře vysvětlen: „kdyby nebylo literatury neoklasicistní, nemohl by existovat současný francouzský nebo anglický jazyk. Stejně tak, kdyby neexistovali Luther, Goethe a romantikové, nemohla by existovat ani současná němčina.“ R. Wellek a A. Warren: *Teorie literatury*, přel. K. Lee, str. 251.

<sup>192</sup> Expresivní stylistika sice zahrnovala do svého zkoumání i literární texty, snažila se však hlavně analyzovat a popsat psychickou motivaci výrazu, ale interpretace těchto výsledků byla nejistá. Je to tak zřejmě proto, že výrazová stylistika leží na hranici lingvistiky a snaží se odlišit od literární stylistiky, která snadno sklouzává k subjektivitě. Dokonce R. Wellek kritizoval, že Bally se snažil, aby stylistika patřila do lingvistiky. Tamtéž, str. 256.

mezi těmito dvěma póly. První polovina dvacátého století podléhá silnému vlivu pozitivismu nejen ve vědě, ale ovlivňuje veškeré znalosti po celé toto období. Důraz byl kladen na vědeckou analýzu zkoumaných předmětů, ale jaké jsou výchozí předpoklady, zkoumáno nebylo. Jazyk sám byl též považován za materiál, který byl vědeckými metodami analyzován a klasifikován. V jazyce byla zdůrazněna zejména struktura a vlastnosti fonémů, které zkoumala fonetika. Gramatika byla také nahlížena jako předmět vědeckého zkoumání, které však bylo omezené. Jazyk byl zkoumán jakožto výsledek jazykového vývoje, nikoliv jako produkt vytvořený vyjádřením lidských citů či myšlenek. V literárním zkoumání se nevycházelo přímo z děl samotných, ale pod vlivem pozitivismu se zájem soustřeďoval na vnější složky, jako např. život autora či jeho ideologie, literární vývoj atd.

Proti těmto tendencím se objevuje tendence nová, jež proklamuje, že styl nejsou vnější složky díla, ale rysy vlastní dílu samému. Tato nová tendence jako literární stylistika se nazývá stylistická kritika (*stilforschung*). Stylistická kritika pojímala jako svůj úkol hodnocení stylistických prostředků, které autor užil v díle. Dále spolu s estetickým hodnocením se snažila nalézt spojitost v jeho psychice. Jako zakladatele této idealistické stylistiky můžeme jmenovat Karla Vosslera a Leo Spitzera. „Styl podle jejich pojetí je bezprostředním výrazem psychologické osobnosti tvůrce a jeho národa.“<sup>193</sup> Samozřejmě byly mezi nimi rozdíly.

Vossler analyzoval specifické jazykové prostředky jednoho autora a hledal jeho specifické psychické rysy. Popisuje používání stylu u jednoho autora, přičemž se snaží neopomenout spojení s historicky specifickým jazykem.<sup>194</sup> Vosslerova stylistika je zaměřena na ‚pojetí individuality‘<sup>195</sup>, ale má i rysy blízké výrazové stylistice. Je to proto, že nepreferuje jen zjištění jádra psychiky autora, ale zahrnuje i spojení mezi autorovým stylem a jazykem jeho doby, a zkoumá tak autorovu pozici z historického hlediska. Avšak nemůžeme popřít jeho vliv na stylistickou kritiku. Vosslerův žák Spitzer rozvinul dále jeho metody.<sup>196</sup> Jazyk, který užívá autor,

---

<sup>193</sup> K. Chvatík: *Problém stylu z hlediska obecné teorie umění*, in: *Estetika*, str. 86.

<sup>194</sup> G. Hough uvádí, že Vosslerovo dílo, které zabývá dílem Danta (*Die Göttliche Komodie*), „je důmyslné a detailní zkoumání všech různých proudů středověké kultury, která přispěje k myšlence Danta.“ G. Hough: *Style and Stylistics*, str. 32.

<sup>195</sup> Jeho pojetí stylistiky ‚individuality‘ souvisí nejen s jednotlivcem, ale i národem jako individuem. „Národy jsou individua, ony se mohou vyjadřovat přes jazyk a styl, přestože ony nemůžou mluvit.“ K. Vossler: *The Spirit of Language in Civilization*, přel. O. Oeser, str. 137.

<sup>196</sup> Vosslerův vliv na Spitzera je dobře vysvětlován v knize J. V. Cantana: *Language, History, style – Leo*



analyzoval bez ohledu na historické jazykové souvislosti a soustředoval se na individuální hloubkové vědomí jednotlivých autorů.

Leo Spitzer založil literární kritiku za účelem zkoumání specifických rysů stylu literárních děl a vytvořil originální teorii stylistiky.<sup>197</sup> Odmítl tradiční oddělené zkoumání jazyka a literatury a soustředil svůj zájem na originální styl jazykových forem v literárních dílech. Trval na tom, že se předmětem zkoumání musí být v první řadě literární dílo a kritizoval pozitivistickou lingvistiku a teorii kritiky vycházející z dějin literatury. Kritizoval současnou kritiku, která hledala v dílech jen historická fakta, zabývala se jen autobiografickými prvky v díle a prvky z okolí díla. Tvrdil, že dílu určitého autora není možno rozumět bez toho, abychom odpověděli na otázky, co ono dílo formuje, co má dílo vyjadřovat a proč se v určité době a na určitém místě užívají určité výrazy.

Jinými slovy, pro Spitzera je styl unikátní způsob používání jazyka a je vyjádřením individua, společnosti a doby. Jeho způsob zkoumání je nazýván „filologický kruh (the philological circle)“.<sup>198</sup> Ptáme-li se, zda existuje individuální styl, pak existuje právě proto, že existuje i styl skupin. Vezmeme-li za příklad gotický styl pracovní Karla IV., který můžeme rozpoznat podle tvarů nábytku či výzdoby, pak můžeme usuzovat na estetické prostředí nebo způsob života, a poté přisuzujeme lidem, kteří vytváří tento styl, také odpovídající morálku. Pokud by tak někdo nahlédl do něčí osobní studovny, podle tvarů nábytku, barev či výzdoby apod. by mohl podle vkusu, zvyků atd. přisuzovat onomu člověku i povahové rysy. Spitzer na základě toho tvrdí, že veškeré styly jsou deviace, jež se odchýlily od obyčejného způsobu užívání, a

---

*Spitzer and the Critical Tradition*, str. 62–64. Mnoho badatelů mluví o tom, že Spitzer byl ovlivněn nejen Vosslerem, ale i Crocem a Freudem. Ale Wellek tvrdí, že předpoklady „stilforschung“ jsou odlišné od předpokladů estetiky Croceho. R. Wellek: *Teorie literatury*, str. 266–267.

<sup>197</sup> D. Robey ve své knize uvedl Spitzerovu analýzu Yeatsovy básně *Leda a labuť* a vysvětlil, že Spitzerova stylistika je deskriptivní a že dával důraz na interpretaci. Robey ukázal, jakou charakteristiku má stylistika Spitzera ve srovnání s Hallidayem. Halliday zajímavě analyzoval styl Yeatsovy stejné básně *Leda a labuť* pomocí moderní lingvistiky, ale neučinil ani pokus o její interpretaci. Uvádí sice, jaké specifické rysy z lingvistického a literárního hlediska tato báseň obsahuje, ale pokud jde o literární smysl, ponechává tento úkol literární badatelům. Oba lingvisté mají jiný názor na hranici lingvistiky a literatury. D. Robey: *Modern Literary Theory*, přel. J. Kim, str. 97–103.

<sup>198</sup> L. Spitzer: *Linguistics and Literary History*, in: *Representative Essays*, str. 35–40. Spitzerův způsob, který je znám jako „filologický kruh“ a je ovlivněn německou hermeneutikou, a jeho „procedura ukazuje od detailu do centrálního jádra díla umění a zase směřuje k vnějším světu od centra pro hledání dalšího upevňujícího detailu“. G. Hough: *Style and Stylistics*, str. 61.

proto je nazývá individuálními stylovými deviacemi. Tyto deviace jsou reflexemi autorova vědomí. Jazykový akt je jen manifestací autorova vědomí, všechny důležité složky díla spolu s jazykem jako kompozice díla, zápletka, postavy atd. odrážejí autorův názor na svět, jsou vyjádřením jeho individua. Z tohoto pohledu je stylistika tedy jednou z důležitých forem literární kritiky, která vychází z analýzy stylu. Jinými slovy, podle specifického a originálního způsobu užívání jazyka lze odhalit původ díla, jeho záměr, smysl a formu.

## 2. 3. Strukturální stylistika

V strukturální stylistice styl souvisí zejména se strukturou zprávy (message). Jinými slovy řídí významové vztahy, jež spojují slova, věty, metrum a další složky, uvnitř textu. Pokud jde o pojem struktura v lingvistice, byl aplikován hlavně jen na langue. Strukturální vztahy byly hledány jen na rovině osy vertikální, tedy na rovině paradigmatické. Jinak řečeno, když mluvčí (producent) chce vytvořit určité spojení na syntagmatické rovině, vybírá prostředky, jež může užít, z jakéhosi skladu možných prostředků, jež představuje langue, rovina kódu. Jestliže strukturální lingvistika pojímá jako předmět zkoumání systémové vztahy uvnitř langue, strukturální stylistika zkoumá komplexní struktury, zejména ve spojení s promluvou, a zahrnuje tak propojení a vztahy korespondence různých jazykových rovin.

Hodnota kódu je potenciální stav a zpráva je vyjadřována proměnlivým efektem, to znamená, že strukturální stylistka předpokládá, že předmětem zájmu stylistiky je vnitřní struktura zprávy.<sup>199</sup> Protože je tato struktura závislá na jazykové funkci, je tato stylistika nazývána také funkční stylistikou. Z toho hlediska strukturální stylistika souvisí těsně s funkční stylistikou. Zpráva je považována za celek, jehož složky jsou považovány za funkčně kompoziční prvky, jejichž literárnost je předmětem výzkumu.

V širokém proudu strukturální lingvistiky prozkoumáme jednotlivé původní pojmy a metodologie několika škol a vědeckých skupin. Michael Riffaterre ve svém díle *Eseje o strukturální lingvistice*<sup>200</sup> aplikoval metodologické pojmy strukturální lingvistiky v

---

<sup>199</sup> Riffaterre zabýval hlavně ‚efektem‘, a proto jeho stylistika bývá také občas nazývána „efektivní stylistikou“.

<sup>200</sup> M. Riffaterre: *Essais de stylistique structurale*. Dále o teorii Riffaterre viz *Stylistic context*, in: *Word XVI, Criteria for Style analysis*, in: *Word XV, Semiotics of Poetry a Fictional Truth*. Viz také Talbot J. Taylor: *Riffaterre and effective stylistics*, in: *Linguistic Theory and Structural Stylistics*, str. 109–143.

textové analýze. Východiskem je mu kritika Ballyho a Spitzerovy stylistiky. Nejprve kritizuje, že expresivní stylistika, odvozená od základů Saussurovy strukturní lingvistiky, vidí hlavní úkol v rozlišení a popsání výrazové hodnoty v langue. Zpozoroval, že při analýze se v strukturní stylistice a strukturní lingvistice jedná pokaždé o jinou rovinu.

Pro Riffaterra „styl je text sám“<sup>201</sup> a pro něj není styl jevem, který vychází ze systému langue a přináší z něj hodnotu znaku, ale nahlíží jej jako něco, co musí být hledáno jakožto výsledný efekt, jenž je nesen konkrétním textem. Jeho dělení na stylovou hodnotu a stylistický efekt je cosi, co se ve výrazové stylistice nevyskytuje.

Stylistický efekt není tvořen ve vlastní formě nebo subjektu znaku, ale je vyjádřen systémem vztahů k jiným znakům v konkrétním textu. Tady ještě existuje určitá ‚stylistická jednotka‘, která má funkci stylistickou a podle Riffaterra ‚stylistická jednotka... by musela být skupina slov (nebo vět), jež je spojena s něčím, což je něco jiného než syntagmatický vztah.“<sup>202</sup> Uvádí, že v literárním díle se neskládají složky v nějaký celek, ale tím, že je dosaženo určité celkové struktury, může se z jejich vzájemných systémových vztahů analyzovat styl daného díla. Kritizuje dále i Spitzerovu stylistiku a vytýká jí, že je příliš závislá na intuici, ztrácí objektivitu a nemůže se vymanit z kategorií subjektivní dojemové kritiky.

Riffaterra založil svou vědu o stylu na kritikách svých předchůdců. Chápe styl jako akt autora, který pro dosažení určitého efektu vloží do komunikace nepředvídatelnost. Ve stylu tak můžeme spatřovat přímo záměr mluvčího či autora, aby při tvoření zprávy dosáhl maximálního efektu. Uživatel kódu, zejména mluvčí, užije neočekávaný způsob vyjádření, aby nezájem posluchače či recipienta změnil v zájem a pozornost. Tvrdí tedy, že autor kóduje své dílo záměrně tak, aby zabránil nezájmu či upadání pozornosti recipienta. Proto, aby byla jeho zpráva pozorně interpretována, užívá výrazů, které čtenář neočekává, a dosahuje tak efektu překvapení. Když je takto vložena do zprávy nepředvídatelnost, je čtenářova pozornost stále udržována, není ponechán v nesoustředění, což je autorův záměr. Pokud tomu tak není a zpráva je tvořena jen předvídatelností, pak pozornost čtenáře upadá, což může způsobit nesprávné předání zprávy či ztížení četby. Jinými slovy, na základě takového upravování čtenářova rozumění můžeme rozlišovat styl běžný a styl výrazný.

---

<sup>201</sup> M. Riffaterra: *Text Production*, přel. T. Lyons, str. 9.

<sup>202</sup> Tamtéž, str. 14.

Dále požaduje pozornost při volbě lingvistické techniky, kterou je styl zkoumán. Čistě lingvistická analýza totiž zkoumá a odhaluje jen lingvistické složky, ale nedokáže vhodně znázornit specifickou povahu stylistických prostředků. Když je na určitou jednotku aplikována lingvistická metoda, je nutno si zároveň uvědomit, že tato jednotka je nejen jednou ze složek jazykového systému, ale i jednotkou stylistického systému. Nejprve musíme shromáždit všechny jednotky, které vykazují stylistické vlastnosti a poté vyřadit jednotky, které ze stylistického hlediska nejsou rozlišující. Na ostatní jednotky aplikujeme lingvistickou analýzu. Riffaterre zde zdůrazňuje, že je potřeba speciálních kritérií, abychom se vyhnuli směšování jazyka a stylu.

Když zdůrazníme úkol lingvisty shromáždit a analyzovat všechny rysy výpovědí, pak úkolem stylistiky je řádně prozkoumat vědomé postoje autora. Ale jelikož není možné znát autorův záměr či úmysl před analýzou jeho díla, trvá Riffaterre na zavedení nového pojmu do stylistické metodologie, „Archilecteur“<sup>203</sup>, který zavádí, aby pozoroval autorovy záměry. Vnímání stylistického prostředku záleží jen na čtenářích, a proto je možno využít čtenářovo vnímání, abychom našli stylistický jev. Když čtenářův hodnotový názor vykazuje předsudky či je subjektivní, může obsah přehlížet, ale uvážíme-li, že čtenářova ‚reakce‘ vychází ze ‚stylového stimulu‘ uvnitř textu, pak zde existuje objektivní hledisko. Proto užívá pro čtenáře, pokud se jedná o stylové projevy, pojmu průměrný čtenář.

Pojem průměrného čtenáře neznamena čtenáře ze střední společenské třídy. Je to průměrný čtenář, který objevuje v textu stylistické jevy a má roli průměrného kritika. Tento průměrný čtenář nezabarvuje analýzu subjektivitou, ale může být interpretem a posoudit, jak trvalá je funkce specifických stylistických prostředků i přes vývoj jazyka.

Oproti existujícím stylistikám (zvláště pokud jde o expresivní stylistiku), Riffaterre nahlíží na styl jako na deviace či odchylky od jazykových norem, a tvrdí, že se styl neodlišuje podle stále se měnící jazykové normy. Tvrdí, že hledání odchylek a rozdílů v těchto normách, měnících se podle jazykové školy či směřování, je velmi náročné a složité. Proto navrhuje nahradit tyto normy v nikoli analytické (interpretační), ale odhalující (objevující) metodologii „kontextem“.<sup>204</sup> Pojem

---

<sup>203</sup> M. Riffaterre: *Essais de stylistique structurale*, str. 40–62.

