

Napsala Růžena Grebeníčková

(E*forum, 10. 06. 2015)

V literární pozůstalosti **Růženy Grebeníčkové** (1925–1997), jež byla zpracovávána v jednom z výzkumných projektů IPSL, jsme našli stať související se strojopisem, který jsme v Echách představili už v loňském roce. Jeho původní titul *Poslední věta*, kryjící se s názvem studie publikované v září 1970 v dvouměsíčníku *Orientace* (knižně → *Máchovské studie*, 2010, s. 77–91), autorka posléze nahradila nadpisem *Fiktivní autobiografie a literární text*. Nově nalezená stať, kterou představujeme dnes, nese rovněž – do třetice – titul *Poslední věta* a jejím obsahem je shrnutí tezí o zdánlivé autobiografičnosti a o znakové povaze divadelního umění. Druhá část tohoto shrnutí současně odkazuje k jiné rozsáhlejší autorčině práci, vznikající podle všeho rovněž na počátku sedmdesátých let 20. století, *Znakovost v českém divadle*. Strojopis této *Poslední věty* (abychom ji odlišili od textu z *Orientace* 1970, označme ji pracovně *Poslední věta [2]*) jsme mezi autorčinými písemnostmi shledali ve chvíli, kdy dokončujeme přípravu studií *Fiktivní autobiografie a literární text* a *Znakovost v českém divadle* k vydání. Jejich ediční zpracování bylo náplní textologických seminářů na FF UK v rámci *inovace bakalářského studijního programu* v LS 2013/14 a ZS 2014/15. Chronologii vzniku všech zmiňovaných textů stanovit nelze. Na pomyslné ose mezi náčrtem a autoreferátem se ve věci *Poslední věty [2]* opatrně přikláníme k časově mladšímu pólu.

mš

Poslední věta [2]

Nedělní ráno je jedna z malých próz švýcarského Roberta Walsera, autora pro pražskou německou literaturu začátku století důležitého. Próza stojí v čele sbírky *Kleine Dichtungen* (1914), kterou publikoval básník jako jednu z nemnoha knih za svého života, nebo lépe do chvíle, kdy se za ním zavřely na dvacet let brány ústavu pro duševně choré. V německém Seeligově vydání čítá text jediný jednostránkový odstavec. Končí větami: „Brzy jsem byl doma v příjemně vytopené světnici. Sedl jsem ke stolu, vzal pero a toto napsal“ (slovosled v originále: „napsal jsem toto“). Bezděky si připomeneme jiné uzavření básnické prózy, první části Máchovy Marinky: „Přijdu domů a samotén sedím hlavou o stůl opřený v hlubokých myšlenkách.“

Koincidence obou závěrů, jak ji českému čtenáři asociace vybaví, má být směrodatná pro tento pokus: odhalit slovesnou vazbu jednoho – Walserova – dílka. Zda je k danému účelu nevýhodná výjimečná krátkost textu, ukáže se dále, problematičtější je již i jeho

průhledná prostota: próza je jen *lineárním* vyslovením nálady za zimního rána na vycházce za městem, idylické pojmenování přírody s banálními pohlednicovými rekvizitami: loukou, vesnicí, farou, nedělními zvony, lesem, vrcholky jedlí, kouřem stoupajícím z komína a nedělně oblečenými chodci – nic více. Dojem dětského výkresu nebo školního cvičení stupňuje i používání epitet „radostný“, „veselý“, „líbezný“ a personifikací: „zelená výšina po mně shora šelmovsky pokukovala.“ Naivita výpovědi se pohybuje na tenkém ostří, kde se stýká přirozenost s umělostí, primitivismus s rafinovaností, samorostlost se zkažeností, kde dokonalost simuluje pouhou improvizací a hloubka se představuje v čiré povrchovosti.

