

## DIVADELNÍ TEORIE PRAŽSKÉ ŠKOLY

Překvapivě protikladná hodnocení výsledků divadelní teorie Pražské školy podali nedávno dva badatelé, kteří jsou oba dobře s tímto tématem obeznámeni. z hlediska Františka Deáka není možno mluvit o strukturalistické divadelní teorii, protože Pražská škola nikdy plně neaplikovala svůj pojmový systém na tuto oblast a protože její práce o divadle jsou nesrovnatelné s příspěvkem k literární teorii, jak pokud jde o kvantitu, tak o rozmanitost (Deák 1976). Podle Ladislava Matějky to naopak byla právě oblast dramatického umění, v níž pražská sémiologie umění dosáhla nejdůkladnější propracovanosti (Matějka 1976).

Jakkoli si tyto názory odporují, vzájemně se nevylučují tolik, jak by se zdálo. Studie týkající se dramatického umění tvoří jen malý zlomek celkového objemu prací Pražské školy o literatuře a umění. Kromě toho některé základní problémy divadelní teorie jsou pojednány pouze skicovitě a jiné sotva zmíněny. Avšak Pražský lingvistický kroužek se soustředil v prvé řadě na obecnou lingvistiku a literatura se s jazykem prolíná do té míry, že literární teorie může z výsledků lingvistického bádání značně čerpat. To není případ divadla. z tohoto hlediska je dost významné, že práce Pražské školy o divadle svým počtem a rozmanitostí daleko převyšují její příspěvek ke studiu výtvarného umění, hudby a tance, což jsou oblasti lingvistiky ještě vzdálenější.

Zároveň právě proto, že se zabývala jevy tak odlišnými od jazyka, divadelní teorie Pražské školy vynesla na světlo určité problémy sémiologie umění, které by jinak zůstaly skryté; což samozřejmě neznamená, že je vždycky dokázala vyřešit. Jak to nedávno vyjádřila jedna polská badatelka, byla to právě sémiologie divadla *in statu nascendi*, které si až do nedávné doby nevěšovali badatelé osobující si průkopnickou roli na tomto poli (Sbavińska 1977).

Tento článek si neklade za úkol zhodnotit zásluhy a nedostatky divadelní teorie Pražské školy. Jeho účelem je shrnout její hlavní poznatky a postavit je pokud možno do jakési historické perspektivy.

Rozsah příspěvku je přísně vymezen tématem označeným v titulu. Pojednává výlučně o divadelní teorii a nezachází do dalších oblastí činnosti Pražské školy, které se k ní větší či menší měrou vztahují.<sup>1</sup> A bere v úvahu pouze studie publikované před likvidací Pražského lingvistického kroužku roku 1948.<sup>2</sup>

### 1. Počátky

Divadelní teorie zaujímá v pracích Pražské školy poněkud zvláštní postavení: na rozdíl od teorie literatury a estetiky čerpala velice málo z odkazu ruského formalismu. Dokonce i raná formalistická studie Petra Bogatyreva o lidovém divadle (1923) velice málo ovlivnila pojetí divadla, které se později rozvinulo v Pražském lingvistickém kroužku, i když byl Bogatyrev jednou z jeho hlavních postav.

Za druhé: badatelé, kteří rozvíjeli divadelní teorii Pražské školy, přišli z velmi rozdílných polí. Otakar Zich, bezprostřední předchůdce, který byl zároveň jejím zakladatelem, položil základy strukturálního a sémiologického pojetí, ale sám sebe nepovažoval ani za strukturalistu, ani za sémiologa; jeho přístup byl psychologický. Petr Bogatyrev byl etnolog, Jindřich Honzl avantgardní režisér, Jan Mukařovský se především zabýval poetikou a estetikou; také Roman Jakobson přispěl k divadelní teorii.<sup>3</sup>

Za třetí: strukturalismus vstoupil do této oblasti, když Zich předložil úplnou a celistvou teorii ve své monumentální knize *Estetika dramatického umění* (1931).<sup>4</sup> Právě naopak tomu bylo

<sup>1</sup> Zejména studie dramatické literatury, filmu, rituálu a lidového kroje zde byly ponechány stranou.