<sup>204</sup> Co se týče pojmu kontextu, S. Ullmann dále zmiňuje makro-kontext a mikro kontext. S. Ullmann: *Language and Style*, str. 127–128.

‚kontext‘ zde nemá běžný význam slovního okolí, ale nese charakteristiky a specifika jakožto metodologický pojem. Jak známo, nový, originální výraz s plynutím času ztrácí svou stylistickou hodnotu, ustálenému výrazu, je-li nově vnímán, je dodána nová výrazová hodnota, a tak se efekt deviací vzniklý společným působením podle času a situace mění. Tento efekt je možno vysvětlit kontextem, ve kterém se danou předvídatelností a nepředvídatelností vytváří efekt kontrastu. Takto Rifatterre pro objektivizaci interpretova postoje navrhuje obvyklé hodnotové hodnocení interpreta a užívá pojmu průměrného čtenáře. Vysvětluje způsob vyhledávání stylových jednotek, vycházejících z autorova úmyslného způsobu vyjádření, jež má strukturu duální opozice složené z předvídatelnosti a nepředvídatelnosti.

## 2. 4. Funkční stylistika

Funkční stylistika není něco úplně jiného než předchozí školy.<sup>205</sup> Co se týče funkční stylistiky, Pražský lingvistický kroužek byl hlavním centrem, které představilo pojem stylu z hlediska jazykové funkce. Lingvisté Pražského lingvistického kroužku od dvacátých let dvacátého století prezentovali teze<sup>206</sup> týkající se stylu a počínaje Bohuslavem Havránkem se snažili styl také definovat. V. Mathesius, K. Hausenblas, R. Jakobson, B. Trnka, V. Skalička, J. V. Bečka, F. Trávníček a další lingvisté vedli diskuse o pojmu styl, a tak jeho definice z hlediska funkční stylistiky postupně získávala konkrétní obrysy.<sup>207</sup>

Například pokud jde o B. Havránka, poprvé systematicky interpretuje funkční rozvrstvení spisovného jazyka; rozlišuje tyto funkce spisovného jazyka: komunikativní, prakticky odbornou, teoreticky odbornou a estetickou, Naproti tomu

---

<sup>205</sup> Jasným důkazem je článek o kroužku od Mathesia *Deset let Pražského lingvistického kroužku*. Napsal tam, že na začátku měli společné názory s jinou školou: „Protože se názory zástupců Pražského lingvistického kroužku a reprezentantů školy ženevské hodně stýkaly, napadla mi myšlenka, že by bylo nejlépe vytvořit ze všech našich tezí společný program nové lingvistiky ... byl zestylizován společný program lingvistického rozboru, podepsaný zástupci Pražského lingvistického kroužku (Jakobson, Karcevskij, Mathesius, Trubeckoj) i zástupci školy ženevské (Bally, Sechehaye).“ V. Mathesius: *Deset let Pražského lingvistického kroužku*, in: *Jazyk, kultura a slovesnost*, str. 442.

<sup>206</sup> Hlavně desátá teze souvisí se stylem. J. Vachek: *U základů pražské jazykovědné školy*, str. 60–65.

<sup>207</sup> Co se týče definice stylu, M. Jelínek ve své stati dával důraz na definici B. Havránka a „z jeho definice vycházejí jiné pokusy členů Pražského lingvistického kroužku.“ Jako příklady uvádí definice B. Trnky, V. Skaličky a P. Trosta. M. Jelínek: *Pojetí stylu u pražských strukturalistů*, str. 209–212.

podle Havránka „funkční styl je určen konkrétním cílem každého jazykového projevu“.<sup>208</sup>

Podle definice V. Mathesia styl „význačný způsob, kterým je užito nebo se obvykle užívá vyjadřovacích prostředků jazykových ke konkrétnímu účelu“.<sup>209</sup> Mathesius uvádí také tři faktory, které patří k situaci, jež určuje styl (v použité terminologii sloh). Jsou to jazykový materiál, osobnost mluvčího nebo pisatele a cíl. V souvislosti s těmito třemi faktory dále definuje tři druhy slohu: sloh jazykového základu jako sloh národní, sloh autorské individuality a sloh funkčního objektu.<sup>210</sup>

K. Hausenblas uvádí, že existují různé přístupy, které omezují pojem stylu nebo chápou styl v úzkém pojetí. Například styl je aplikován jen na jazykové vrstvy díla nebo styl se omezuje na princip jednoho autora jako individuální styl. Podle něho „stylem rozumíme charakteristický a jednotící princip výstavby projevu, uplatňující se ve výběru (ev. i přizpůsobení) a uspořádání složek“.<sup>211</sup> Vysvětluje dále pojetí stylu v souvislosti s komunikátem a tvrdí, že styl „zabírají takové aspekty strukturace komunikátů, které nejsou dány obecně danými principy jejich výstavby, nýbrž které jsou výslednicí působení faktorů zvláštních až jedinečných“.<sup>212</sup> Co se týče komunikátu, Hausenblas uvádí dva důležité složky – smysl a tvar. Smysl, který se liší od významu<sup>213</sup>, je obsahová entita a tvar je širší pojem, do jehož oblasti patří styl. Hausenblas rozlišuje styl od metody v souvislosti s analýzou jejich vztahu k činnosti a jejich výtvoru. „Styl je spjat se strukturou výtvoru, se specifickou podobou jeho konstrukce, zatímco metoda se vztahuje ke genezi, ke vzniku výtvoru, přičemž z výtvoru samého – principiálně – není možno zjistit způsob, metodu, jíž byl utvořen.“<sup>214</sup> Pojetí stylu u Hausenblase je širší, než bývá zvykem, nejde jen o souvislost s lingvistikou nebo literaturou, protože pojem výstavby komunikátu je u Hausenblase spojován dokonce s lidskou činností.

---

<sup>208</sup> B. Havránek: *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura*, in: *Spisovná čeština a jazyková kultura*, str. 68. V souvislosti s funkčním stylem musíme zmínit funkční jazyky, které jsou „soubory jazykových prostředků ustalující se pro potřeby realizace jednotlivých funkcí“. J. Chloupek a kolektiv: *Stylistika češtiny*, str. 39.

<sup>209</sup> V. Mathesius: *Řeč a sloh*, in: *Čtení o jazyce a poesii*, str. 35.

<sup>210</sup> Tamtéž, str. 35–36.

<sup>211</sup> K. Hausenblas: *Výstavba jazykových projevů a styl*, str. 27.

<sup>212</sup> Tamtéž, str. 17.

<sup>213</sup> Vysvětluje to Macurová ve své stati a tvrdí, že „smyslem rozumí význam situačně a/nebo kontextově podmíněný“. A. Macurová: *Jazyk, styl, smysl, text – a stylistika*, v SaS 54, str. 283.

<sup>214</sup> K. Hausenblas: *Výstavba jazykových projevů a styl*, str. 41.

V. Skalička spojuje styl *langue* a *parole* a definuje jej jako „individualizující organizaci promluvy“.<sup>215</sup> Skalička k vysvětlení stylu užívá pojem synonymie spolu s pojmem promluvy.

V následujícím výkladu se zaměříme na Jakobsonovu teorii, která se zabývá pojmem stylu z hlediska funkční lingvistiky a objasňuje lingvistickými metodami poetický subjekt. Ač klade důraz na analýzu promluvy, neopomíjí ani celkovou systémovou analýzu. V souboru studií *Poezie gramatiky a gramatika poezie* Jakobson mluví o vztahu mezi „lexikálními a gramatickými aspekty jazyka“<sup>216</sup> a zkoumá poetický způsob vyjádření v rámci *langue* a zároveň zkoumá efekty vznikající v textu aplikací těchto vyjadřovacích způsobů při vzniku literárního díla.

Obecné vysvětlení vztahu jazyka a intelektuální funkce podává Jakobson zejména ve studii *Lingvistika a poetika*.<sup>217</sup> Zde zkoumá základní činitele při každé promluvě, které souvisejí s funkcí jazyka. Jsou to mluvčí (*addresser*), sdělení (*message*), adresát (*addressee*), kontext (*context*), kód (*code*) a kontakt (*contact*). Pokud jde o formy zprávy, jež závisí na jejich variacích, Jakobson rozlišuje šest funkcí: poznávací, emotivní, konativní, fatickou, metajazykovou a poetickou. V jazyce je rozlišeno šest základních druhů aspektů, přesto jedna zpráva nevyjadřuje nezbytně jen jedinou funkci.

Jakobson zde přejímá a rozšiřuje teorie svých předchůdců, zejména Jana Mukařovského nebo Karla Bühlera. Jan Mukařovský uvedl tři funkce, které jsou definovány podle Bühlerova tradičního jazykového modelu<sup>218</sup>, totiž funkce expresivní (emotivní), apelativní (konativní) a zobrazující (poznávací). Navíc ještě mluví o další funkci estetické. Podle Mukařovského estetická funkce „je v protikladu ke všem ostatním: činí totiž středem pozornosti samu výstavbu jazykového znaku, kdežto první tři výše jmenované směřovaly k instancím mimojazykovým a k cílům

---

<sup>215</sup> V. Skalička: *Problémy stylu*, in: *Vladimír Skalička – souborné dílo I*, str. 248.

<sup>216</sup> Tato studie byla poprvé přednesena anglicky na mezinárodní konferenci o poetice pořádané ve Varšavě v roce 1960, v upravené podobě byla publikována v časopise *Lingua* (XXI, 1968), v čísle věnovanému památce A. Reichlinga. V češtině je vydána v souboru Jakobsonových studií *Poetická funkce, která je přeložena z upravené podoby*. R. Jakobson: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, in: *Selected Writings of R. Jakobson*, str. 37.

<sup>217</sup> R. Jakobson: *Linguistics and Poetics*, in: *Style in Language*, ed. T. A. Sebeok nebo *Lingvistika a poetika*, in: *Poetická funkce*, přel. M. Červenka.

<sup>218</sup> J. Mukařovský vysvětluje detailně Bühlerovy modely. Podle Bühlera tři funkce řeči jsou tyto: funkce zobrazovací (*Darstellungsfunktion*), funkce vyjadřovací (*Ausdrucksfunktion*) a funkce výzvy (*Appellfunktion*). J. Mukařovský: *Umělecké dílo jako znak*, str. 15–20.

přesahujícím jazykový znak. ... všechny ostatní pak mohou být ve vztahu k ní nazvány úhrnným jménem funkcí praktických.<sup>219</sup> K těmto čtyřem přidává Jakobson ještě další dvě funkce.

Poznávací funkce, která může být označena jako funkce referenční či denotativní, je pojem označující poznávané objekty, zejména reálné objekty.

Emotivní funkce, kterou můžeme nazývat i funkcí výrazovou, označuje nějakou emoci či výraz vyvolaný určitým dojmem, a je koncentrována k mluvčímu. Když užije mluvčí nějaký výrazový prostředek vyjadřující ironii nebo hněv, sděluje některou informaci ještě zřetelněji.

Konativní funkce je vyjadřována gramatickými prostředky, jako je vokativ nebo imperativ. Je to funkce zaměřená přímo na adresáta.

Fatická funkce se projevuje v tom druhu zpráv, kdy je vyvolána pozornost poslouchajícího, a ověřuje, zda je navázáno dobré spojení či porozumění. Tato funkce ověřuje vzájemný kontakt mezi dvěma účastníky komunikace a má za úkol umožnit plynulost komunikace. Podle Jakobsona fatická funkce je „první verbální funkce, kterou si osvojí děti; mají sklon komunikovat dřív, než jsou schopny vyslat nebo přijmout informativní sdělení.“<sup>220</sup>

Metajazyková funkce souvisí zejména s lexikálním kódem příslušného jazyka a označuje jazykové prostředky, které vyjadřuje totožnost.

Poetická funkce, která souvisí s obecnou charakteristikou a problémem jazyka, dává důraz na celek zprávy, celá zpráva se stává cílem a vyjadřuje poetičnost. Oproti dřívějším stylistikám, kladoucím styl do sféry jazykové funkce výrazové, klade Jakobson styl do sféry funkce poetické. Podle Jakobsona „poetická funkce není jedinou funkcí slovesného umění, ale pouze jeho dominantní, determinující funkcí; v ostatní jazykové činnosti pak působí jako podřízená, přídatná složka.“<sup>221</sup> Tím, že poetická funkce zdůrazňuje celou zprávu, funkce znaku a jeho hodnota řízená strukturou celku systému a významový efekt jsou řízeny strukturou promluvy. Poetická funkce tyto dvě struktury spojuje a projevuje se nad nimi. Originalita této myšlenky je pozoruhodná. Jakobson nechápe poetickou funkci jako obsaženou pouze v poezii, ale rozšiřuje její působení na celý jazyk.

---

<sup>219</sup> J. Mukařovský: *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*, in: *Studie II*, str. 76–77.

<sup>220</sup> R. Jakobson: *Lingvistika a poetika*, in: *Poetická funkce*, str. 80.

<sup>221</sup> Tamtéž, str. 81.



Jedna dívka obvykle říkala „darebák Darek“. „Proč darebák?“ „Protože ho nemám ráda.“ „A proč ne protiva, rošťák, lump nebo pacholek?“ „Nevím proč, ale darebák mu sedí nejlíp.“ Aniž si to uvědomovala, držela se básnického prostředku, paronomázie.<sup>222</sup>

Jak vidíme v příkladu, může být i v běžné konverzaci vztah mezi znakem a objektem zdůrazněn nebo nově vytvořen, přestože se nejedná o báseň.

Podle Jakobsona nám v literárním díle poetickou funkci umožňují vnímat lingvistické normy a nezbytné základní faktory poetického díla spočívají v užití výběru a kombinace. Za prvé, vybíráme slova, která popisují subjekt, který chceme vyjádřit. Je běžné, že námi vybrané slovo má v daném jazyce několik variací, a tak si volíme slovo podle své představivosti nebo přání. Když tedy zvolíme slova, jež odpovídají tématu, zamýšlíme se nad kombinací těchto slov s dalšími slovy. Například je-li tématem nějaká krásná dáma, přirozeně vybíráme pro ni vhodná slovesa, jemná nebo elegantní. Tak je vytvářena podobnost mezi dvěma slovy a je dosaženo výběru a kombinace. Nebo může být naopak užita nepodobnost slov pro dosažení překvapivě opačného efektu. Pokud jde o specifičnost stylistickou, v rámci zprávy je mezi několika formami tvořeno spojení, což vytváří textovou strukturu, již má stylističtka zkoumat a osvětlit.

Jakobson spolu s C. Lévi-Straussem vytvořili mimořádnou studii aplikací strukturalistické metodologie na Baudelairovu báseň *Kočky*. Jejich metoda spočívala v tom, že v tomto sonetu zkoumali gramatiku, syntax, smysl a rytmus, a vyhledávali mezi nimi korespondence a paralely. Jejich detailní analýza se sice stala předmětem kritiky ze strany Riffatterra<sup>223</sup>, ale jejich spojení analýzy jednotlivých sdělení s celkovým systémem je pozoruhodné.

Předmětem zkoumání v předchozích pasážích byly základní reprezentativní a centrální ideologie a teorie týkající se stylu a stylistiky. Je zřejmé, že se nejedná o úplný výčet stylistických definic a teorií, ale zvolili jsme je, neboť představují začátek

---

<sup>222</sup> Tamtéž, str. 81.

<sup>223</sup> Riffatterre se zde vyjadřuje v tom smyslu, že když Jakobson báseň analyzuje, jsou v textu i složky, které nenesou poetickou funkci, nebo složky, jež nevytváří jasný stylistický efekt, pokud je čtenář nerozpozná, například gramatické výrazy, které však Jakobson přesto do analýzy zahrnuje. M. Riffatterre: *Essais de stylistique structurale*, str. 307–364. T. Taylor uvádí detailní kritiku Riffatterra týkající se Jakobsonova pojetí stylu a srovnává je. T. Taylor: *Riffatterre and effective stylistics*, in: *Linguistic Theory and Structural stylistics*, str. 109–143.

a důležité východisko pro zkoumání stylistiky.