Především však svádí shoda citovaných vět pozornost k jiným aspektům literární stylizace, kterou vzdálené si texty implikují: v obou případech se končí návratem domů, zatímco předchozí vyprávění je evidentně *literárně* motivováno jako autobiografické, neboli předstírá význam vlastního zážitku (literatura finguje, že je jen prostředkem sebevýpovědi, zatímco výpověď o sobě je prostě dílem literatury, to jest vyplňuje mezeru, prázdno, mluví o neexistujícím, nesdělují nic o tom, co je, nýbrž o tom, co není). Protiklad stylizovaného a nestylizovaného, literatury a života je po svém v próze tematizován. Nedělní procházka v *plein-airu* – a také za branami urbánního okruhu (závažnost tohoto momentu je patrná u Máchy v souvislosti se zápisníkovým záznamem: „Ona nevěděla, co jest krásná krajina, poněvadž nikdy nevyšla z města“) – se sbíhá a soustředí do kontrastu přírody (Kanálské zahrady!) a města. Protože je příliš dobře viditelné, že příroda je pouhou hranicí města, sugeruje se nám „bezprostřední danost“ tohoto kontrastu: není projekcí hlavy, nýbrž přímo konstituuje vnímání a prožitky osamocенého chodce, který jako by se jen citlivě odevzdával tomu, co na něj z jeho obklíčení doléhá. Antitéza se ještě jednou stupňuje, když se proti sobě postaví otevřený prostor krajiny a uzavřený rámec příbytku. Co znamená tento „dualismus“ přírodní scenérie a městského pokoje, jak je malířství dávno a dobová literatura kolem Máchy s oblibou vyjadřovala v kategoriích interiéru a exteriéru? Jde o novou variantu uzákoněné dvojice nitra a vnějšku, roztržení jediného na dvě sféry, proti sobě stojící, rozpolcené, nesouhlasné? U obou básníků však můžeme prokázat spíše překonání nebo nepřítomnost podobného dělení. Odkážme prozatím, jak u Walsera produkuje kontrast zimní krajiny a útulku v přístřeší významy hřejivosti, tepla, blízkosti. Navíc se vážou tyto významy k prvnímu členu opozitivnímu, květnová příroda u Máchy nemůže evokovat příjemně vytopenou místnost domu. Dům je zde pak domovem, do kterého se básník navrácí, k jehož středu míří. V obou závěrečných větách se tento „střed“ shodně a *výslovně* pojmenovává: *stůl* označuje pevné datum, místo básníkovy „spočinutí“, na stole však spočívá též slovesné dílo. Konec je setrváním u základu a také základny vlastní činnosti, psaní textu. Poslední větou jako by se výpověď ocitala na této hranici, usilovala zmocnit se onoho „nyní“, kdy básník usedá k vypsání všeho, co se „událo“: v poslední větě se nanovo vynořuje iniciativní moment celé prózy, „nyní“, s nímž autor k svému záznamu přistoupil.

Závěr nás proto vrací znovu k počátku a počátek se stává vlastním obsahem závěru.

Tímto pochodem se významně polarizují obě krajní meze výtvoru. Kterékoliv místo

slovní summy, jakou próza o sobě představuje, se ocitá v jejich poli, poli vytčeném dvěma okraji jazykové řady. Zjištění může platit za samozřejmost. Jsou však její důsledky pro text stejně evidentní? Vypravěčská extempore, která upomínají čtenáře, že dílo je hra se slovy, automaticky nyní odpadají, neboť polarizace „sdělení“ již implikuje, co se jinde musí ozřejmovat, že totiž jednotky řady jsou hierarchizovány ve směru obvykle zvaném formálním. Polarita dále působí k rozlučování označovacího a předmětného aspektu znaku, a to na každém úseku textu, vyděluje obě strany proti sobě: namísto evokační imaginace, jakou mají slovní shluky prostředkovat, se přechází k „funkční imaginaci“, k vnějším spojení na úrovni slov jako takových. Jednoduchá linie vyprávění se proto odhaluje jako metoda mnohazměrnosti, neboť neodvádí pozornost od uvolněných stavů mezi dvěma polohami slova (sdělovací a vnější, předmětné), které produkují všechna jejich další křížení, oscilace a souvztažnosti uvnitř textu: rozvinování spojitostí jen skrytých a *nepojmenovaných* dovoluje rozvrhnout „mnohost a komplikovanost“ nepojmenovatelného a dominuje nad básnickým pojmenováním.

Tak se lineárnost prostého sdělení stává činitelem ovlivňujícím dosažení mnohavrstevnosti nebo několikařadovosti sdělovaného, protože právě ona exponuje členění znakového materiálu, upoutává k tomuto členění: pro názornost můžeme užít analogie z umění, jehož znakový materiál je komplexní (čemuž nutno rozumět tak, že komplexnost je v něm konstruována – a tedy rozdělitelná – do několika řad znakových materiálů, to jest materiálu prostorového, výtvarného, světla, zvuku, herce – herce jako lidského těla, pohybu gestiky, mimiky, hlasu –, kostýmu a masek), divadla.