<sup>2</sup> Pozdější studie teoretiků Pražské školy (jako např. Bogatyreva, Jakobsona, Brušáka a moje) odrážejí jejich vlastní intelektuální vývoj, rovněž tak jako pojetí Pražského lingvistického kroužku. Novější práce mladších badatelů více či méně ovlivněných Pražskou školou (např. Herty Schmidové v Německu, Františka Deáka ve Spojených státech, Ivo Osolobě, Olega Suse, Bohuslava Beneše, Miroslava Procházky a dalších v Československu) představují úplně nový jev. Některé studie členů Pražského lingvistického kroužku nebyly nikdy uveřejněny, a protože mám k dispozici jen několik z nich, nepokoušel jsem se je zde brát v úvahu. Většina tohoto nezveřejněného materiálu je pravděpodobně navždy ztracena.

<sup>3</sup> Neexistuje oblast činnosti Pražské školy, k níž by Jakobson nepřispěl.

<sup>4</sup> Až teprve zcela nedávno, šestačtyřicet let po svém prvním zveřejnění, se Zichova kniha dočkala nového přetisku, v Německu (1977). Nové vydání obsahuje

v lingvistice, literární vědě, estetice či etnografii, jež vycházely z analýzy a interpretace empirických fakt.

Zich mohl vybudovat svůj systém jen za cenu vážného zjednodušení. z téměř nesčetných funkcí, jež jednotlivé složky divadla mohou mít, studoval pouze ty, kterých nabývají v divadle, jež lze zhruba nazvat realistické či (Honzlovými slovy) konvenční. Jakousi přirozenou reakcí se mladší badatelé soustřeďovali spíše na zcela odlišný materiál. Tato tendence našla snad nejcharakterističtější výraz v Brušákově práci o klasickém čínském divadle, kde podrobně popisuje dramatickou strukturu tvořenou lexikalizovanými znaky s významy přísně určenými konvencí (Brušák 1939).

Postupně se některé části Zichova systému rozpadly a jiné byly odsunuty stranou. Ne snad že by teoretikové Pražského lingvistického kroužku popírali Zichův obrovský přínos,<sup>5</sup> mlčky či výslovně byla uznávána platnost všeho v jeho díle, co nebylo otřeseno nebo pozměněno zkoumáním širšího materiálu. Ale hlavní důraz výzkumu se přesunul jinam. Proto například Zichovy průkopnické sémiologické analýzy hudby v divadle a opery jako divadla nenašly pokračovatele. Jiné jeho objevy neměly následovníky z toho důvodu, že byl vlastně nejen předchůdcem Pražské školy, nýbrž i takřikajíc jejím předvídavým pokračovatelem. Tento velký myslitel se totiž zabýval jistými základními problémy, které měly zůstat mimo dosah postupně se rozvíjející sémiologie umění po mnoho příštích let.

Nápadným příkladem je Zichova odvážná myšlenka rozdělit složky divadla na zrakové a sluchové a uvést tento rozdíl v souvislost s rozlišením umění na prostorová a časová. Konstatoval, že v divadle se auditivní znaky organizují nejen v čase, nýbrž i v prostoru, kdežto zase čas se stejně tak jako prostor účastní organizace znaků vizuálních. Toto jsou velice aktuální problémy dnešní sémiologie, skoro o půlstoletí později. Zich také studoval způsoby, jak se tyto dva typy znaků a dva principy jejich organizace mísí a prolínají a našel zde základní vlastnost divadla, kterou se odlišuje od ostatních forem umění (Zich 1931, 213 – 14). Teoretikové Pražské školy se už nikdy těmito otázkami nezabývali – třebaže Jakobson studoval vztah mezi vizuálními znaky, hudbou, zvuky a řečí pokud jde o film (1933).<sup>6</sup>

Z historického pohledu Zichovo dílo náleží i nenáleží k souboru divadelní teorie Pražské školy. Tato ambivalence je dána povahou Pražské školy, stejně tak jako jistými rysy Zichova systému. Členové Pražského lingvistického kroužku nikdy nepojímali práce o divadle jako organickou součást jednotné, postupně budované doktríny. A i když všichni v jistém smyslu náleželi ke stejné škole myšlení, zastávali velice odlišné názory. Pokroku se dosahovalo diskusí a konfrontací těchto názorů, spíše než doplňujícím výzkumem. Až zpětně lze souhrn jejich spisů vnímat jako teorii.