Ve stylistice se rozlišuje jak předmět zkoumání, tak metody podle toho, zda je pojem stylu vymezený úzce či široce, zda-li je nahlížen z hlediska autorova výběru emočního, výrazového či podle jeho záměru, nebo je nahlížen jako výsledek osobního nevědomého přirozeného vývoje, nebo je-li styl pojímán v celku literárního díla. Navíc můžeme stylistiky dělit i podle toho, je-li zdůrazněn popis a analýza typů stylu z hlediska vědeckého a objektivního, anebo je-li v textu zkoumána jeho vnější struktura spolu se stylistickou kritikou a analýzou. Tato dělení jsou přibližná a spočívají hlavně v tom, na co je kladen důraz. Expresivní stylistika, která definuje hranice stylistiky, přičemž do předmětu výzkumu nezahrnuje text, zdůrazňuje objektivní stránku a literární stylistika zdůrazňuje analýzu a kritiku autorů. A zřejmě někde mezi nimi zaujímá své místo strukturální stylistika. Toto dělení bylo sice jinými autory jiným způsobem znovu přerozděleno, ale jádro věci zůstává obdobné.<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> David Robby ve svém díle spojuje stylistiku s literaturou a definici redukuje na literární stylistiku. V literární stylistice, jakožto ve způsobu posuzování literárního jazyka, rozlišuje její čtyři typy: ozdoba (embellishment), sebe-odkaz (self-reference), reprezentace (representation) a způsob (manner). Nejprve v dílech, která jsou reprezentativní a klasická, byla na základě rétoriky a poetiky nejčastěji užívaná stylistika typu zdobícího prvku. Pražský lingvistický kroužek, Romana Jakobsona a Riffatterra prosazujícího jazykové deviace a podobné stylistiky nahlíží jako typy sebe-odkazující. Styl zde značí pozornost k jazykové zprávě jako celku, je zde ve vztahu k obecnému charakteru literárního jazyka. Naproti tomu reprezentační typ se zajímá o spojení jedné individuální charakteristiky jazyka v textu s jeho individuální charakteristikou obsahu. Tak může být jakožto stylistika typu reprezentace chápána Spitzerova stylistika. Nakonec ve spojení se zvláštním druhem užití jazykové typické formy jde o typ způsob (manner), je-li styl chápán ve spojení s určitými jevy mimo text. Oproti běžnému charakteru literárního jazyka je zde v popředí vztah k individuálnímu autoru nebo specifické povaze textu. A. Jefferson & D. Robey: *Modern Literary Theory*, přel. Jungsin Kim, str. 89–104.

Zřejmě existuje i jiná interpretace, např. R. Bradford se ve své knize *Stylistika* vůbec nezmiňuje ani o C. Ballym, ani L. Spitzerovi (přesto uvádí „literární stylistiku“). Co se týče funkční stylistiky, uvádí teorii N. Chomského, hlavně v rámci kontextuální stylistiky, ve kterém se zabývá strukturalismem, stylistikou s čtenářskou reakcí, sociolingvistikou, feministickou stylistikou. Přestože se Bradford zmiňuje o Mukařovském či Riffatterrovi, jeho interpretace je omezována anglo-americkými zdroji. R. Bradford: *Stylistics*, str. 73–97.

## V. Stylistická charakteristika dramát Karla Čapka

Pokud chce někdo pochopit určité dílo, musí také perfektně prostudovat jeho jazykovou stránku. A u Čapka to platí dvojnásob, protože měl zájem o lingvistiku a sám dobře jazyku rozuměl. M. Těšitelová to komentuje: „Karel Čapek vytyčil úkoly, jimiž by se lingvistika měla zabývat v budoucnosti; zkoumat užívání jazyka vzhledem k sociální a společenské příslušnosti mluvčích, k jejich psychologii, národní povaze, etice apod. A Karel Čapek postavil před lingvistiku moderní potřebu zkoumat jazyk a jeho jevy interdisciplinárně; naznačil tak význam studia sociolingvistického, psycholingvistického, etnolingvistického apod.“<sup>225</sup> Karel Čapek zdůrazňoval potřebu plné jazykové kultury, věnoval pozornost češtině hovorové, obecné a nářečí a jako divadelník měl zájem i o řeč dramatickou, která disponuje nejen spisovnou a hovorovou češtinou, ale je i dalším svébytným prvkem. Čapek sám tvrdí, že lidská řeč není jen čistý jazykový jev, ale „projev určitých lidí, lidských povolání, typů, skupin, kultur a konec konců určitých světových názorů“. Domnívá se, že „dosud nejsme lingvisticky tak daleko, abychom dovedli analýsy a kritiky řeči užít k analýze a kritice lidí a jejich představ, mínění, názorů, společenských attitud, kulturních a politických soustav a tak dále.“<sup>226</sup> Uvědomujeme si, že v Čapkových dílech musí být komunikace mezi lidmi analyzována nebo chápána z mnohostranného pohledu, což zřejmě souvisí s chápáním systému jazyka a jeho fungováním v dílech v dané mimojazykové realitě, jež je obohacena různými prvky – sociálními, filozofickými, kulturními, politickými apod. Na konkrétních případech se pokusíme ukázat a vysvětlit, jak jazykový systém funguje, jak se v něm odráží mimojazyková skutečnost a jak je zpracována v jeho dramatech, zejména v souvislosti se stylistikou.

Nejdříve se podíváme na charakteristiku Čapkových dramát z hlediska kontrastu mezi univerzálností a specifičností, potom na paralingvální rysy a stylistickou charakteristiku sémantické polyvalence, zejména na metaforu, metonymii a komplexní strukturu ironie.

### 1. Univerzálnost a specifičnost

Jedním z charakteristických rysů Čapkových her je univerzálnost. Každé drama se týká nějakého tématu, které souvisí buď se všeobecnou lidskou myšlenkou anebo

---

<sup>225</sup> M. Těšitelová: *Karel Čapek a jazyk, Slovo a slovesnost*, 1990, str. 192.

<sup>226</sup> K. Čapek: *Kdybych byl linguistou, Slovo a slovesnost*, 1935, str. 7.

s nadnárodním problémem či konfliktem.

V *Loupežníkovi* by to mohl být konflikt mezi mladými a starými lidmi, jako jeden z nejstarších v lidských dějinách, nebo láska patřící k základním lidským citům.

V *R.U.R.* se objevuje na danou dobu revoluční myšlenka, která je považována za průkopnickou – umělí lidé. Pokud jde o umělého člověka, nebyl to úplně nový nápad, o kterém sám Čapek řekl, že hra je „vlastně převod pověsti o Golemovi v moderní formu“. Drama však nepojednává o umělých lidech, ale o lidech samých v moderní a kapitalistické době a tím se Čapek dotkl tématu možného nebezpečí ztráty přirozenosti člověka.

V dramatu *Věc Makropulos* je vykresleno, jak to vypadá, když člověk žije věčně. Možná, že každý člověk o tom alespoň jednou v životě sní.<sup>227</sup> Historie nám ukazuje, že lidé toužili po elixíru života, i nejmocnější lidé, např. Rudolf II nebo první císař sjednocené Číny.

Ve hře *Bílá nemoc* nebylo konkretizováno místo a čas děje, Čapek se zmínil o tom, že „autor se snažil pokud možno přenést jednotlivé motivy i samu lokalizaci své hry do sféry fiktivní, aby nebylo nutno myslet ani na skutečnou nemoc, ani na skutečné státy nebo režimy“,<sup>228</sup> a tímto už naznačuje, že drama bude o něčem všeobecném i univerzálním. Kromě toho obsahuje všeobecné myšlenky, zejména humanismus nebo fašismus. Dotýká se také problému davu, který se občas chová bezmyšlenkovitě a fanaticky a důsledky jehož činů jsou negativní.

V *Matce* se prolínají různé protikladné názory, hlavně protiklad matky a mužů. Tady stojí ženský svět proti mužskému, svět bílých proti černým, který je symbolizuje protichůdné politické zaměření, a objevují se také protikladné názory dvou generací (takový konflikt mezi generacemi často bývá námětem u Čapkových dramát, už byl naznačen v *Loupežníkovi*, ale také v *Bílé nemoc*). „České drama se často zabývá kolektivním zájmem“,<sup>229</sup> a ani hry K. Čapka nevybočují z kolektivního nebo vlasteneckého charakteru, zejména poslední dvě hry, ale přitom se drží světových témat, která souvisejí se všeobecně společenskými či generačními konflikty.

Přestože se každé drama týká univerzálního tématu, každá hra se od té další liší ve všech směrech, jak tematicky, tak stylisticky. Čapek používá různé jazykové prostředky, například odborné termíny nebo vícejazyčnost či slohově různorodou slovní zásobu, které

---

<sup>227</sup> V době, kdy Čapek vymyslel a napsal drama o nesmrtelnosti, napsal také B. Shaw drama *Zpět k Methusalemovi* (*Back to Methuselah*), které obsahuje podobné téma, ale vyjadřuje jiný názor na dlouhý život. Lidský život je příliš krátký a lidé potřebují dlouhý život, aby vyřešili různé problémy.

<sup>228</sup> K. Čapek: *Bílá nemoc*, str. 264.

<sup>229</sup> P. Buzková: *České drama*, str. 35–37.

charakterizují prostředí či společenskou pozici osoby, dokáže využít vhodně specifické povahy stylistických prostředků. Nyní se podíváme na charakteristické rysy každého dramatu, kterými se liší od ostatních her, zejména ze stylistického hlediska.

V prvním dramatu *Loupežník* je charakteristickým rysem, který souvisí s atmosférou příběhu o lásce, užívání lyrických prvků, hlavně v dialogích mezi Loupežníkem a Mimi. Pokud jde o užívání lyriky v dramatu, můžeme vysvětlit v souvislosti s dramatickou řečí, o které píše O. Zich, že musí být spojena s dialogy, ale některé druhy jsou „nedramatické“. Nejdříve typ čistě teoretické řeči, úvahy atd. Dále typ řeči, která něco popisuje nebo líčí, je považován jen za „vypravování“. Poslední typ řeči, nedramatický, je řečí lyrickou.<sup>230</sup> V Čapkových dramatech podle této definice najdeme hodně dialogů, které patří k typu řeči „nedramatické“. Takové nedramatické prvky však mohou být nápadným či příznačným stylem jako odchylky, když je autor záměrně používá.

Objevuje-li se lyričnost v běžném dialogu, působí tak, že čtenář či divák cítí změnu atmosféry dramatu. Jestliže dva lidé mluví lyricky o lásce, čtenář či divák to vnímá více romanticky nebo neobvykleji než bez užití lyriky. Taková změna, která se objevuje v určitém místě hry, přispívá k tomu, aby čtenář vnímal lyriku z jiného hlediska. Co se týče tohoto hlediska, M. Esslin ho nazýval ‚klíč (key nebo clef – notový klíč)‘, který ovlivňuje čtenáře v tom, jak má číst a vnímat změnu nebo nový znakový prvek v daném kontextu. Takový ‚klíč‘, který „rozhoduje o dramatickém tónu“, hraje důležitou roli v rozhodování o stylu nebo žánru. Naopak uvedení stylu či žánru, např. komedie či tragédie zjednodušuje čtenáři cestu k pochopení díla. V dramatech vyjádření nebo používání ‚klíče‘, který rozhoduje o dramatickém tónu, je těžší než v představení, protože víme, že v představení můžeme využít různé další prostředky, např. světlo, hudbu atd., nejen pouze jazykové prostředky.<sup>231</sup>

Ve hře *Loupežník* se objevuje i další použití lyričnosti, přestože forma nevypadá jako báseň, jsou to repliky Loly, které jsou vyjádřeny opakováním slov, rýmováním několika vět a syntaktickou konstrukcí. Lyričnost u Loly má jinou funkci, která naznačuje zjevení mystické nebo neobvyklé osoby – zahalené ženy.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> O. Zich: *Estetika dramatického umění*, str. 86–87.

<sup>231</sup> M. Esslin: *Field of Drama*, str. 140–141.

<sup>232</sup> Bartůňková ve své stati podrobně probírá funkci zvukových prostředků dramát K. Čapka a také uvádí repliku Loly, kterou rozepisuje jako verše. Uvádíme tu jen část z těchto veršů.

LOLA: Láska!

Až potkáš lidský hadříček,  
který býval žena,

V dramatu *R.U.R.* a *Bílá nemoc* Čapek používá různé odborné výrazy, v první hře je hodně termínů z chemie či fyziky, např. *katalyzátor*, *protoplazma*, *enzym omega*, *koloidální rosol* atd., v druhé z oboru medicíny, např. *leprosis maculosa*, *angina pectoris* apod. a je jich tolik, že je nemůžeme všechny uvést. Tato dramata mají ještě další charakteristiku, která souvisí s odborností či nadnárodností, totiž užívání cizích slov. F. Štícha tvrdí, že „hojně užíval cizích slov, a to nejen tam, kde české slovo totožného významu schází (scházelo), ale i tam, kde význam cizího slova plně odpovídá a odpovídal významem jeho českého protějšku.“<sup>233</sup> To znamená, že Čapek schválně či záměrně užíval cizí slova v souvislosti s různými funkcemi, které naznačují místní či cizojazyčný kolorit, poukazují na jazykové schopnosti určité osoby apod. Například v *Bílé nemoci* dvorní rada mluví nejen česky, ale i anglicky, francouzsky, německy, a to naznačuje jazykovou schopnost postavy a charakteristiku posluchačů, kteří by byli nejen Češi, ale také cizinci. Co se týče vícejazyčnosti, „pro Čapka je charakteristická nejen vnímavost pro nejrůznější kvality jazyka a schopnost využít je ve všech plánech literárního díla, ale i sklon k ‚prožívání jazykové skutečnosti‘, která umožňuje vytěžit z jednoho slova ne snad celou řadu významů, nýbrž i celý příběh.“<sup>234</sup>

Už anglický název dramatu *Rossum 's Universal Robots* poukazuje na něco neobyčejného nebo univerzálního. Hra se odehrává na jakémsi dalekém ostrově, který není ani označen vlastním jménem, ani nepatří k nějakému konkrétnímu státu a na kterém je firma a závody, jež komunikují a obchodují s celým světem. Název dramatu má funkci sdělovací či poznávací, která evokuje čtenáři nezvyklý námět či motivaci. Čtenář se na začátku hry rovněž setkává s dalším prvem, který naznačuje nezvyklost, jsou to jména postav. Pokud jde o jména postav, J. Holý je analyzuje z různých pohledů, například „Domin (narážka na latinské ‚dominus‘, pán, Bůh – ‚nadčlověčí postoj‘), jeho podřízení a spolupracovníci Fabry (lat. ‚faber‘, řemeslo, technika) a Busman (angl.

---

až potkáš bídnou hříšnici,  
která bývala dcera,  
až potkáš starou nemocnou,  
která bývala mladá,  
budeš to vidět,  
budeš to vidět!

Dále viz J. Bartůňková: *Podíl paralingválních prostředků na stylu a smyslu Čapkových dramát*, in: *Slavica Pragencia* XXXIII, str. 145–146.

<sup>233</sup> F. Štícha: *Karel Čapek a cizí slova*, in: *Karel Čapek a český jazyk*, str. 110.

<sup>234</sup> A. Jedličková: *Vícejazyčnost v díle Karla Čapka*, in: *Karel Čapek a český jazyk*, str. 107.

‚business‘, obchod), s Alquistem sympatizující Helena (Homérova Helena – ‚krása a láska‘). – Ze všech těchto explikací lze usoudit, že Čapkovo jméno Alquist pravděpodobně naráží na latinské ‚quis‘ (kdo), ‚quis–quis‘ (kdokoliv) a v kontextu označované postavy i děje signalizuje příznaky ‚jakýkoliv člověk‘, ‚obyčejný člověk‘, ‚člověk, který neztratil lidskost“.<sup>235</sup> U Čapka platí, že „jméno je pečetí konkrétnosti a individuálnosti a ztráta či zaměnitelnost jména je proto příznakem zabstraktnění, vyprazdňování a rozpadu lidské osobnosti“<sup>236</sup>. Používání cizích jmen a jmen s náznakem pestrého původu tak naznačuje, že společnost je univerzální, a každé jméno, třeba Domin, Busman, Fabry, Alquist, Gall, je charakterizováno tím, že označuje konkrétní individuální osobu, zároveň naznačuje charakteristiku člověka, která souvisí s vlastností nebo chováním téhož člověka či s dějovou linií.