Tzv. polyfoničnost v moderním divadle neznamena, že se „materializují“ představové koreláty slovního dialogu na scéně hercovou dramatickou akcí, že se významy slovní předlohy zdvojují nebo násobí v několika vjemech, několika uměním, jak mnil Richard Wagner, vždy za přetrvávajícího a stálého uplatňování daného jazykového významu v jevištní promluvě. Ovšemže spočívá celá artikulace dramatického představení v jeho slovním základě, tam, kde režisér má na mysli pouze aranžovat scéniku a herce jako doprovod, pozadí a ilustraci, k vyznění „*lineárního*“ slova, nebo opakovat scénickými znaky to, co herec na scéně prohlašuje. Pracuje-li však inscenátor vskutku s „mnohostí“ znakového materiálu, spojuje-li v celek jednoho divadelního díla několik druhů znakového materiálu, dospívá naopak k objevu a odhalování toho, že polyfonie je přítomna již v jazykové lineárnosti dramatického textu: svým způsobem téměř příkladně realizuje „čtení“ literárního díla, a neúčinněji a nejvýhodněji dokládá jeho mnohavrstevnost ukrytou v jazykové jednořadovosti. A zde se ocitáme u charakteristického momentu tohoto moderního postupu: podobné – vpravdě ideální – interpretování literárního, dramatického textu formou divadelního předvádění je možné pouze za cenu paradoxu, za cenu toho, že dialogický nebo monologický projev (přednášení napsaného slova) bude „zneškodněn“: jde o to, že právě básník, autor textu se připraví o možnost intervenovat do významové struktury jeho jevištního provedení.

Toto tvrzení dokazuje i sám vývoj moderního českého divadla, ta jeho linie, která vede

od E. F. Buriana až k dnešním tvůrčím činům. Burian sám jako první rušivě zasáhl do tradičních představ o textu jako předloze dramatické realizace, a to zcela ve shodě s již dřívějšími teoriemi tzv. sluchové filologie, s tvrzením, že i psané slovo má své pořádání z hlediska vnějších kvalit, akustického principu, že obsahuje vlastní hlasovou gestiku. Tím, že režisér důsledně angažoval tyto aspekty v divadelním přednesu slova, realizuje text na způsob hudebního partu, musil také převrátit tradiční proporce a rovnováhu mezi tzv. smyslem literární složky, její sdělovací a první významové roviny, a mezi objektivovanými, zvnějšněnými kvalitami jazykového znaku, rytmickými, intonačními, kvantitativními (využití délky samohlásek, tempa, pauz), ale i expiračními, hlasovými (timbre hlasu, tolikrát pojednáváný v přiléhajících dobových studiích Mukařovského, na Burianovu praxi vázaných) aspekty: to vše dříve, než se stalo i v moderní próze zřejmé, že se s nimi pracuje, že autorovo psaní jistou zvukovou a hlasovou gestiku diktuje a že s ní také disponuje. I divadelně atypický příklad, geniální provedení Máje exponovalo hlasovým střídáním a orchestrací, nedbáním tradičně zdůrazňovaných motivů a významů, tím, že nahradilo rytmickým intonačním, kvantitativním principem mnohost významových rovin básně, její imaginativní náboje v plnosti; právě „povrchovým“ podáním, fixujíc věrně její podobu a odsuzujíc napříště každou další recitaci Máchy jako bezbarvou, diletantskou a neodpovídající. Vskutku průkazné činí však naše tvrzení další přínosy burianovské linie, v poslední chvíli Krejčovo neutralizování dialogického a monologického východiska pro dramatickou komplexní stavbu, jak je nabízejí inscenace Ivanova a Lorenzaccia: útlum základní – jazykové, promluvové – řady neboli původního objektu vlastní divadelní interpretace a realizace, jazykové řady, která nese kreaci, se zde stává předpokladem, nebo dokonce podmínkou, aby se mohlo na scéně naplno rozvinout a poprvé také objevit plné rozpětí dramatického textu, významové rozlohy v něm také opravdu indikované. Konstruktivní a přesné vedení dramatické akce v rozmezí několika řad znakového materiálu, rozčlánkování a znovusklenutí dramatické akce do oslnivé architektoniky – předpokládající vybalancované přenášení významového těžiště z jednoho vodiče akce na druhého – zde v nejpozitivnějším slova smyslu „ilustruje“, co text subtilními a komplikovanými vztahy a vazbami stahuje do jazykových značek (jako by se pro teoretické důkazy demonstrovalo, že stejnou polyfonii vytváří i básnické slovesné dílo!): nicméně vše to je možné, protože režisér ve svých inscenacích – lhostejno, zda si je svého činu adekvátně vědom – metodicky potlačuje prvního nositele významu, slovo! Vulgárně pochopeno, že zprošťuje básníka odpovědnosti za divadelní výtvar a zbavuje básnickou kreaci účasti na představení. Opak je pravdou.