## 2. Složitost divadelní struktury

Divadlo bylo viděno jako samostatné umění. Stejný názor se uplatňoval pokud jde o herectví.<sup>7</sup> A přesto se naprosto uznávalo, že nejen recitátorův, nýbrž i hercův hlasový projev, a jeho prostřednictvím také ostatní složky divadelní struktury, jsou víceméně předurčovány zvukovou strukturou a významovými vlastnostmi textu (Mukařovský 1939; Veltruský 1941). To nebyl rozpor uvnitř teorie, nýbrž snaha studovat antinomie a napětí, jež existují v divadelním umění samém.

Na divadlo se začalo pohlížet jako na zvláštní sémiotický systém, který používá heterogenní materiály a čerpá z jiných sémiotických systémů – jazyka, obrazových znaků, sochařství, architektury, hudby, gest atd. – avšak zároveň se od nich všech liší.

Tento fakt má dva důsledky obrovského významu. za prvé: divadlo má mnohem více a

---

předmluvu Olega Suse, která je vlastně důkladnou studií, jež staví Zichovu teorii do historické perspektivy a diskutuje o některých hlavních jejích stránkách ve světle dnešní sémiologie (Sus 1977).

<sup>5</sup> Pouze Bogatyrev odmítl tuto teorii, a přesto ani on sám nemohl vždy uniknout jejímu vlivu.

<sup>6</sup> Někdy byly rozdíly mezi typy znaků používaných v divadle zamítány jako irelevantní (Honzl 1940c), zatímco v jiných případech se dělení složek na vizuální a auditivní stalo pouhým nástrojem klasifikace (Brušák 1939).

<sup>7</sup> Mukařovský (1947) považoval dokonce recitaci za samostatné umění. Zich nikoli (1931, 26 – 7).

mnohem rozmanitějších složek než jakékoli jiné umění. za druhé: každý ze sémiotických systémů, jež k němu přispívají, má tendenci podržet si svůj vlastní charakteristický způsob, jak spíná *signifié* se *signifiant* a v důsledku toho se každý typ znaku do jisté míry střetává se všemi ostatními. Zároveň však v kombinaci s těmi ostatními každý z nich získává určité nové rysy a významové možnosti, které nemá sám o sobě, mimo divadlo. To lze doložit třemi příklady znaků vypůjčených ze sochařství, hudby a jazyka.

Socha na jevišti ztrácí svou charakteristickou pluralitu „pohledů“, neboť divák ji vidí pouze z jednoho úhlu. Může však nabýt nových vlastností působením divadelního osvětlení (Bogatyrev 1938b). Kromě toho schopnost vyvolávat významy přínaležející času, procesu, pohybu, silám, napětí a podobně, které socha má přes svou nehybnost a přes zákon gravitace, jemuž podléhá, se může zdůraznit, když je na jevišti postavena vedle herce, a tím i do protikladu k němu. Kontrast mezi nehybností sochy a pohyblivostí herce může vzniknout i tehdy, jestliže na jevišti žádná socha není, například když je herecký projev rozčleněn na postoje („pózy“) a pohyby, když nehybná maska nahradí mimiku a tak dále (Mukařovský 1941). Také v jistých formách loutkového divadla se protiklad mezi sochou a hercem stává vnitřní antinomií herecké postavy, s tím, že znaky tvořící hereckou postavu se dělí mezi loutku a loutkáře (Zich 1923; 1931, 59).