Vícejazyčnost se také objevuje ve *Věci Makropulos*, ale má jinou funkci než v *R.U.R.* a souvisí hlavně s charakteristikou hrdinky. Když se Marty setkává s panem Šendorfem, mluví španělsky, přitom čtenář nepotřebuje chápat obsah dialogu dvou osob, protože neovlivňuje průběh děje, spíše má tento dialog funkci označování, vyjadřuje spojení s její minulostí. Hrdinka žila v mnoha zemích, např. v Rusku či Španělsku, pod různými jmény, přestože používala stále stejné iniciály E. M. Čapek by mohl omezit oblast hry jen na Čechy a pro jméno hrdinky mohl používat česká jména se stejnými iniciálami, třeba Emilie Mařáková, Eva Majerová atd., ale jeho perspektiva je vždy široká a nadnárodní. Je ještě jeden důvod, proč cizí jméno slouží lépe než české: kvůli špatné výslovnosti jména vzniká komplikovaná situace dramatu. V dramatu umírající Josef Prus zmínil jméno, ale jeho výslovnost nebyla jasná, a kvůli tomu vznikl spor o dědictví (J. Prus vyslovuje jméno ve vysoké horečce „Herrn Mach Gregor“ – vlastně jméno hrdinky Ellian Mac Gregor, ale lidé mysleli, že to bylo jméno dědice „Mach Gregor“).

Pokud jde o jména postav, můžeme uvést charakteristiku – absence jména, zejména u důležitých postav. V dramatu *Matka* se objevují různé diferencované myšlenky a názory,

---

<sup>235</sup> J. Holý: *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*, in: *Česká literatura*, str. 471. Pro zajímavost tu zmíníme, že pokud jde o jméno Alquist, Holý dále uvádí druhou variantu, která souvisí se jménem Alkyoné, což je jméno královny z řecké mytologie. Milovala svého muže natolik, že když viděla, jak zemřel tragicky na moři, ze zoufalství se také vrhla do vln a zahynula. Bohové ji s jejím milovaným mužem proměnili v párek ledňáčků. Kdybychom ale hledali souvislost jména Alquist s mytologií, vybrali bychom spíše jméno Alkyoneus, který byl jedním z nejsilnějších a nejzpuštěnějších gigantů a ve své zemi byl nesmrtelný. (Alquist přežije, když všichni lidé zahynou, takže byl také svým způsobem nesmrtelný) Viz *Slovník antické kultury*, str. 36.

<sup>236</sup> Tamtéž, str. 462.

kterými je symbolizována každá osoba. Každá postava má svoje jméno, ale protagonistka nemá vlastní jméno, přestože je nazývána různě, např. mami, maminko dětmi nebo holčičko, dušinko, drahoušku, miláčku svým manželem. Podobný případ najdeme také v jiném dramatu, například v *Loupežníkovi*, hrdina vlastně nemá jméno, přestože každému někoho připomíná. U Čapka často absence jména významných osob funguje tak, že osoba reprezentuje celou generaci či určité skupiny lidí nebo zobecňuje lidi z nějaké společenské vrstvy, např. loupežník – mladí nebo matka – ostatní matky.

## 2. Paralingvální charakteristiky

Čapek uměl užívat jazykové prostředky, např. intonaci, tempo a rytmus řeči nebo frekvenci slov či vět, které souvisí s různými funkcemi, které označují změnu situace či atmosféry apod. V dramatu *Matka*, konstruovaném stylisticky jako protiklad či „kontrast“ spojující nejrůznější roviny, např. od řeči jedné osoby do výstavby celého textu, se objevují různé rytmy řeči podle osoby a situace, zejména u hrdinky. Když matka zdůrazňuje svou myšlenku, její výpovědi se prodlužují a střídají s krátkými replikami ostatních lidí.

ONDRA: Má, maminko. Nesmírně tě má rád. My všichni tě máme rádi, víš?

MATKA: Neříkej, Ondro, to mně neříkejte! Vy vůbec nevíte, co to je, mít rádi! Vy jste vždycky měli něco jiného, ještě něco bůhvíjak většího, než je láska; ale já ne. Já nemám nic většího, Richarde. Já si nemumím nic většího představit. Kdybyste věděli, co to je takové dítě — Richarde, kdybys viděl Toniho, když se narodil! Byl tak bezmocný a sladký — kdybys viděl ty jeho směšné vlásky — jak si, můžete myslet, že by Toni mohl jít na vojnu!

JIŘÍ: Mami, Toni je už veliký.

MATKA: To se zdá vám, ale mně ne. Tak vidíš, že ničemu nerozumíte! Toni je přece dítě, které se mi narodilo plačící, dítě u mých prsou, dítě, které vedu za udumlanou ručičku — Kristepane, lidi, vy jste se zbláznili! Copak mohu takové dítě někam pustit?

KORNEL: Nás jsi taky... musela pustit, maminko.

MATKA: To není pravda! Nepustila! Ale vy, vy jste vždycky měli nějaký s v ů j svět, kam jsem já za vámi nemohla; měli jste svůj svět, kde jste si hráli na velké... Copak si myslíte, že jste pro mne někdy byli velcí a dospělí? Vy? Myslíte, že jsem ve vás někdy viděla hrdiny? Ne, hoši; jen zabítá mláďata jsem ve vás viděla, jen malé, hloupé děti, kterým se stalo neštěstí — I ty, Richarde! Víš, co ty jsi pro mne byl? Muž, který spí po mém boku s otevřenými ústy; slyším ho dýchat a celým svým tělem, celou svou radostí cítím, že je můj. A najednou mi ho někde daleko



zabijí! Copak nechápete, jak je to nesmyslné! Jak já k tomu přijdu, co mně bylo po nějaké vaší hloupé, cizí Africe! A přece já, já jsem za ni musela dát člověka, který byl můj —

OTEC: To už je tak dávno, miláčku!

MATKA: Neni, Richarde. Pro mne ne. Pro mne to všechno je přítomnost. Nebo ty, Ondro: pro mne jsi pořád ještě ten bručivý, zamračený chlapec, který dělá strašně rozumného na svá léta; chodím s tebou po zahradě, ruku na tvém rameni, jako bych se o tebe opírala — Nebo ty, Jirko: co jsem se ti naspravovala kalhot! Pořád jsi mi lezl po stromech — Pamatuješ se, jak jsem ti každý večer natírala jódem tvé věčné odřeniny a škrábance? To neboli, mami, říkal jsi, to nic není... Nebo ty, Kornele —

KORNEL: Co s tím, maminko! To jsou maličkosti...

MATKA: Co s tím? Vidíš, tomu vy právě nerozumíte. Vidíte, každá ta maličkost mně i teď připadá tisíckrát důležitější než všechny vaše výpravy a války. A víš proč? Protože já máma jsem z vás měla jen ty maličkosti. Já jsem vám mohla sloužit jen v těch maličkostech. To byl můj svět. Jak jste si vzali do hlavy něco velikého, už jste se mi nějak vysmekli z rukou — Ani jste se mi nemohli do očí podívat, jako byste měli špatné svědomí. Tomu ty nerozumíš, maminko! Teď máte zas takové vyhýbavé oči, vy všichni. Já vím, vy máte zas něco za lubem, něco vašeho, něco velikého — (str. 405–407)

V této hře Čapek dává důraz na to, že nefunguje komunikace mezi lidmi, přestože se tam prolínají různé dialogy. Petr se pořád hádá s Kornelem a vůbec si nechtějí porozumět a hlavně nefunguje komunikace mezi matkou a muži. Toto nefungování komunikace je naznačeno větou „Tomu ty nerozumíš“, která je nejfrekventovanější větou v dramatu. Podle S. Ullmanna taková věta, která je nejfrekventovanější, je tzv. klíčovým slovem (key word), které „je lexikální položka, jejíž frekvence se zvyšuje významně nad normál“.<sup>237</sup> Takový případ také najdeme v *R.U.R.*, kde se často objevuje klíčové slovo či věta, například „proč neporodí?“ nebo „neplodné“, které naznačují zánik lidstva.

Dalším příkladem opakovaného použití určité věty, které vede k naznačení charakteristiky člověka, najdeme v řeči postavy Sigelia v *Bílé nemoci*, který touží po úspěchu a jeho chování k lidem je dost pragmatické, třeba když se setkává s cizími lidmi, zdůrazňuje, že má hodně práce a nemůže se jim věnovat, často větou „Mám jen tři minuty čas“.

Veltruský tvrdí, že „zaměření na jednotnost smyslu každého kontextu vzniká na základě sjednocení všech projevů určité osoby jménem, které je každé replice předesíláno; zároveň toto jméno odlišuje každý kontext od všech ostatních. Kromě toho bývá jednota

---

<sup>237</sup> S. Ullmann: *Meaning and Style*, str. 73.

každého kontextu zdůrazňována do jisté míry zvláštním skladem projevů, které do něho náleží; je to např. nadobyčejná frekvence jistých slov nebo úsloví, zvláštnosti syntaktické, užívání jistého dialektu nebo funkčního jazyka.“ Co se týče užívání nespisovných útvarů, např. dialektu a obecné češtiny, které naznačují místo nebo charakterizují člověka, najdeme je hlavně ve hře *Loupežník* u Fanky a venkovanů nebo chůvy v *R.U.R.* či poklízečky ve *Věci Makropulos*.<sup>238</sup>

Nyní se zaměříme na rytmus v souvislosti s časem. V epice můžou existovat různé rozdíly mezi časem vyprávěného a časem vyprávění<sup>239</sup>, v případě dramatu však je více omezena diferenciací času, protože čas vyprávění (jelikož v dramatu neexistuje vypravěč, probíhá příběh v dialozích mezi osobami, ale stejné dialogy vytváří určité vyprávění v širším slova smyslu) je vždy v přítomném čase, takže je obtížně vyjadřovat změnu času. Popisuje-li drama nějakou změnu času, většinou je označena konkrétně v poznámce jako „o rok později“ nebo je vyjádřena při jednání osob jako „už je to deset let“ nebo „vy jste byl včera v divadle?“ a tak dále.

Čapek často užívá kontrast mezi aktuálním časem a relativním časem. Najednou se dvě nebo tři minuty mění v dlouhou dobu, smysl času se nejen mění v mimorealistickou sféru časového úseku a dostává jinou hodnotu, nýbrž hraje také významnou úlohu, která diferencuje rytmus průběhu děje. Uvedeme příklad, ve kterém se projevuje Čapkův smysl pro čas.

HELENA: Proč jste si žádnou nevzal?

DOMIN: Protože jsem neztratil hlavu. Až dnes. Hned jak jste sňala závoj —

HELENA: — — Já vím.

DOMIN: Ještě jedna minuta.

HELENA: Ale já nechci, proboha!

DOMIN (položí jí obě ruce na ramena): Ještě jedna minuta. Bud'to mně řekněte do očí něco

---

<sup>238</sup> K. Hausenblas využití nespisovných útvarů v dramatu komentuje tak, že „ v dramatech převládá a rychle se vypracovává konverzační styl na hovorové základně spisovné s příležitostnými prvky nespisovnými a na druhé straně ovšem i s prostředky knižními; tak je tomu především u reprezentativního dramatika tohoto období, Karla Čapka, u něhož vlastně je v *Loupežníkovi*, vzniklém hned v prvních poválečných letech, důsledněji a soustavněji využito nespisovných útvarů češtiny (a to diferencovaně obecné češtiny a severovýchodního nářečí). K. Hausenblas: *Čeština v dílech slovesného umění*, in: *Kultura českého jazyka*, str. 95. Viz také K. Mára: *Využití hovorových a nespisovných prostředků v dramatech K. Čapka*, in: *Slavica Pragensia* IV, str. 649.

<sup>239</sup> Termín času je z definice Hausenblase. K. Hausenblas: *J. Neruda, U tří lilíí – styl a smysl povídky*, in: *Od tvaru k smyslu textu*, str. 148.

strašně zlého, a pak vás nechám. Nebo — nebo —

HELENA: Vy jste surovec!

DOMIN: To nic není. Muž má být trochu surovec. To patří k věci.

HELENA: Vy jste blázen!

DOMIN: Člověk má být trochu blázen, Heleno. To je na mě to nejlepší.

HELENA: Vy jste — vy jste — ah bože!

DOMIN: Tak vidíte. Hotovo?

HELENA: Ne, ne! Prosím vás, pusťte! Vždyť mne rrozmačkáte!

DOMIN: Poslední slovo, Heleno.

HELENA (brání se): Za nic na světě — Ale Harry!

(zaklepání)

DOMIN (pustí ji): Vejděte!

(Vejdou Busman, dr. Gall a Hallemeier v kuchyňských zástěrách. Fabry s kyticí a Alquist s ubrouskem pod paží.)

DOMIN: Už jste to upekli?

BUSMAN (slavnostně): Ano.

DOMIN: My také. (R, str. 117–118)<sup>240</sup>

Najednou se Domin zeptá, jestli si ho Helena nechce vzít za muže, a přitom říká, že mají jen tři minuty. Helena má tři minuty na rozhodnutí tak důležité věci. Scéna může působit buď napínavě, anebo komicky (s použitím sémantické polyvalence), ale stejně přispěje k vyjádření smyslu času a naznačuje jeho abstraktní pojetí, času může být prodloužen či zkrácen podle situace nebo kontextu.

Nyní se podíváme na dílčí charakteristické rysy, které souvisejí s divadelním provedením. U dramatu se předpokládá, že bude divadelně realizováno – to však zřejmě není nutné. Z tohoto důvodu si je dramatik při psaní dramatu vědom, že existuje divadelní struktura a prvky, které nejsou v jiných literárních žánrech vyžadovány a že divadelní funkce jazyka ovlivní jazyk v dramatickém textu.<sup>241</sup> Čapek byl dramatikem a zároveň byl dramaturgem, takže dobře znal z praktické zkušenosti specifické divadelní složky. Dobře si uvědomoval existenci takzvaných suprasegmentálních prvků, jako je intonace, nuance, akcent apod. Takové prvky mohou být na jevišti snadno vyjadřovány a pomáhají dotvářet dílčí situaci nebo celou atmosféru. V textu se však při popisu velmi těžko označuje to, co může být vyjádřeno parajazykovými prostředky (například gestem, mimikou, barvou hasu

---

<sup>240</sup> U citovaných textů užíváme těchto zkrátek: L – *Loupežník*, R – *R.U.R.*, VM – *Věc Makropulos*, BN – *Bílá nemoc*, M – *Matka*.

<sup>241</sup> M. Procházka: *Znaky dramatu a divadla*, str. 24.

herce apod.). J. Lyons sice zdůraznil, že při užívání paralingválních rysů hraje důležitou roli signifikační systém jazyka, ale v psaném jazyce jej nemůžeme vyjadřovat. Interpunkční znaménko, velká písmena, kurzíva, podtržení apod. mají zhruba stejnou funkci jako paralingvální rysy mluveného jazyka (paralinguistic features of spoken language).<sup>242</sup> Čapek řešil tento problém právě tím, že ve svých psaných projevech paralingvální prostředky hojně užíval.<sup>243</sup> Ve hře *Bílá nemoc* nalezneme dobře použité paralingvální prostředky, např. proložené písmo – „Dvorní rada: To máte taky pravdu. Nemyslíte, mladíku, že vás je na v ě d e c k o u práci škoda? (BN, str. 290)“ nebo interpunkční znaménka:

Dr. GALÉN: To je mně hrozně líto... (přibližuje se k Baronu Krügovi se stříkačkou v ruce.) poslyšte, nemohl byste... ve svých podnicích... zastavit výrobu zbraní a munice?

BARON KRÜG: — — — Nemohl.

Dr. GALÉN: Bože to je těžké... tak co mně vůbec můžete dát?

BARON KRÜG: — — jenom peníze.

Dr. GALÉN: Ale vždyť vidíte, že bych neuměl — (Položí stříkačku na stůl.) Ne, to by bylo zbytečné, prosím docela zbytečné, že ano —“ (BN, str. 316)

Dalším prvkem, který slouží k naznačení situace, jsou zvukomalebné nebo melodické či rytmické prostředky. Tak například v dialogu z třetího dějství *Loupežníka* mezi starostou a sousedem je používáno onomatopoických slov – ve chvíli, kdy oba zjistí, že dobyvatel profesora domu je ten, který s nimi pil až do rána. Čapek právě těmito slovy vyjadřuje jejich rozpačitý a směšný pocit v této situaci:

SOUSED: Ten flamendr, co s náma do rána pil!