Krejča nepochybně ničí a po svém zmanipulovává velké hrdinovy promluvy (Lorenzaccio, Ivanov), roztrhává a rozmělnuje vypjaté dialogické výstupy a střetnutí (Ivanov, Lorenzaccio) a repliky dialogu rozpojuje, jejich konce se nesrážejí, jsouce intenčně a prostorově od sebe vzdalovány (Lorenzaccio) nebo alogicky rozkouskovány a přeskupovány (Ivanov). Podobná cesta však vede k novému ozvláštnění slova na jevišti, protichůdnému k jakékoliv sdělovací, imaginativní, evokační a vůbec označovací roli: slova jsou nyní jen tím, čím jsou, slovy a slovy. Dramatický text se tak stává spotřebován dramatickou akcí a lze jej bezostyšně, na způsob skořápky odhodit poté, co jsme vyloupili jeho „jádro“: toto počínání, které dialog a monology převádí na

série zvukových, výtvarných, hudebních, pohybových atd. senzací, které dokáže s neobyčejnými finesami měnit rétoriku, sentence a vyznání soustředěná k tragickému smyslu dramatu, na mechanicky deklamované, vyprázdněné verše a shluky slov, anulovat „hlubokomyslné“ reflexe a emotivní proslovy různým způsobem (lze je odmluvit nevýrazně, mechanicky, bezmyšlenkovitě, staticky), dále postup, jak otupovat niterná a tenká střetnutí uvnitř Čechovova dialogu a jak skryté konfliktní záchvěvy v jeho spleti přebíjet melodramatem (melodramatické provedení úzkého dialogického výřezu – vůbec pak rozsekávání dialogů na samostatné celky o několika replikách – tvoří sice jedno z efektních, oslepujících míst představení a je fascinujícím dokladem režisérova umění, a přesto jen neúchylně sleduje jedinou shodnou tendenci, to jest text – nivelizovaný, zbavený smyslu, převráceně degradovaný na doprovod klavíru – extrémně objektivovat!) – celé toto počínání není aktem libovůle, a vůbec již ne Krejčovým znásilňováním básnickovy předlohy! Jako v případě Burianově jde o školu, která se vyzná v přečtení textu, v umění rozeznávat mnohost vazeb, a to nikoli jako mnohost interpretačních možností daných tzv. mnohavýznamovostí jazykového projevu, nýbrž mnohost vazeb přesně fixovaných v slovní řadě, pro toho, kdo nečte věrně – a podle starého receptu „veškerá práce filologa spočívá v pomalém čtení“ –, dost pomalu, nepřístupného a skrytého v jazykové lineárnosti. Jde tedy jen o adekvátní, dílu oddanou transpozici jediné – slovní – znakové řady do komplexního znakového systému, o její divadelní realizaci do jevištní polyfonie neboli též o důkaz, že polyfonie sama je nejen textem udána, nýbrž právě ona je v něm již přítomná. Tzv. syntagmatická imaginace, spojování významů napříč textem – možné jen za předpokladu, že text je mocen sám si vytvářet perspektivní druhotné, terciální atd. linie vazeb –, za jejich první významovou linií, odsuzuje však automaticky tuto první vazebnou řadu významovou k významovému neintervenování, neboli jinak řečeno, k jejímu předmětnému ozvláštnění, jejímu redukování na pouhou sérii jazykových znaků o sobě, k jejímu zvnějšížení nebo, chceme-li, k jejímu pervertování na kvality a materiál znakový, na úrovni výhradně „označujícího“ (signifiant), na text jako takový.