Něco podobného se děje hudebním znakům, a to i v případě opery, kde hudba natolik převládá, že místo aby vcházela ve vzájemné vztahy s každou složkou zvlášť, může je všechny kombinovat do pouhého doplňku sebe sama. v divadle lze použít jakýkoli druh hudby, ať už je absolutní nebo programová (Zich 1931, 394). Ale když se začlení do divadelní struktury, vnitřní smysl jejich vlastních postupů nezůstává stejný (Zich 1931, 38, 396). v kombinaci s ostatními složkami divadla může hudba vyvolávat dost konkrétní významy, ať pomocí spojitosti, či podobnosti, nebo díky souhře obou dvou. Takto lze vyjádřit významy nejen apelové a expresivní, ale i označující (Zich 1931, 277–349), a to dokonce skladbami, které samy o sobě nejsou nositeli žádného konkrétního významu (Zich 1931, 394). Příznačný motiv je jen jedním z mnoha příkladů použití hudby k evokaci konkrétních významů; v čínském divadle například hudba slouží k vyjádření opilosti (hereckým vyjádřením by se narušila estetická konvence), šarvátek, útěku atd. (Brušák 1939). Navíc může divadlo čerpat z hudby, aniž by mezi svoje složky zařadilo jakýkoli hudební výtvar. Pohyby a gesta herců lze ztvárnit podle agogiky a rytmu hudební povahy (aniž se jakkoli přiblíží tanci), v mluvních projevech lze uplatnit měřitelný rytmus a jejich intonaci lze modelovat podle hudební melodie (tím, že se slabiky asimilují k přesným tónům, místo „portamenta“, které charakterizuje mluvu) atd. (Mukařovský 1941). Takovými postupy proniká hudba do divadelního představení téměř nepozorovaně, a přesto na ně působí podobným způsobem – byť pravděpodobně v menší míře – jako když je skutečně součástí jeho struktury. Zmírní se tím například naléhavá realita herce a jeho chování, stírá se rozdíl mezi člověkem a předmětem na jevišti a zvýrazní se jednota celého představení

Co se týče jazykových znaků, nápadná hmotnost herectví má tendenci zasahovat do nepatrných pout mezi jejich významem a smysly vnímatelným materiálem, a tím i do jejich schopností vykouzlit ty nejkomplicovanější vztahy mezi významy. Zároveň však herec dodává váhy a síly jazyku, který vyslovuje, a naopak z něj získává schopnost sdělovat neobyčejně pružné a jemné, ale přesto přesné významy (Veltruský 1941). Navíc se jazyk na jevišti různou měrou kombinuje s ostatními složkami divadla a vstupuje do dialektického napětí s každou z nich zvlášť a přímo (Mukařovský 1937b). Zároveň však, tak, jako v díle slovesného umění, jej lze použít k setření rozdílu mezi odkazem k realitě a pustým nesmyslem (Jakobson 1937). A divadlo může čerpat ze sémiotiky jazyka, aniž vůbec použije jazykových znaků. v pantomimě lze ztvárnit gesta a pohyby podle analytického a diskurzivního principu, který je vlastní jazyku. Pantomima také využívá faktu, že postoje, gesta a mimika, které svou primární expresivitou kontrastují s podstatně konvenčními znaky jazykovými, mohou samy být buď bezprostředně expresivní či konvencionalizované. Chaplin založil celý svůj výkon na soustavné konfrontaci a interferenci mezi postoji, gesty a grimasami konvenčními na jedné straně a bezprostředně expresivními na straně druhé (Mukařovský 1931).

Jakožto samostatný významový systém, který volně používá znaky všech typů, je divadlo

nesmírně komplikovaná struktura, možná komplikovanější než kterákoli jiná (Mukařovský 1937a). Bylo tudíž nanejvýš důležité, aby se v navázání na Zicha dramatické dílo vnímalo a rozebíralo hlavně jako souhra významů vyvolávaných jeho mnoha materiálními složkami, či slovy Mukařovského zčásti metaforické formulace, jako „nehmotná souhra sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí“ (Mukařovský 1941). Avšak některé ze studií, jež napsali členové Pražského lingvistického kroužku, zejména Bogatyrev a Honzl, zřejmě zdědily jeden z nejdůležitějších nedostatků Zichovy teorie (odvozené z „realistického“ divadla), a to sklon intepretovat znaky jako věci, jež každá zvláště a sama o sobě něco představuje, zastupuje či charakterizuje.<sup>8</sup> Takové pojetí pokulhávalo daleko za lingvistikou a poetikou Pražské školy a jejími pracemi o sémantických hodnotách eufonie, intonace, verše, morfologických forem, gramatických kategorií, syntaktických konstrukcí, o jazykovém a mimojazykovém kontextu a podobně. A přitom to byl Bogatyrev, kdo zachytil jeden z nejdůležitějších rysů sémiotiky divadla, totiž fakt, že mnohé ze znaků, které divadlo vytváří, nejsou takříkajíc obyčejné znaky, nýbrž znaky znaků (Bogatyrev 1938b).