STAROSTA: Ten? Chchch, chchchch, chachachacha, chacha, chachachachachacha!

SOUSED: Hahaha, hahaha, hahahahaha! —

STAROSTA: Lídi, to je, chachacha, chachachacha —

SOUSED: — hahahahahahaha! —

PROFESOR: Pane starosto!

---

<sup>242</sup> J. Lyons: *Linguistic semantics*, str. 14.

<sup>243</sup> J. Bartůňková na ně poukazuje: rytmus „se objevuje především na místech citově exponovaných a uplatňuje se současně s jinými zvukovými prostředky i prostředky ostatních jazykových rovin“ a Čapek využívá „členění a prostorové organizace komunikátu... tím je rytmizace zdůrazněna.“ J. Bartůňková: *Podíl paralingválních prostředků na stylu a smyslu Čapkových dramát*, in: *Slavica Pragensia* XXXIII, str. 144–145.

STAROSTA: Chchchch, chchchch —

SOUSED: — hahahahahahaha! —

ŠEFL: Hehe, hehe, hehehe!

PROFESOR: Pane, starosto, pamatujte se!

STAROSTA: Dyt' já, chchchch, dyt' já nic. Chachachacha! (L, str. 64)

Za povšimnutí stojí i melodický průběh dialogů nebo jejich rytmické střídání. Tyto dialogy jsou často označeny užitím diakritického znaménka – pauza, tři tečky apod. – nebo posuny začátků vět či vynecháváním řádků, jak je to dobře vidět v dialogu mezi loupežníkem a Mimi:

MIMI:

To není pravda! Každá myslí dál!

LOUPEŽNÍK:

— a zapomene, nežli řekneš pět —

MIMI:

Ach zapomenout!

LOUPEŽNÍK:

Oslovit a jít je

Jedná věc.

MIMI:

proč jste mne oslovil?

Vy měl jste jít a neměl promluvit,

kdo promluvil, ten nemůže už jít,

nemůže —

LOUPEŽNÍK:

— nechce,

MIMI:

— nesmí,

LOUPEŽNÍK:

— nepůjde. (L, str. 39)

### 3. Stylistická charakteristika sémantické polyvalence

Předtím než se podíváme na sémantickou stránku, zmíníme některé jevy, které jsou pro Čapka příznačné. Čapek ve svých dílech využívá kombinaci různých stylových prvků, v dramatech zejména kombinaci různých stylů řeči v dialogu, např. spisovný styl

s obecným stylem, hovorový s lyrickým, komický s ironickým zabarvením či odborný lékařský se žurnalistickým atd. Přestože užívá v dílech takové různorodé stylové prvky, udržuje Čapek princip, který považuje za jeden z nejdůležitějších pro dramatickou či divadelní řeč: je to „hratelnost“ syntaxe a kladení důrazu na „parataktickou skladbu“ bez užití přechodníků, vztažných zájmen atd. Čapek tvrdí, že „fakt následuje na fakt, jako rána na ránu; jejich vztahy, jejich kausalita, podmíněnost, následnost nebo pořadnost se vyjadřují daleko spíše dramaticky než gramatikálně. Psaná řeč, která si nemůže posloužit dramatickým přednesem, potřebuje v daleko větší míře, aby byla rozčleněna podle všech logických vztahů; ale na jevišti, tak jako v životě, tyto vztahy nejsou slovně vyjadřovány, nýbrž přímo hrány. Divadelní syntaxe není jenom věcí tak zvané mluvnosti (ačkoliv i tento ohled je velmi závažný), nýbrž věcí hratelnosti.“<sup>244</sup> Jak Čapek uvedl výše, přesvědčíme se o tom i z jeho dramát, která jsou stylově odlišena od jeho próz či odborných článků tím, že neužívají žádné přechodníky nebo vztažná zájmena (zejména „jenž“) – přestože jedna postava má velice dlouhou repliku, udržuje se tak plynulost dialogů.

K. Čapek si všímá významu a funkce deiktických slov zejména osobních zájmen. Popisuje, jak lidé používají slovo ‚my‘ či ‚já‘ a ukazuje nám, že osobní zájmeno my zobecňuje celý národ. Říká, „Já je slovo praktické, zavazující a činné; je nekonečně skromnější než „my“, je znepokojivé a těžké; „já“ je zrovň slovo svědomí i slovo činu“<sup>245</sup> a klade důraz na to, že lidé potřebují užívat zájmeno já spíše než my. Kontrastu, my versus já nebo my versus vy, Čapek využívá v dramatu k charakteristice řeči postav. Například ve hře *Bílá nemoc* je jasně vidět fungování kontrastu dvou zájmen, když dvorní rada Sigelius mluví s novinářem.

DVORNÍ RADA: ... N a š e choroba, pane, není žádný svrab. Můžete veřejnost uklidnit, že o žádné malomocenství nejde. Kam by se hrabala taková lepra proti n a š í nemoci! (str. 272)

NOVINÁŘ: Kdyby pan dvorní rada dovolil... naše čtenáře by jistě nejvíc zajímalo, jak se lze té choroby uchránit —

DVORNÍ RADA: Co — cože? Uchránit? Nijak! Vůbec nijak! (Vyskočí.) Člověče, vždyť na to zajdeme všichni! Každý, komu je přes čtyřcet let, je předem odsouzen — Vám je to jedno, vy, vy s vašimi hloupými třiceti léty! Ale my, my lidé na vrcholu života — Pojdte sem! Nevidíte na mně nic? Nemám někde na obličejí bílou skvrnu? Co? Ještě ne? Tak vidíte, každý den, desetkrát denně se dívám do zrcadla — Koukejme, v a š e čtenáře by zajímalo, jak by se mohli

---

<sup>244</sup> K. Čapek: *Řeč*, in: *Nové české divadlo*, str. 50.

<sup>245</sup> K. Čapek: *v zajetí slov*, str. 16.

uchránit před rozkladem zaživa! To věřím, pane; m n e by to taky zajímalo. (str.273–274)

Sigelius užívá zájmena s důrazem, který je zesílen proloženými písmeny, a označuje odlišnou oblast, ke které oba patří. Navíc obě oblasti jsou diferencovány od soukromé sféry Sigelia, která je naznačena zájmenem „já“.

Dalším charakteristickým rysem Čapkových dramát, který souvisí s utvářením celého textu, je spojení dvou různých částí, jež se od sebe značně liší stylově nebo funkčně.<sup>246</sup> Hned na začátku hry *Loupežník* vystupuje na scénu Prolog (toto slovo už samo o sobě označuje explicitně funkci scény), představuje hrdinu a tato scéna funguje jako narážka nebo úvod pro celou výstavbu textu. Takovou mimodějovou část, která naznačuje významový či syžetový námět, najdeme také v pozdější hře *Bílá nemoc*. První obraz, ve kterém se neobjevuje ani prolog, ani hlavní hrdina, nýbrž jen tři malomocní, hraje podobnou funkci jako předehra v *Loupežníkovi*. Dva ze tří malomocných mluví o tom, že se šíří nebezpečná nemoc, třetí malomocný jen nařiká „Kriste panebože“ či „Ježíši — Ježíši můj“ apod., což zvukově či melodicky přispívá k výrazovému zabarvení, a tím čtenářům naznačí, že ve hře jde o nějakou nebezpečnou pandemii. Úloha tří malomocných nám trochu připomíná chór v antickém divadle, který nezasahuje do děje, ale „představuje postavy mytů i občanského života“<sup>247</sup> (zřejmě tři malomocní nepředstavují postavu, ale „nemoc“).

Podle výše uvedených příkladů hned první část dramatu naznačuje divákům či čtenářům „klíčové slovo“, které přispěje k chápání děje či důležitého námětu. Když však tuto část vynecháme, nebudeme mít asi potíže, abychom sledovali či pochopili děj dramatu.

Další drama, *R.U.R.*, které je také rozděleno na předehru a hlavní dějství, se liší od výše uvedených případů tím, že předehra už má jinou funkci – nejen hraje úlohu úvodu, nýbrž je také spojena s hlavním dějem kauzálně či časoprostorově. V předehře Helena navštíví závody, kde vyrábějí roboty. Domin, který je ředitelem firmy, vypráví, kdo to byl starý Rossum, který začal zkoušet a vyrábět živou hmotu a chtěl dělat lidi na dalekém ostrově, a mladý Rossum, jenž měl smysl pro moderní techniku, jak pokračuje ve výrobě robotů, přestože Helena chce chránit jejich práva. Najednou Domin žádá Helenu o ruku a ona souhlasí. Takže nás seznámí s tím, kdy a kde se odehrává hlavní dějství, s počátky

---

<sup>246</sup> Taková stylová charakteristika se u Čapka zřejmě objevuje v jiných literárních žánrech. Příznačným příkladem je román *Hordubal*.

<sup>247</sup> V. Bahník a další: *Slovník antické kultury*, str. 549.

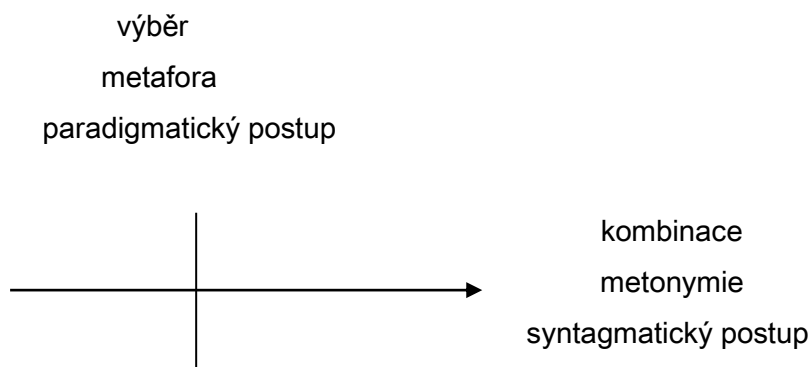
výroby robotů, proč se Helena rozhodla zůstat a tak dále.

Drama *Věc Makropulos* je jednoznačné, protože poslední dějství, které sám autor nazýval „proměnou“, je stylisticky a syžetově jiné než dějství předchozí. Protagonistka Emilia Marty se snaží hledat staré řecké listiny, na kterých je zapsané tajemství elixíru života, objeví je, ale lidé jí nevěří a pochybují o jejím vyprávění (stejně iniciály jména, citová lhostejnost atd.). V posledním dějství, které je nazváno Proměna, lidé vyslyší Marty a dozvědí se, že existují listiny a projednávají, co s nimi budou dělat. Proměna nám připomíná soud a Čapek užívá výrazy, které často slyšíme u soudu, třeba „chovejte se slušně“ apod.

Nyní se zaměříme na sémantické charakteristiky, dva druhy tropů – metaforu a metonymii a komplexní strukturu ironie.

### 3. 1. Metafora a metonymie

Co se týče jazykové činnosti, klade R. Jakobson důraz na to, že existují dva postupy – výběr a kombinace, které hrají důležitou a základní roli při uspořádání textu. Dva postupy uspořádání spočívají v tom, jak mluvčí vybírá slovo z různých ekvivalencí a přidává či kombinuje s dalším slovem, které je spojeno s původním slovem v rámci sémantické blízkosti. Tvrdí, že „výběr se uskutečňuje na základě ekvivalence, podobnosti a rozdílnosti, synonymity a antonymity; kombinace, výstavba řady, je založena na soumeznosti (contiguity). Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace.“<sup>248</sup> Z toho vyplývá, že dva postupy můžeme vysvětlit v souvislosti se vztahem mezi individuálním jazykem a empirickou jazykovou zkušeností či znalostí jazyka dané společnosti. Podle Jakobsonova tvrzení tak můžeme označit spojení dvou postupů.



<sup>248</sup> R. Jakobson: *Lingvistika a poetika*, in: *Poetická funkce*, str. 82. Dva postupy – výběr a kombinace nejsou nové pojmy a najdeme je třeba u K. Hausenblase – výběr a uspořádání složek.



„Rozvíjení promluvy může probíhat po dvou sémantických liniích: jedno téma se spíná s druhým buď podobností, nebo soumezností. Metaforický postup je asi nejvhodnější termín pro první případ, metonymický postup pro případ druhý.“<sup>249</sup> Jak uvedl R. Jakobson, metafora spočívá v tom, že nový či výrazný význam zastupuje původní význam nebo označující slovo je spojeno s označovaným motivem na základě fungování podobnosti.

Vezmeme-li jako příklad výraz „zlořečený ráj (R, str. 129)“, autor vybíral slovo ráj, které souvisí s biblickým motivem či pozitivním náznakem. Přitom Čapek kombinoval slovo „zlořečený“, které je ze syntagmatického postupu nedostupné, protože z naší jazykové zkušenosti víme, že toto slovo není vhodné pro kombinaci se slovem ráj. Takové záměrné spojení neobvyklých slov je příznačným případem metafory.

V Čapkových dramatech jsou takové typy vyjadřování hojně užívány, přestože použití metafory není tak časté či snadné jako v básni. Příkladem je slovo „hluchý květ (R, str. 129, 130, 134)“ – je to synestézie, která spočívá v „přenášení z různých oblastí smyslového vnímání“<sup>250</sup>. Pojmenování „hluchý květ“, které je vytvořeno spojením oblastí vizuální a zvukové, označuje krásnou umělou květinu, jež nevoní a je neplodná, a naznačuje také explicitně krásnou Helenu, protože Hallemeier udělal květinu pro Helenu a dal jí jméno „Cyclamen Helena“. Naznačuje také implicitně krásnou ženu, která nemá dítě jako Helena. Jak uvádí S. Ullmann: „kombinace dvou elementů – smysl (tenor) a nositel (vehicle) – metafora produkuje druh dvojité vize, ve které se oba termíny objasní navzájem“<sup>251</sup> – tak to funguje v Čapkově výrazu.

Dalším významným příkladem jsou výrazy „světlo“ či „lampa“, které Čapek často užívá metaforickým nebo metonymickým způsobem. Třeba v *Bílé nemoci* se objevuje rodina u večerní lampy, která je významově spojena s rodinným životem. Světlo stojací lampy v *Matce* označuje prostor nebo svět mrtvých, a to ho odlišuje od prostoru, který je vyjádřen lustrem – větším či plným světlem. V *R.U.R.* se také objevuje „světlo žárovky“, které je spojeno s oběma typy tropů, jednak světlo označuje fungování elektrárny či závodu, jednak život celého lidstva.<sup>252</sup>

Čapek dokonale využívá metaforu a metonymii a často je užívá dohromady a v jeho

---

<sup>249</sup> R. Jakobson: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*, in: *Poetická funkce*, str. 69.

<sup>250</sup> Filipec a F. Čermák: *Česká lexikologie*, str. 110.

<sup>251</sup> S. Ullmann: *Meaning and Styl*, str. 45.

<sup>252</sup> Pokud jde o metaforu a metonymii J. Horáková uvádí význam slova „továrna“ v *R.U.R.* Probírá jeho metaforický a metonymický smysl v souvislosti s dobovým kontextem a srovnává ho s jiným dramatem, např. Kaiserovými hrami – *Plyn I, II*. J. Horáková: *Rossum's Universal Robots: Továrna utopie*, str. 96–102.

dramatech „vzájemné působení těchto dvou elementů je viditelné“, třeba ve výše uvedeném příkladu světla. Kombinace dvou tropů najdeme nejen u slovního výrazu, ale i u postav. Například Loupežník je nejen metaforou mladosti (i svým jménem naznačuje člověka, který bude nebo chce něco loupit), ale také je mladým mužem, který reprezentuje celou mladou generaci.

Dalším příznačným příkladem jsou šachy v dramatu *Matka*. Nejdříve dvě pole šachovnice a jejich barevný kontrast metaforicky naznačují protiklad dvou osob – Petr a Kornel (ve hře jsou také explicitně označováni výrazy jako „černý Petr“ nebo „bílý prapor“, pokud jde o Kornela). Petr je reprezentantem nebo jedním z revoluční strany čili „černých band“ a Kornel je z konvenční strany čili armády bílých, takže jsou metonymickým označením dvou stran. Dále šachovou hrou je naznačen způsob chování generace, protože Petr hraje jiným způsobem, než jak hrál jeho otec. Jiná pravidla hry, která souvisejí s generačním rozdílem, jsou spojena právě slovem „hra“. Následující scéna nám ukáže, jak spojí dvojí význam tohoto slova.