Jakákoli snaha studovat nesčetné složky divadla a jejich vzájemné vztahy bez zaměření na význam by musela skončit zmateně či neplodně. A přesto je nezbytné je rozebírat jednu po druhé. Pražská škola to začala dělat, ale kromě Zichova systematického přístupu, který se právě v této oblasti ukázal poněkud zastaralý, se dostala jen ke zkoumání některých aspektů herectví (Mukařovský 1931; Honzl 1939, 1940b, 1946–7, 1947–8), dramatického jednání (Honzl 1940a; Veltruský 1940), jazyka v divadle (Jakobson 1937; Mukařovský 1937a, 1937b; Bogatyrev 1940), a divadelních implikací dramatického textu (Veltruský 1941).!<sup>9</sup>

### 3. Jednotící činitelé

Přes různorodost, složitost a proměnlivost svých složek obsahuje divadelní struktura určitý počet stálých faktorů. Některé z jejích složek, třebaže samy o sobě jsou velice složité, vynikají tím, že sjednocují všechny ostatní a zajišťují integraci celku. Řečeno velice obecně, toto je funkce herectví, jednání a prostoru; k nim je u určitých forem divadla, zvláště u opery a melodramatu, nutno přidat hudbu, ale tento aspekt Pražská škola prakticky nestudovala.

Herectví plní tuto funkci, protože vše, co se odehrává během představení, se takříkajíc točí kolem herce. Právě jeho prostřednictvím dostávají ostatní složky svou divadelní funkci a význam (Mukařovský 1941). To nezávisí nutně na předpokladu, že vše, co herec dělá, se striktně začleňuje do výstavby dramatické osoby (Bogatyrev 1938a; Honzl 1940a; Mukařovský 1937). Důvod, proč se vše točí kolem herce, je, že je to skutečný, živý člověk, takže znaky, které tvoří svým vlastním tělem, se nedají redukovat na pouhý vztah mezi *signifiant* a *signifié* (Zich 1931, 55; Bogatyrev 1938b; Honzl 1940a; Mukařovský 1941). Herectví se vyznačuje tím, že umělec je osobně přítomen ve svém výtvaru. Všechny další složky se proto jeví jako v jistém smyslu méně reálné. z téhož důvodu je herec protějškem diváka a vyvolává divákovo vcítění (Mukařovský 1941) – tím víc, že neustále měnlivý vztah herec/divák existuje mezi herci samými (Bogatyrev 1937).

Pokud jde o jednání, to bylo uznáváno za samu podstatu neboli základ divadelnosti. Jen Bogatyrev, nepochybně sveden magickou funkcí, jež všechno prostupuje ve folkloru, se snažil hledat základ divadelnosti v poněkud mystickém pojmu „přeměny“, tedy transfigurace (Bogatyrev 1940, 8–13).<sup>10</sup> Jednání bylo pojímáno jako nepřetržitý proud či sled významů, které se vzájemně kombinují bez ohledu na povahu znaků – slova, pohyb, gesto, kostým, rekvizita, scéna, hudba, světlo, film, promítaný diapozitiv a tak dále – které jsou jejich nositeli (Honzl 1940c; Mukařovský 1937b, 1941). Každá jednotlivá složka divadla se do určité míry účastní výstavby jednání, a je tudíž vybavena funkcemi srovnatelnými s funkcemi ostatních složek, takže se všechny mohou doplňovat. v proudu tohoto jednání, jež do sebe všechno pojímá, se stírá dokonce i „existenciální“ rozdíl mezi

<sup>8</sup> Bogatyrev šel tak daleko, že rozdělil složky na „představující“ a „čistě divadelní“ (Bogatyrev 1940, 123–8, 129–32).

<sup>9</sup> Některé z nepublikovaných prací, o nichž se zmiňuji v poznámce 2. s. 16. pojednávaly o ještě dalších specifických složkách divadla.

<sup>10</sup> To, že Bogatyreva osobně celý život lákalo herectví (Jakobson 1976). mohlo přispět k jeho důrazu na „přeměnu“ jako podstatu divadelnosti.

člověkem a předmětem, protože v plánu nehmotných významů se jeden i druhý z nich může kdykoli jevit jako jednající subjekt (nositel jednání), nebo jako pouhý doplněk (Veltruský 1940).

Zejména Honzl zdůraznil jednotu jednání (akce) do té míry, že se nebezpečně přiblížil k myšlence, že různé druhy znaků, jimiž je postupně nesen, jsou vzájemně zaměnitelné (Honzl 1940c). Postřehl sice, že existuje jistá polarita mezi každým znakem a funkcí, kterou plní v kontextu nepřetržitého jednání, ale mluvil o ní čistě metaforickými termíny, přirovnávaje jednání k elektrickému proudu, a slova, herce, kostýmy, scénu a hudbu k vodičům, kterými tento proud plyne. Tu metaforu rozvedl těmito slovy: „...onen proud (tj. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždycky soustředěna jen v jednajícím herci), ale... divadelnost vzniká nezřídka právě přemáháním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno např. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu“ (Honzl 1940c)<sup>11</sup>.

Je možná překvapivé, že zkoumání tak životně důležitého problému se tady zastavilo. Neboť se uznávalo, že protiklad mezi jednotlivými významovými jednotkami a významovým kontextem, jež vytvářejí, je jedním ze základních strukturálních principů v jazyce a slovesném umění (Mukařovský 1940). I divadelní teoretikové o tomto pojetí diskutovali, ale nikdy je plně nepropracovali, zvláště ne písemně. Bylo by to vyžadovalo mnohem pokročilejší pochopení jak společných, tak rozlišujících vlastností různých znakových systémů. Zich postřehl tento obtížný problém, který byl zatím mimo dosah Pražského lingvistického kroužku; když se snažil dokázat, že jednání je samou podstatou divadelnosti, založil svůj argument na rozdílu mezi zrakovými a sluchovými složkami a na tvrzení, že divadlo je ve všech svých složkách jak uměním prostorovým, tak časovým.

Prostor v divadle není pouze hmotný prostor sestávající z hrací plochy, místa pro diváky a scény. Zich vypracoval základní pojem tak zvaného dramatického prostoru (Zich 1931, 246). Ten lze definovat jako dynamický (neboť neustále se měnící) prostorový aspekt dramatického jednání, nebo jinými slovy řečeno, jako neustále se měnící souhrn vztahů mezi subjekty, nástroji a doplňky jednání; tyto prostorové vztahy se nepřetržitě mění v čase proto, že každý pohyb, gesto, promluva či zvuk – abychom jmenovali alespoň několik z těch mnoha zúčastněných faktorů – je přeskupuje.

Dramatický prostor nemusí být shodný s hrací plochou. Ta sama nezůstává nutně neměnná po celou dobu představení (Bogatyrev 1937; 1940, 95–7, 99–100). Divadlo má také prostředky, jak dramatický prostor během představení zmenšovat či rozšiřovat bez ohledu na vymezení hrací plochy. Navíc existují mnohé formy takzvaného pomyslného jeviště, nebo přesněji řečeno, pomyslného prostoru dění, tj. dění, které se projevuje zvuky či hlasy za scénou, nebo reakcemi či komentáři osob na jevišti týkajícími se toho, co se odehrává v oblasti k jevišti přilehlé, nebo pak dodatečným oznamováním těchto skrytých událostí. Dramatický prostor sjednocuje všechny významy, které jednotlivé složky navozují současně, tak jako dramatické jednání sjednocuje všechny významy, které tyto složky navozují posloupně.

Zároveň, jelikož dramatický prostor sám se stále proměňuje, jeho jednotící funkce také zahrnuje posloupnost, tak jako jednotící funkce jednání zahrnuje také souběžnost.