OTEC: To se mi nelíbí, Petře. Naši proti našim — máte to nějak popletené, mládenci — tak tys dělal vyzvědače, Petříčku?

PETR: Ne, tati: Já jsem jenom psal do novin.

OTEC: Nelži, Petře. Za to by tě vojáci nezastřelili. My jsme popravovali jenom špióny nebo zrádce.

JIŘÍ: Dnes jsou jiné časy, tatínku.

OTEC: Zdá se. Máte asi nějaká nová pravidla hry, hoši. (M, str. 380–381)

Ve výše uvedeném příkladu „hra“ označuje generační nebo dobový rozdíl. Šachy jsou nejen sémioticky (jak jsme uvedli v předchozí části práce), ale i stylisticky výrazným prostředkem sémantické polyvalence.

### 3. 2 Komplexní struktura ironie

Nyní se zaměříme na stylovou charakteristiku v souvislosti s ironií. Když se snažíme definovat ironii, není to jednoduché, protože interpretace ironie je velice pestrá a různorodá.<sup>253</sup> Jednoduchá a známá definice ironie je „kontrast reality s vnějškem“<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> M. Nekula ve své stati uvádí různé definice ironie a srovnává je s jinými termíny, např. lží, žertováním, sarkasmem a tak dále. M. Nekula: *Pragmalingvistická interpretace ironie*, SaS, str. 95–109.

<sup>254</sup> Najdeme „kontrast“ v osobnosti nebo v životě Karla Čapka? Doba, kdy žil Karel Čapek, byla obdobím

nebo „ironie se zakládá na kontradiktornosti vlastností pojmenování a hodnocení“<sup>255</sup>, takže většina definicí dává důraz na to, že se označuje něco opačným významem.

V rétorice se ironie považovala za důležitý prostředek vyjádření a někteří rétorici poznamenali, že „ironie byla mnohem více než obyčejné rétorické figury“, „ironický efekt jako soběstačný (self-sufficient) literární cíl“ a někdy pojetí ironie dosáhlo „imperialistické expanze.“<sup>256</sup> V osmnáctém století slovo ‚ironický‘, které bylo srovnáváno s ‚dialektický‘, se změnilo v „popisný ekvivalent (descriptive equivalent) termínu ‚dramatický‘“<sup>257</sup> T. van Dijk tvrdí, že v dnešní době je často stylistický výklad důležitější než sémantický nebo pragmatický, jinak řečeno, zajímáme se více o to, jak mluvíme, než o čem mluvíme a „z různých důvodů dnešní stylistika je pokračování klasické rétoriky.“<sup>258</sup> Nemáme prostor, abychom podrobně probrali důvody Dijkova tvrzení, ale aspoň můžeme zachytit jednu důležitou věc, a to, že „ironie“ pořád hraje důležitou funkci ve stylistice jako v rétorice.

Podle toho, co tvrdí Frye, totiž že „pojmem ironie označujeme snižování vlastní hodnoty, v literatuře nejčastěji nazýváme způsob vyjádření, kdy s minimem výrazových prostředků dosahujeme maxima významové sdělnosti, v obecné rovině pak máme na mysli soubor slov vzdalujících se přímému nebo zjevnému významu“<sup>259</sup>, se tak nejdříve podíváme na ironii v obecném slova smyslu, která je vyjádřena na úrovni slov nebo souboru slov či vět.

Ironické výrazy najdeme v každém Čapkově dramatu,<sup>260</sup> např. výraz „krásná smrt (M,

---

kontrastu mezi demokracií a fašismem. Byl velice kultivovaným člověkem, který pořádal setkání tzv. pátečnicků, kde se scházeli lidé z různých elit, např. politické, literární, inteligenční a tak dále. Co se týče lidí z pátečnicků, J. Brabec je charakterizuje tak, že „oscilují mezi projevem individuálním a kolektivním, mezi aktivitou v úzkém kruhu a aktivitou veřejnou. ... je situace zvláštní, že jde o permanentní působení živlu soukromého a živlu veřejně působícího.“ J. Brabec: *Diskurs pátečnicků*, in: *Pátečníci a Karel Poláček*, str. 10. Mohli bychom se také zmínit o tom, že Čapek kladl důraz na demokracii, přitom omezoval vstup žen do této skupiny pátečnicků a z dnešního hlediska by to bylo „nedemokratické“.

<sup>255</sup> J. Filipec a F. Čermák: *Česká lexikologie*, str. 58.

<sup>256</sup> Co se týče imperialistické expanze, zapříčinilo ji nejen ironikovo pokušení předvést vlastní ironickou šikovnost (cleverness), ale může být také chápána „jako přirozený a logický vývoj literární kvality k vrcholnému uměleckému cíli, odůvodněnému povahou věcí nebo povahou literatury či povahou moderního světa.“ W. Booth: *A Rhetoric of Irony*, str. 139–140.

<sup>257</sup> B. O. States: *Irony and Drama*, str. 8. States srovnává ironii s dialektikou a dramatem. Definuje ironii ze dvou hledisek: zaprvé „subjektivní princip, na který Hegel a Kierkegaard zdůraznili jako „nekonečnost možností (The infinity of possibles) v realitě“, zadruhé, z objektivního hlediska považují ironii za „příznak světového řádu (symptom of the world order itself)“. Tamtéž, str. 3–16.

<sup>258</sup> T. Van Dijk: *Textwissenschaft; Eine interdisziplinäre Einführung*, přel. S. H. Jung, str. 181.

<sup>259</sup> N. Frye: *Anatomie kritiky*, str. 58.

<sup>260</sup> Čapek užívá často ironické výrazy ve všech žánrech. Například L. Doležel uvádí, jak Čapek v jedné

str. 368, 369).“ Manžel matky padl v boji a matka označuje otcovou smrt slovy „krásná smrt“, protože padl pro krále a vlast, ale ve skutečnosti otec nepadl a byl zajat a mučen domorodci. Adjektivum „krásný“ ukazuje, že „ironické zbarvení vzniká obvykle citovým zvratem, t.j. tak, že citově kladného slova se užije s citovým zbarvením záporným“<sup>261</sup> a neobvyklé spojení slov s ironickým zbarvením vyvolává silný efekt. Takových případů s ironickým zbarvením najdeme hodně, například „chválabohu (BN)“, které použije Maršál, když se dozví, že Baron Krüg spáchal sebevraždu.

Meucke dělí ironii na verbální a situační. Pokud jde o verbální ironii, která se také nazývá ironii týkající se chování (behaviour irony), ironik schválně ironizuje, a v situační ironii, která je nazývána nezáměrná (unintentional) či neúmyslná (unconscious), sice není ironik, ale vždy existuje oběť (victim) a pozorovatel (observer).<sup>262</sup>

Většina ironických výrazů v Čapkových dramatech ukazuje na verbální ironii, ale některé výrazy nebo obyčejná scéna s komickým prvkem často implicitně souvisí se situační ironií. V *R.U.R.* se Helena Gloryová setkává s roboty, ale nepoznává, že jsou to roboti, a splete si je s opravdovými lidmi. Tato scéna vyvolává komický dojem, přitom je to situační ironie, která naznačuje, že se už lidé či celá lidská společnost změnili k nepoznání.

Čapkovu ironii v dramatech také můžeme označit jako tragickou ironii, zejména v souvislosti s tragickou osamělostí. „Hrdina se nemusí dopustit žádného tragického omylu a nemusí být dojemně posedlý: prostě se ocitne mimo svou společnost. Základním principem tragické ironie je tedy to, že ať se hrdinovi stane cokoli výjimečného, má to být v příčinném rozporu s jeho charakterem. Tragédii nemůžeme rozumět, čekáme-li od ní morální ponaučení. Je pochopitelná jen ve smyslu, jaký měl na mysli Aristotelés, když za podstatnou součást tragického děje označil rozpoznání nebo poznání. Je pochopitelná, protože katastrofa přijatelným způsobem odpovídá situaci.“<sup>263</sup> Příkladem tragické osamělosti je Dr. Galén a matka (případně také můžeme připojit i E. Marty, která je svým způsobem osamělá, jenže příčina její osamělosti nesouvisí jen s jejím charakterem).

Tragická ironie u Čapka souvisí s tradičním pojetím ironie, s tragickým konfliktem, třeba ironie z romantismu, „kdy se ironie stává principem uměleckého díla, autorova vědomí obsaženého v díle, nesmiřitelného kontrastu mezi subjektivitou jednotlivce a objektivitou

---

reportáži vyjadřuje aktuální a závažný problém své doby „pouhou ironickou intonací“. L. Doležel: *O slohu vyprávění Karla Čapka*, in: *Naše řeč*, str. 85–86.

<sup>261</sup> F. Daneš, L. Doležel, K. Hausenblas a F. Váhala: *Kapitoly z praktické stylistiky*, str. 39.

<sup>262</sup> Meucke: *Irony*, str. 28.

<sup>263</sup> N. Frye: *Anatomie kritiky*, str. 59.

nelítostného, slepého osudu, a jasného vědomí věčného nepokoje a nekonečného totálního chaosu.<sup>264</sup> Přitom však přidá svojí vlastní stylovou charakteristiku jako „řetěz tragických ironií“. V *Matce* jsme viděli, že tam hraje roli protikladný princip, např. Petr proti Kornelovi. Matka si nemůže vybrat mezi Petrem a Kornelem, protože oba jsou jejími syny, to znamená, že dopadne tragicky, když přežije jen jeden z nich. Dalším příkladem je *Bílá nemoc*, kde je nejlépe vidět řetěz tragických ironií. Nejdříve u hrdiny Dr. Galéna, který chce mír a bojuje proti mocným lidem, najdeme vnitřní tragický konflikt, když odmítá léčit nemocné lidi, ale jako lékař musí přeci léčit všechny. Když Maršál onemocní bílou nemocí, nakonec přijímá Galénovu podmínku, ale Dr. Galéna zabije dav, který obdivuje Maršála a myslí, že Dr. Galén stojí proti Maršálovi, to znamená, že Maršál zahyne kvůli davu.

Necháme-li stranou *Loupežníka*, o ostatních dramatech můžeme říct, že mají strukturu ironie v širším slova smyslu. Ve výše uvedeném výkladu jsme probrali ironii v souvislosti s osamělostí hrdiny. Nyní se zaměříme na ironii na úrovni vyprávění (už jsme se zmínili o pojetí vyprávění, které souvisí s celou výstavbou kontextu dramatu). Ironie na úrovni vyprávění spočívá v tom, že v dramatu existují různé síly či moci a hierarchie těchto sil či mocí. Ironie vyprávění funguje, když se podřazená síla pokusí převrátit určitou pozici. Toto fungování vysvětluje A. Badiou na základě vztahů mezi logikou síly (*logique des forces*) a logikou pozice (*logique des places*). Přestože mezi dvěma silami existuje velký rozdíl, hrdina se pokusí převrátit síly.<sup>265</sup>

Například Dr. Galén chce změnit svět, který je pod vlivem mocných lidí. Když se ve světě rozšíří nebezpečná pandemie tzv. bílé nemoci, dr. Galén je jediný člověk, který má proti ní lék. Dává si pro léčení podmínku, aby lidé přestali válčit a žili v míru. Kdyby drama skončilo Galénovým úspěchem, nebyla by ve vyprávění ironie.

Příznačným příkladem je drama *R.U.R.*, kde se objevuje hierarchie síly mezi roboty a lidmi i mezi lidmi a bohem. Roboti slouží lidem jako stroj, který funguje a pracuje podle toho, jak ho řídí lidé, a když postupně dostává více inteligence a citu, chce dobýt svět lidí a útočí na ně. Nakonec se roboti dozvědí, že stejně zahynou, protože neznají tajemství výroby a potřebují pomoc člověka, jako je Alquist. Lidé, hlavně Domin s kolegy (kromě Alquista), chtějí vyrábět více a více robotů, aby lidé už nemuseli pracovat. Domin sám říká: „chtěl jsem, aby se člověk stal pánem! ... chtěl jsem, abychom z celého lidstva udělali aristokracii světa. Neomezené, svobodné a svrchované lidi. A třeba víc než lidí (R, str. 148).“ Nakonec však jsou všichni zabiti roboty – vlastními výrobky. Snaha převrátit

---

<sup>264</sup> P. Pavise: *Divadelní slovník*, str. 209–210.

<sup>265</sup> Pokud jde o teorii A. Badiou, citujeme tu znovu z knihy *Sémiotika pařížské školy*, str. 288–289.

hierarchii síly se ukáže jako marná.

Čapkova dramata kromě *Loupežníka* jsou vybudována na základě ironie z různých úrovní, např. z repliky jedné osoby, z dialogů mezi postavami, z hrdinského činu až do úrovně vyprávění. Přitom jeho ironie není naivní, ale kultivovaná, „pouze něco konstatuje a ironický tón jí přidá čtenář“<sup>266</sup>.

Hausenblas napsal: „smysl textu se utváří na základě věcněobsahové náplně textu modifikované jeho stylem. Někdy styl podpírá, dotvrzuje věcný obsah, jindy však znamená více: může ukazovat, kterému z možných interpretací smyslu má být dána přednost, při vyjádření ironickým docela převrací stylový prvek ironie věcný obsah v pravý opak; ... v textech uměleckých má styl vždy závažnou spoluúčasť na smyslu celku, celková stylistická charakteristika je důležitým pomocníkem k odhalení smyslu díla.“<sup>267</sup> Smysl Čapkových dramát se v souladu s tím utváří jeho vlastním stylem, který funkčně slouží k vytváření struktury různých jazykových prostředků. Sémantická polyvalence Čapkových dramát, zejména ironie různých stupňů dotváří komplexnost stylové charakteristiky děl a poskytuje čtenářům prostor, aby se účastnili myšlenkově či smyslově.

---

<sup>266</sup> N. Frye: *Anatomie kritiky*, str. 58.

<sup>267</sup> K. Hausenblas: *J. Neruda, U tří lilií – styl a smysl povídky*, in: *Od tvaru k smyslu textu*, str. 143–144.

## VI. Závěr

Pokusili jsme se interpretovat různé teorie a prozkoumat a analyzovat dramata Karla Čapka ze dvou hledisek: sémiotického a stylistického. V první části práce jsme se zaměřili na charakteristiku a funkci znaku v souvislostech zejména s dramatem a divadlem. Uvedli jsem základní a důležité teorie a metody vědců – O. Zicha, J. Mukařovského, J. Veltruského, K. Elama a A. Ubersfeldové.

Pokud jde o analýzu dramát K. Čapka, pokusili jsme se promítnout teorie uvedených badatelů do díla K. Čapka a zabývali jsme se novým způsobem analyzování na bázi sémiologické metodologie. Nejdříve jsme se zaměřili na charakteristiku dramatických osob, které mají různé funkce. Hlavní protagonisté souvisí především s dějem celého dramatu, ale mohou mít i další funkce, např. sdělovací – Domin v úvodu hry *R.U.R.* sděluje historii firmy a závodu. Některé postavy hrají významově vedlejší roli, přitom mají různé funkce, např. sdělovací, indikativní, charakterizační atd., a doplňují celkovou charakteristiku dramatu.

V hloubkové struktuře dramatické osoby mají syntaktickou funkci jako subjekt, objekt, dárce, příjemce, pomocník a protivník. Takové syntaktické funkce nám umožňují objasnit a chápat strukturu vyprávění a funkci postav, např. Domin a jeho kolegové mají stejnou funkci v hloubkové struktuře jako subjekt a z toho vyplývá, že jsou kolektivními hrdiny v povrchové struktuře.

Je vytvořen dramatický svět a čtenář či divák ho vnímá jako hypotetický možný svět, který je realizován časem a prostorem. Pokud jde o strukturu času, zkoumali jsme jej z různých pohledů, např. z chronologického a historického nebo z pohledu diskurzu či zápletky. Podle konstrukce času drama může mít složitou kompozici příběhu, např. ve hře *Věc Makropulos* se prolínají různé časy a z toho vzniká složitá a důležitá situace pro celý příběh. Přestože prostor velice těsně souvisí s časem, občas hraje významnější roli, třeba v *Matce*. Jeden prostor – otcův pokoj – je nejen činitel charakterizační, ale i funkční, má různorodé funkce, např. setkání, bezpečnosti, konfliktu, přítomnosti i minulosti.

Uvedli jsme novou jednotku, která významově souvisí s jádrem celého textu, totiž symbolém, který je základem pro napojení vyprávění na vnitřní strukturu textu a vystupuje jako figura, např. předměty nebo postavy. Jinak řečeno, vztah symbolému s figurou je stejný jako vztah označovaného s označujícím u znaku. Například Loupežník je figura a jeho symbolém je mladost.

Pokud jde o stylistickou charakteristiku dramát K. Čapka, zaměřili jsme se hlavně na princip kontrastu a sématickou polyvalenci. Čapek využívá všestranně princip kontrastu mj. u dramatických postav, času, prostoru atd. Například kontrast dramatických postav najdeme v každém dramatu; tak se naznačují různorodé konflikty nebo protikladný princip, např. politický či ideologický konflikt – Petr a Kornel, dr. Galén a Maršál, generační konflikt – Loupežník proti profesorovi či syn a dcera proti otci (ve hře *Bílá nemoc*), nebo případ protikladu – věda a příroda, obyčejný život a věčný život, žena a muž atd.

Další příznačnou charakteristikou dramát K. Čapka je komplexnost ironie. Čapek využívá ironii nejen u slovních výrazů, ale i v určité situaci. Ukázali jsme si, že v Čapkových dramatech funguje ironie v úrovni vyprávění, která souvisí s existencí hierarchie síly mezi postavami.

Čapkova dramata se vyznačují různotvárností jak tematickou, tak stylistickou, která souvisí s funkcemi různých dramatických prvků, a přitom Čapek vždy nechává prostor i pro čtenáře.



## Literatura

- Aristoteles: Poetika, přel. F. Groh, Gryf, Praha 1929.
- Aston, Elaine and Savona, George: Theatre as sign–system, Routledge, London 1991.
- Austin, J. L.: How to do Things with Words, Harvard University Press, Massachusetts 1962.
- Bachtin M. M.: Formální metoda v literární vědě, přel. J. Honzík, Lidové nakladatelství, Praha 1980.
- Bally, Charles: Le langage et la vie, Droz, Geneve 1952.
- Barthes, Roland: Elements of Semiology, přel. A. Lavers & C. Smith, Hill and Wang, New York 1977.
- Barthes, Roland: Image, Music, Text, přel. S. Heath, Hill and Wang, New York 1977.
- Barthes, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění, přel. J. Fryčer, in: Znak, struktura, vyprávění, Host, Brno 2002, str. 9–43.
- Barthes, Roland: Mytologie, přel. Josef Fulka, Dokořán, Praha 2004.
- Barthes, Roland: Fragmenty milostného diskurzu, přel. Č. Pelikán, Pavel Mervart, Červený kostelec 2007.
- Bartůňková, Jana: Podíl paralingválních prostředků na stylu a smyslu Čapkových dramát, in: Slavica Pragensia XXXIII, s. 141–147.
- Bečka, Josef Václav: Úvod do české stylistiky, ing. Rudolf Mikuta, Praha 1948.
- Bečka, Josef Václav: Česká stylistika, Academia, Praha 1992.
- Bense, Max: The Abstract Conception of the Sign, in: A Semiotic Landscape/ Panorama sémiotique, ed. S. Chatman, U. Eco, J. Klingkenberg, Mouton Publishers, The Hague 1979, s. 52–54.
- Bogatyrev, Petr: Lidové divadlo české a slovenské, Fr. Borový a národopisná společnost československá, Praha 1940.
- Bogatyrev, Petr: Souvislosti tvorby – Cesty k struktuře lidové kultury a divadla, přel. J. Kolár, Odeon, Praha 1971.
- Booth, Wayne: A Rhetoric of Irony, The University of Chicago Press, Chicago 1974.
- Brabec, Jiří: Diskurs pátečníků, in: Pátečníci a Karel Poláček, Albert, Rychnov nad Kněžnou 2001.
- Bradford, Richard: Stylistics, Routledge, London and New York 1997.
- Branžovský, Josef: Karel Čapek – Světový názor a umění, Nakladatelství politické literatury, Praha 1963.
- Brecht, Bertolt: O divadelnom umení, přel. E. Marko, Slovenské vzdavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1959.
- Brecht, Bertolt: On Theatre, Methuen, London 1964
- Brockett, Oscar G.: The Essential Theatre, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York 1923.

- Brook, Peter: Prázdný Prostor, přel. A. Bejblík, Panorama, Praha 1988.
- Brušák, Karel: Znaky na činském divadle, Slovo a Slovesnost (dále SaS), 5, 1939, s. 91–98.
- Buriánek, František: Čapkovská variace, Československý spisovatel, Praha 1984.
- Cantano, V. James: Language, History, Style – Leo Spitzer and the Critical Tradition, Routledge, London 1988.
- Colwell, C. Carter: Teorie literatury: A Student's Guide to Literature, přel. Jaeho, Lee, Yelyoo, Seoul 1991.
- Couddon, J. A.: Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, London 1992.
- Cressot, Marcel: Le style et les techniques, presses Universitaires de France, Paris 1969.
- Čapek, Karel: Řeč, in: Nové české divadle, Aventinum, Praha 1926, s. 50.
- Čapek, Karel: Kdybych byl lingvistou, SaS, 1, 1935, s. 7–8.
- Čapek, Karel: Poznámky o tvorbě, Československý spisovatel, Praha 1960.
- Čapek, Karel: Divadelníkem proti své vůli, Orbis, Praha 1968.
- Čapek, Karel: V zajetí slov, Svoboda, Praha 1969.
- Čapek, Karel: O umění a kultuře III, Spisy XIX, Československý spisovatel, Praha 1986.
- Čapek, Karel: České myšlení: O věcech obecných čili zóon politikon, Melantrich, Praha 1991.
- Čapek, Karel: Dramata, Český spisovatel, Praha 1992.
- Čermák, František: Jazyk a jazykověda, Pražská imaginace, Praha 1994.
- Černý, František: Premiéry bratří Čapků, Hynek, Praha 2000.
- Černý, Jiří a Holeš, Jan: Sémiotika, Portál, Praha 2004.
- Daneš, F, Doležel, L, Hausenblas, K a Váhala, F.: Kapitoly z praktické stylistiky, Orbis, Praha 1955.
- Diderot, Denis: Diderot o divadle, přel. J. Šírková, Umění lidu, Brno 1950.
- Dijk, Teun A. van: Textwissenschaft; Eine interdisziplinäre Einführung, přel. Siho Jung, Minumsa, Seoul, 1995.
- Doležel, Lubomír: O slohu vyprávění Karla Čapka, Naše řeč 46, 1960, s. 80–86.
- Eco, Umberto: The Limits of Interpretation, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994.
- Eco, Umberto: Teorie sémiotiky, přel. W. H, Seo, Moonji publishing, Seoul 1999.
- Eco, Umberto: Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět, přel. J. Fiala, Moraviapress, Praha 2000.
- Eco, Umberto: Meze interpretace, přel. Nagy, Ladislav, Karolinum, Praha 2004.
- Eco, Umberto: O literatuře, přel. Flemrová, Alice, Argo, Praha 2004.
- Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London and New York 1980.
- Esslin, M., Gimm, R., Harder, H. B., Volker, K.: Smysl nebo nesmysl?, Orbis, Praha 1966.
- Esslin, Martin: The Field of Drama – How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen, Methuen Drama, London 1987.
- Filipec, Josef a Čermák, František: Česká lexikologie, Academia, Praha 1985.

- Fischer, Otokar: K dramatu, Grosman a svoboda, Praha 1919.
- Fischer-Lichte, Erika: The Dramatic Dialogue – Oral or Literary Communication?, in: Semiotics of Drama and Theatre, J. Benjamins, Amsterdam; Philadelphia 1984.
- Fischer-Lichte, Erika: The Semiotics of Theater, přel. J. Gaines, D. L. Jones, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1992.
- Fontanille, Jacques: Sémiotique et littérature, přel. Chisoo, Kim and Inbong, Jang, Ewha Womans University Press, Seoul 2003.
- Forster, E. M.: Aspects of the Novel, Penguin Books, London 1990.
- Frye, Northrop: Velký kód, přel. S. Ficová a A. Přibáňová, Host, Brno 2000.
- Frye, Northrop: Anatomie kritiky, přel. S. Ficová, Host, Praha 2003.
- Genette, Gérard: Narrative Discourse, přel. Jane E. Lewin, Cornell Univ. Press, New York 1980.
- Genette, Gérard: Hranice vyprávění, in: Znak, struktura, vyprávění, přel. P. Kyloušek, Host, Brno 2002, str. 240–256.
- Greimas, Algirdas Julien: Structural Semantics: an Attempt at a Method, přel. D. McDowell, R. Schleifer and A. Velie, University of Nebraska Press, Lincoln 1983.
- Greimas, Algirdas Julien: Narrative Semiotics and Cognitive Discourses, přel. P. Perron and F. H. Collins, Pinter Publishers, London 1990.
- Greimas, Algirdas Julien: Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění, in: Znak, struktura, vyprávění, přel. Kyloušek, Host, Brno 2002, str. 44–85.
- Grotowski, Jerzy: K chudému divadlu. in: Divadlo, roč. 18, VI 1967, s. 1–6.
- Halliday, M. A. K.: Language as Social Semiotics, University Park Press, London 1978.
- Halliday, M. A. K.: An Introduction to Functional Grammar, Edward Arnold, London 1985.
- Harkins, W. E.: Karel Čapek, Columbia University Press, New York, London 1962.
- Hausenblas, Karel: Čeština v dílech slovesného umění, in: Kultura českého jazyka, Severočeské nakladatelství, Liberec 1969, s. 89–101.
- Hausenblas, Karel: Výstavba jazykových projevů a styl, Univerzita Karlova, Praha 1971.
- Hausenblas, Karel: Od tvaru k smyslu textu, DeskTop Publishing FF UK, Praha 1997.
- Havránek, Bohuslav: Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura, in: Spisovná čeština a jazyková kultura, Melantrich, Praha 1932. s. 32–84.
- Havránek, Bohuslav: Teorie spisovného jazyka, in: Kultura českého jazyka, Severočeské nakladatelství, Liberec 1969, s. 7–17.
- Hawkes, Terence: Strukturalismus a sémiotika, Host, Brno 1999.
- Hayman, Roland: How to Read a Play, Eyre Methuen, London 1977.
- Hayman, Roland: Theatre and Anti-Theatre – New Movements Since Beckett, Secker & Warburg, London 1979.
- Herman, Vimala: Dramatic Discourse – Dialogue as interaction in plays, Routledge, London 1995.
- Hjelmslev, Louis: Language, přel. Francis J. Whitfield, The University of Wisconsin Press,

- Madison, Milwaukee and London 1970.
- Hjelmslev, Louis: O základech teorie jazyka, Academia, Praha 1972.
- Hoffmanová, Jana: Stylistika a ..., Trizonia, Praha 1997.
- Holý, Jiří: Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury, in: Česká literatura, roč. 32, V 1984, s. 459–475.
- Honzl, Jindřich: Sláva a bída divadel, Družstevní práce, Praha 1937.
- Honzl, Jindřich: Hierarchie divadelních prostředků. SaS, 1946, s. 187–193.
- Honzl, Jindřich: Divadelní a literární podobizny, Orbis, Praha 1959.
- Honzl, Jindřich: Základy a praxe moderního divadla, Orbis, Praha 1963.
- Honzl, Jindřich: Dynamics of the Sign in the Theater, in: Semiotics of Art, ed. L. Matejka a I. R. Titunik, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London 1976, s. 74–93.
- Horáková, Jana: Rossum's Universal Robots: Továrna utopie, Disk 8, 2004, s. 96–110.
- Hough, Graham: Style and Stylistics, Routledge & Kegan Paul, London 1969.
- Hořínek, Zdeněk: Divadlo mezi medernou a postmodernou, Studio Ypsilon, Praha 1998.
- Hrbáček, Josef: Nárys textové syntaxe spisovné češtiny, Trizonia, Praha 1994.
- Chatman, Seymour: Rhetoric and Semiotics. in: A Semiotic Landscape/ Panorama sémiotique, ed. S. Chatman, U. Eco, J. Klingenberg, Mouton Publishers, The Hague, 1979, s. 103–112.
- Chatman, Seymour: Dohodnuté termíny – Rétorika narativu ve fikci a filmu, přel. B. Ptáčková a L. Ptáček, Univerzita Palackého, Olomouc 2000.
- Chatman, Seymour: Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu, přel. M. Orálek, Host, Praha 2008.
- Chloupek, Jan a kolektiv: Stylistika češtiny, SPN, Praha 1990.
- Chomsky, Noam: On Language, The New Press, New York 1998.
- Chvatík, Květoslav : Problém stylu z hlediska obecné teorie umění, in: Estetika, XIV, 1977.
- Ingarden, Roman: Umělecké dílo literární, přel. A. Mokrejš, Odeon, Praha 1989.
- Innis, Robert E.: Karl Bühler – Semiotic Foundations of Language Theory, Plenum Press, New York and London 1982.
- Jakobson, Roman: Language in Literature, edit. Krystina Pomorska and Stephen Rudy, The Belknap Press of Harvard Univ. Press, Massachusetts 1987.
- Jakobson, Roman: Dialogy, Český spisovatel, Praha 1993.
- Jakobson, Roman: Poetická funkce, přel. M. Červenka, M. Chlěbcová, T. Pokorná, H&H, Praha 1995.
- Jakobson, Roman: Formalistická škola a dnešní literární věda ruská – Brno 1935, edit. Glanc, Tomáš, Academia, Praha 2005.
- Jakobson, Roman & Halle, Morris: Fundamentals of Language, přel. Yeosung Park, Moonji Publishing, Seoul 2009.
- Jakobson, Roman & Waugh, Linda: The Sound Shape of Language, Indiana University Press,

- Bloomington and London 1979.
- James, William: *The Meaning of Truth*, Prometheus Books, New York 1997.
- Janoušek, Pavel: *Rozměry dramatu*, Panorama, Praha 1989.
- Janoušek, Pavel: *Studie o dramatu, Ústav pro českou a světovou literaturu*, Praha 1992.
- Jedličková, Alice: *Vícejazyčnost v díle Karla Čapka*, in: *Karel Čapek a český jazyk*, Karolinum, Praha 1990.
- Jefferson, Ann & Robey, David: *Modern Literary Theory*, přel. Jungsin Kim, Moonyae publishing, Seoul 1995.
- Jelínek, Milan: *Pojetí stylu u pražských strukturalistů*, *Česká literatura* 40, 1993, s. 209–216.
- Jelínek, Milan: *Postavení hovorového stylu mezi styly funkčními*, *SaS* 27, 1966, s. 104–117.
- Jelínek, Milan: *K problematice základní stylové charakteristiky spisovných jazykových prostředků*, *Naše řeč* 53, 1970.
- Kesteren Aloysius van: *Theatre and Drama Research: An Analytical Proposition*, in: *Semiotics of Drama and Theatre*, J. Benjamins, Amsterdam, Philadelphia 1984.
- Klíma, Ivan: *Karel Čapek, Československý spisovatel*, Praha 1962.
- Kowzan, Tadeusz: *Littérature et spectacle*, Mouton, Paris 1975.
- Kowzan, Tadeusz: *The Semiology of the Teater: Twenty–Three Centuries or Twenty–Two Years?*, in: *Diogenes*, number 149, Spring 1990, s. 84–104.
- Kristeva, Julia: *Jazyk Lásky – Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, One Woman Press, Praha 2004.
- Kristeva, Julia: *Slovo, dialog a román*, přel. J. Fulka, Pastelka, Praha 1999.
- Kudělka, Viktor: *Boje o K. Čapka*, Academia, Praha 1987.
- Lee, J. M. & Bae, Y. N.: *Dictionary of Linguistics*, Pakyoungsa, Seoul 2000.
- Lerner, D. Laurence: *English Literature*, Oxford University Press, London 1969.
- Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée Sauvage*, přel. Jungnam, An, Hangilsa, Seoul 2005.
- Literary Theory: An Anthology*, ed. by J. Rivkin and M. Ryan, Blackwell, Oxford 1998.
- Lotman, Jurij M.: *Poetika, rytmus, verš*, přel. M. Arnautová, I. Svatoňová a V. Svatoň, Svět sovětů, Praha 1968.
- Lotman, Jurij M.: *Semiotics of Cinema*, přel. M. E. Suino, Ann Arbor, Michigan 1976.
- Lotman, Jurij M.: *The Structure of the Artistic Text*, přel. R. Vroon, Ann Arbor, University of Michigan 1977.
- Lotman, Yuri M.: *Universe of the Mind – A Semiotic Theory of Culture*, přel. A. Shukman, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1990.
- Lotman, Yuri M.: *Семiotics*, přel. Soohwan Kim, Moonji Publishing, Seoul 2008.
- Lyons, John: *Linguistic semantics*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1995.
- Macurová, Alena: *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech*, Unverzita Karlova, Praha 1977.
- Macurová, Alena: *Jazyk, styl, smysl, text – a stylistika*, *SaS*, 54, 1993, s. 279–285.