#### 4. Signifiant a signifié

Zich položil základy sémiologie divadla, když pojmově oddělil signifiant a signifié v herectví, totiž hereckou postavu vytvořenou hercem od dramatické osoby, kterou ta postava představuje – a když je obě rozlišil od herce jakožto umělce (Zich 1931, 55–6). Většina teoretiků náležejících k Pražskému lingvistickému kroužku váhala přijmout tento pojem jevištní postavy odlišné od herce a osoby. Na první pohled je toto zdráhání těžko pochopitelné, zejména proto, že Zichovo oddělení těchto tří pojmů dost blízce odpovídá tomu, čeho se Pražská škola snažila dosáhnout, když se zabývala jinými znakovými systémy a jinými formami umění.

<sup>11</sup> Honzl tento názor později opravil, alespoň implikovaně, když kladl důraz na radikální protiklad mezi daným obsahem, tak jak jej popisuje chór, a tak jak jej němě předvádí herec (Honzl 1943).

Problém nespočíval v odlišení herce od jeho díla či produktu; naopak, potřeba toho byla plně uznávána (Honzl 1940; Mukařovský 1940).<sup>12</sup> Bylo to odlišení herecké postavy a osoby, co bylo nesnadné přijmout.<sup>13</sup>

S odstupem času lze říci, že pravý důvod, proč nebylo Zichovo průkopnické oddělení herecké postavy a osoby nikdy plně akceptováno, je v Saussurově pojetí znaku, které Pražská škola přijala, nebo spíše ve způsobu, jak toto pojetí bylo v té době interpretováno. Myšlenku, že znak má prostě dvě stránky, *signifiant* a *signifié*, nelze zcela aplikovat na herectví. v konkrétním hereckém díle je často nesnadné a někdy zcela nemožné určit, co náleží jevištní postavě a co osobě. Rozhraní mezi nimi je nejasné, velké množství rysů je součástí *signifiant* v některém ohledu a *signifié* v jiném. Jelikož v herectví lidské bytosti, jejich jednání a chování představují lidi nebo antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování, rozdíl mezi podobností a stejností často mizí (Zich 1931, 56).<sup>14</sup>

Z toho neplyne, že by rozdíl mezi *signifiant* a *signifié* byl v divadle méně důležitý než v jiných sémiotických systémech. Plyne z toho však, že tyto dva termíny nejsou prostě dvě stránky znaku, jako třeba dvě strany mince, nýbrž dva póly dialektické antinomie, vnitřní antinomie znaku.

Jestli však tohle platí o znaku vytvořeném herectvím, pak to musí platit o kterémkoli znaku. Jinak by sám termín znak byl metaforický a sémiologie by byla fikcí. Zkoumání tohoto nesmírně složitého problému by zjevně bývalo předčasné před třiceti či padesáti lety, kdy se Pražský lingvistický kroužek snažil rozvinout obecnou lingvistiku ve vědeckou disciplínu a zkoumat ve stejném duchu několik dalších oblastí společenské činnosti, z nichž jednou bylo divadlo. ve všech vyvstaly speciální problémy. k některým byla nalezena řešení, jež zase otevřela nové pohledy lingvistiky. Jiné zůstaly nevyřešené. Vztah mezi *signifiant* a *signifié* patří do této druhé skupiny. Samy zjevné rozpaky, které působil, jsou výmluvné. Dokazují, že bádání, které Pražská škola podnikala v jiných oblastech než v jazykové, zdaleka nebylo pouhou aplikací lingvistických metod a objevů.

1981

#### Literatura

Bogatyrev, Petr: *Češskij kukol'nyj i russkij narodnyj teatr*. Berlín – Peterburg 1923.

Bogatyrev, Petr: *Hra a divadlo*. Listy pro umění a kritiku, V, 1937, č. 9–10.

Bogatyrev, Petr: *Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im alttschechischen und im volkstümlichen Theater*. Slavische Rundschau, X, 1938. (a)

Bogatyrev, Petr: *Znaky divadelní*. Slovo a slovesnost, IV, 1938. (b)

Bogatyrev, Petr: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940.

Brušák, Karel: *Znaky na čínském divadle*. Slovo a slovesnost, V, 1939.

Deák, František: *Structuralism in Theater: The Prague School Contribution*. Drama Review, XX, 1976, č. 4, s. 83–94.

Honzl, Jindřich: *Herecká postava*. Slovo a slovesnost, V, 1939.