- Macurová, Alena a Mareš, Petr: Text a komunikace, Univerzita Karlova, Praha 1992.
- Malevič, Oleg: Bratří Čapkové, Ivo Železný, Praha 1999.
- Mankin, Paul A.: Precious Irony – The Theatre of Jean Giraudoux, Mouton, The Hague, 1971.
- Mann, Thomas: Schopenhauer, Votobia, Olomouc 1993.
- Mára, Karel: Využití hovorových a nespisovných prostředků v dramatech Karla Čapka, in: AUC, Slavica Pragensia IV. s. 649–654.
- Marcus, Solomon: Semiotics and Logic. in: A Semiotic Landscape/Panorama sémiotique, ed. S. Chatman, U. Eco, J. M. Klingenberg, Mouton Publishers, The Hague 1979, s. 29–40.
- Mareš, Petr: Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka, Univerzita Karlova, Praha 1989.
- Mathesius, Vilém: Cesty k jasnému výkladovému slohu v češtině, SaS, 7, 1941, s. 197–202.
- Mathesius, Vilém: Řeč a sloh, in: Čtení o jazyce a poesii, Družstevní práce, Praha, 1942, s. 13–102.
- Mathesius, Vilém: Deset let Pražského lingvistického kroužku, in: Jazyk, kultura a slovesnost, Odeon, Praha 1982.
- Matuška, Alexander. Člověk proti zkáze, Československý spisovatel, Praha 1963.
- Melrose, Susan: A Semiotics of the Dramatic text, Macmillan, London 1994.
- Meyer, Holt: Literární žánr, in: Úvod do literární vědy, Herrman & synové, Praha 1999.
- Muecke, D. C.: Irony, Methuen & Co., Norfolk 1976.
- Mukařovský, Jan: Art as Semiotic Fact, in: Semiotics of Art, ed. L. Matejka a I. R. Titunik, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London 1976, s. 3–9.
- Mukařovský, Jan: The Word and Verbal Art, přel. J. Burbank and P. Steiner, Yale University Press, New Haven and London 1977.
- Mukařovský, Jan: Studie z poetiky, Odeon, Praha 1982.
- Mukařovský, Jan: Studie II, Host, Brno 2001.
- Mukařovský, Jan: Studie I, Host, Brno 2007.
- Mukařovský, Jan: Umělecké dílo jako znak, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008.
- Müllerová, Olga: Komunikativní složky výstavby dialogického textu, Univerzita Karlova, Praha 1979.
- Nekula, Marek: Pragmalingvistická interpretace ironie, SaS, 1990, s. 95–109.
- Olson, Elder: Tragedy and the Theory of Drama, Wayne State University Press, Detroit 1966.
- Park, Inchol: Sémiotika pařížské školy, Minumsa, Seoul 2003.
- Patočka, Jan: Ještě jedna antigona a Antigone ještě jednou. in: Divadlo, roč. 18, X 1967, s. 1–6.
- Pavel G., Thomas: The Poetics of Plot – The Case of English Renaissance Drama, foreword by Wlad Godzich, Manchester University Press, Manchester 1985.
- Pavelka, Jiří: Anatomie metafory, Nakladatelství Blok, Brno 1982.
- Pavera, Libor a Všetická, František: Lexikon literárních pojmů, Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002.
- Pavis, Patrice: Theatre at the Crossroads of Culture, přel. L. Kruger, Routledge, London and

- New York 1992.
- Pavis, Patrice: Divadelní slovník, divadelní ústav, Praha 2003.
- Peirce, Carles Sanders: Peirce on Signs, ed. J. Hoopes, The University of north Carolina Press, Chapel Hill and London 1991.
- Píša, A. M: Stopami dramatu a divadla, Československý spisovatel, Praha 1967.
- Procházka, Miroslav: Znaký dramatu a divadla, Panorama, Praha 1988.
- Propp, Vladimir Jakovlevič: Morfologie pohádky a jiné studie, přel. M. Červenka, M. Pittermannová a H. Šmahelová, H&H, Jinočany 2008.
- Quinn, Michael L.: The Semiotic Stage – Prague School Theater Theory, Peter Lang, New York 1995.
- Raleigh, John Henry: Anglické romány a tři druhy času, in: Teorie moderního románu, ed. Bounghook, Kim, přel. Sanggyu, Choi, Daebang publishing, Seoul 1988.
- Rastier, François: Idéologie et théorie des signes, Mouton, Paris 1972.
- Riffaterre, Michael: Text Production, přel. Terese Lyons, Columbia University Press, new York 1983.
- Riffaterre, Michael: Poetika básně, přel. Jaechun Yu, Minem, Seoul 1989.
- Riffaterre, Michael: Fictional Truth, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1990.
- Rimmonová-Kenanová, Shlomith: Poetika vyprávění, přel. V. Pickettová, Host, Brno 2001.
- Saussure, Ferdinand de: Kurs obecné lingvistiky, Academia, Praha 1996.
- Savoreux, H. le: Chateaubriand, les Éditions Rieder, Paris 1930.
- Scholes R. a Kellog R.: Povaha vyprávění, přel. M. Sečkař, Host, Brno 2002.
- Searle, John R.: Speech Acts, Cambridge University Press, London 1969.
- Skalička, Vladimír: Problémy stylu, in: Vladimír Skalička – souborné dílo I, Nakladatelství Karolinum, Praha 2004.
- Schmitter, Peter: Das Sprachliche Zeichen, přel. Hyungwook Shin a další, HUFs, Seoul 2003.
- Schopenhauer, Arthur: O spisovatelství a stylu, přel. V. Koubová, Hynek, Praha 1994.
- Spitzer, Leo: Linguistics and Literary History, Princeton University Press, Princeton 1970.
- States, Bert O.: Irony and Drama, Cornell University Press, Ithaca London 1971.
- Striedter, Jurij: Literary Structure, Evolution and Value – Russian Formalism and Czech Structuralism reconsidered, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London 1989.
- Sus, Oleg: Limits of Signs. in: A Semiotic Landscape/ Panorama sémiotique, ed. S. Chatman, U. Eco, J. Klinkenberg, Mouton Publishers, The Hague 1979, s. 717–720.
- Szondi, Peter: Teória modernej drámy, přel. E. Marko, Tatran, Bratislava 1969.
- Szondi, Peter: On Textual Understanding and Other Essays, přel. H. Mendelsohn, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- Szondi, Peter: Úvod do literární hermeneutiky, přel. Z. Adamová, Host, Brno 2003.

- Šklovskij, Viktor: Teorie prózy, přel. B. Mathesius, Akropolis, Praha 2003.
- Štícha, František: Karel Čapek a cizí slova, in: Karel Čapek a český jazyk, Karolinum, Praha 1990.
- Tairov, Alexandr: Alexandr Tairov – Odpoutané divadlo, přel. Alena Moravková, Akademie múzických umění, Praha 2005.
- Taylor, Talbot J.: Linguistic Theory and Structural Stylistics, přel. Heechul & Yang Sungrae Cho, Bogosa, Seoul 1996.
- Těšitelová, Marie: Karel Čapek a jazyk, SaS, 51, 1990, s. 192–200.
- Todorov, Tzvetan: The Fantastic – A Structural Approach to a literary Genre, přel. Howard, Richard, Cornell University Press, Ithaca, Now York 1975.
- Todorov, Tzvetan: Poetika prózy. Triáda, Praha 2000.
- Todorov, Tzvetan: Kategorie literárního vyprávění, in: Znak, struktura, vyprávění, přel. Kyloušek, Host, Brno 2002, str. 142–179.
- Tomaševskij, Boris: Teorie literatury, přel. R. a K. Štindlovi, Lidové nakladatelství, Praha 1970.
- Trávníček, František: Pasivum ve spisovné češtině, SaS, 5, 1939, s. 13–24.
- Trávníček, František: O jazykové správnosti, in: Čtení o jazyce a poesii, Družstevní práce, Praha, 1942, s. 105–228.
- Trávníček, František: Opakování slov ve větě, SaS, 8, 1942, s. 176–181.
- Trávníček, František: O vyučování slohu, Ústřední učitelské nakladatelství, Brno 1943.
- Trávníček, František: Příběh je mrtev? – Schizmata a dilemata moderní prózy, Host, Brno 2003.
- Trnka, Bohumil: K otázce stylu, SaS, 7, 1941, s. 61–72.
- Trnka, Bohumil: Obecné otázky strukturálního jazykozpytu, SaS, 9, 1943, s. 57–68.
- Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre, přel. Hyunsook, Shin, Moonji publishing, Seoul 1997.
- Uličný, Oldřich: Prostor pro jazyk a styl, Albatros, Praha 1987.
- Ullmann, Stephen: Style in the French Novel, Cambridge University Press, Cambridge 1957.
- Ullmann, Stephen: Language and Style: collected papers, Basil Blackwell, Oxford 1964.
- Ullmann, Stephen: Meaning and Style, Basil Blackwell, Oxford 1973.
- Vachek, Josef: Psaný jazyk a pravopis, in: Čtení o jazyce a poesii, Družstevní práce, Praha, 1942, s. 231–306.
- Vachek, Josef: U základů pražské jazykovědné školy, Academia, Praha 1970.
- Vachek, Josef: Prolegomena k dějinám Pražské školy jazykovědné, H&H, Jinočany 1999.
- Valéry, Paul: Literární rozmanitosti, přel. J. Fryčer, Odeon, Praha 1990.
- Valéry, Paul: Literatura, přel. J. M. Kvapil, Dauphin, Liberec 1995.
- Veltruský, Jiří: Dramatický text jako součást divadla, SaS, 7, v 1941, s. 132–144.
- Veltruský, Jiří: Příspěvky k teorii divadla, Divadelní ústav Praha, Praha 1994.
- Veltruský, Jiří: Semiotics and Avant-garde Theatre, in: Theatre Survey, Washington, D. C. 1995, s. 87–95.
- Veltruský, Jiří: Drama jako básnické dílo, Host, Brno, 1999.



- Vlašín, Š. a kolektiv.: Kniha o Čapkovi, Československý spisovatel, Praha 1988.
- Vossler, Karl: The Spirit of Language in Civilization, přel. Oscar Oeser, Routledge & Kegan Paul, London 1951.
- Wellek, René: Essays on Czech Literature, Mouton & Co., The Hague, London 1963.
- Wellek, René: Vilém Mathesius – Founder of the Prague Linguistic Circle in: Sound, Sign and Meaning – Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle, ed. L. Matejka, Ann Arbor, The University of Michigan 1978, s. 6–14.
- Wellek, René a Warren, Austin: Teorie literatury, přel. M. Calda a M. Procházka, Votobia, Olomouc 1996.
- Willett, John: The Theatre of Bertolt Brecht, Methuen & Co Ltd., London 1959.
- Winner, Ellen: The Point of Words, Harvard University Press, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico–philosophicus, přel. P. Glombíček, Oikoymenh, Praha 2007.
- Zich, Otakar: Estetika dramatického umění, Panorama, Praha 1986.
- Zima, Petr V.: Literární estetika, Votobia, Olomouc 1998.
- Zima, Petr V.: The Philosophy of Modern Literary Theory, Athlone Press, London 1999.

## Resumé

Práce se zabývá dramaty Karla Čapka *Loupežník*, *R.U.R.*, *Věc Makropulos*, *Bílá nemoc* a *Matka*, analyzuje systematicky strukturu dramát zejména z hlediska sémiotického a stylistického. Obě disciplíny se jeví jako velice rozsáhlé, a proto jsme nejdříve probrali jejich základní charakteristiky, a potom objasnili, jak s nimi Čapkova dramata souvisejí.

Nejdříve jsme se zaměřili na význam a funkci znaku a prozkoumali specifické rysy dramatického textu. Dále jsme se zabývali dramatickými prostředky, zejména časem, prostorem, dramatickými postavami a symbolémy a u každého prostředku jsme se zaměřili na charakteristiku a funkci v souvislosti jak s dramatem, tak i s divadlem. Uvedli jsme základní a významné teorie a metody vědců – O. Zicha, J. Mukařovského, J. Veltruského, K. Elama a A. Ubersfeldové.

Pokud jde o analýzu dramát Karla Čapka ze sémiotického hlediska, objasnili jsme charakteristiku a syntaktickou strukturu dramatických osob v souvislosti s teorií aktantů. Taková syntaktická struktura umožňuje objasnit a chápat konstrukci vyprávění a funkci postav. Vysvětlili jsme funkci dvou prvků, času a prostoru, které realizují hypotetický možný svět dramatu, ukázali jsme, že podle konstrukce času drama může mít složitou kompozici příběhu a že někdy prostor hraje významnou roli a různorodé funkce. Uvedli jsme novou jednotku, symbolém, která souvisí s významovým jádrem celého textu.

Dále jsme se zabývali základními, reprezentativními a centrálními teoriemi a pojetími týkajícími se stylu a stylistiky, které představují bázi a důležité východisko pro zkoumání; jedná se o stylistiku expresivní, literární, strukturální a funkční.

Analýza ze stylistického hlediska spočívala v tom, že jsme se zaměřili na celkovou stylovou charakteristiku textu od paralingválních jazykových prostředků do úrovně vyprávění. Nejdříve jsme se zabývali principem kontrastu, který se objevuje v různých oblastech, např. sémantické, symbolické, časoprostorové. Čapkova dramata obsahují prvek univerzální a přitom i specifický, jímž se liší od ostatních, např. užívání odborných termínů či cizích slov, využití rozvrstvené slovní zásoby apod. Dále probíráme smysl textu, který se utváří stylem v souvislostech se sémantickou polyvalencí, např. metaforou, metonymií a ironií.

## Abstract

The paper is concerned with Karel Čapek's dramas, *Loupežník*, *R.U.R.*, *Věc Makropulos*, *Bílá nemoc* and *Matka*. It analyzes systematically the structure of dramas, especially from the semiotic and stylistic point of view. Both disciplines are considered in quite a broad sense, hence at first we examined their basic characteristics, and then clarified how Čapek's dramas actually relate with them.

First of all, we focused on the meaning and the function of sign and enquired specific features of a dramatic text. Furthermore, we dealt with dramatic elements, in particular with time, space, dramatic characters, and with each element, we examined its characteristics and functions in connection both with drama and theater. We presented main and significant theories and methods of scholars.

Regarding the analysis of K. Čapek's dramas from the semiotic point of view, we clarified characteristics and syntactic structure of dramatic characters in connection with the theory of actants. Such syntactic structure makes it possible to clarify and understand the construction of a narrative and the function of characters. We explained the function of two elements, time and space that realize the hypothetical possible world of drama, we have shown that according to the construction of time drama can have a complex composition of the story and sometimes the space plays a significant role and various functions. We have introduced a new unit, symbolém, which relates to the semantic substance of the text.

Furthermore, we examined the basic, representative and central theories and concepts relating to the style and stylistics, which represent a beginning and an important starting point for inquiry; as expressive, literary, structural and functional stylistics.

The analysis from the stylistic point of view consisted in focusing on the general style description of the text from paralinguistic language elements to the level of narrative. First, we examined the principle of contrast that appears in various areas, such as semantic, symbolic, time-space and so on. Čapek's dramas contain the universal element and at the same time the specific one, which is different from others such as the use of special terms or foreign words, using a stratified vocabulary etc. Then we indicated a sense of the text, which forms the style in the context of the semantic polyvalence such as metaphor, metonymy, and irony.