Honzl, Jindřich: *Objevené divadlo v Lidovém divadle českém a slovenském*. Slovo a slovesnost, VI, 1940. (a)

Honzl, Jindřich: *Nad Diderotovým paradoxem*. Program D 40, 1940. (b)

Honzl, Jindřich: *Pohyb divadelního znaku*. Slovo a slovesnost, VI, 1940. (c)

Honzl, Jindřich: *Hierarchie divadelních prostředků*. Slovo a slovesnost, IX, 1943.

Honzl, Jindřich: *Definice mimiky*. Otázky divadla a filmu, II, 1946 – 47.

12

Mukařovský (1941) se dokonce pokoušel dát rozdílu mezi hercem a jeho „produktem“ obecnější základ tím, že v této souvislosti prohlásil – možná poněkud zjednodušeně – že „napětí mezi subjektivitou umělce u objektivitou jeho díla je v uměních všech.“

13

Rozpaky, které toto rozlišení vyvolalo, vysvitají z toho, jak se o něm mluví v Mukařovského recenzi Zichovy knihy (1933). Mukařovský se o tomto rozdílu zmínil, nazval vztah mezi hereckou postavou a dramatickou osobou „zajímavým“ a shrnul to slovy, že podle Zichova názoru je herecká postava objektivně existující na jevišti znkem, kdežto osoba existující v myslí publika je významem tohoto znaku. Ale v této pasáži odkazoval pouze k Zichovu rozboru výstavby osoby (Zich 1931, 115–18), ne k jeho analýze herecké postavy (1931, 55–6). Kromě toho tím, že na samém začátku pasáže použil dvojsmyslného termínu „dramatická postava“, ve skutečnosti zamlžil, nepochybně nechtěně, Zichovo pojmové rozlišení.

14

Jemné pojmové rozdíly v Zichově rozlišení herce, jevištní postavy a osoby v nedávné době studoval Sus. zejména ve světle některých současných teorií komunikace a semiózy (Sus 1977). Jeho zajímavá a důmyslná interpretace se radikálně liší od mé. ale *nezdá* se, že by byly navzájem neslučitelné.

- Honzl, Jindřich: *Mimický znak a mimický příznak*. Otázky divadla a filmu, III, 1947 – 48.
- Jakobson, Roman: *Úpadek filmu?* Listy pro umění a kritiku, I, 1933, s. 45 – 49. (Přetištěno in: Jakobson, Roman: *Slovesné umění a umělecké slovo*, ed. M. Červenka, Praha 1969. Tentýž výbor vyšel pod názvem *Studies in Verbal Art*. Michigan Slavic Contributions, The University of Michigan, Ann Arbor 1979.)
- Jakobson, Roman: *Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy*. In: *Deset let Osvobozeného divadla*. Praha 1937.
- Jakobson, Roman: *Petr Bogatyrev (29. 1. 1893 – 18. 8. 1971). Expert in Transfiguration*. In: Ladislav Matejka, ed.: *Sound, Sign and Meaning*. Michigan Slavic Contributions, Ann Arbor 1976.
- Matejka, Ladislav: *Postscript: Prague School Semiotics*. In: Matejka, Ladislav – Titunic, Irwin R., ed.: *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass., MIT Press 1976.
- Mukařovský, Jan: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*. Literární noviny, V, 1931, č. 10. (Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1966)
- Mukařovský, Jan: *Otakar Zich: Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Časopis pro moderní filologii 19, 1933.
- Mukařovský, Jan: *k jevištnímu dialogu*. Program D 37, 1937 (a). (Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948)
- Mukařovský, Jan: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*. 1937 (b). In: *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- Mukařovský, Jan: *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Slovo a slovesnost, V, 1939. (Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948.)
- Mukařovský, Jan: *o jazyce básnickém*. Slovo a slovesnost, VI, 1940. (Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1966.)
- Mukařovský, Jan: *k dnešnímu stavu teorie divadla*. Program D 41, 1941, Č. I. (Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1966.)
- Mukařovský, Jan: *o recitačním umění*. Program D 47, 1947, sv. 4. (Přetištěno in: *Kapitoly z České poetiky I*, Praha 1948.)
- Ssawińska, Irena: *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931 – 1941*. Roczniki humanistyczne, XXV, 1977, I.
- Sus, Oleg: *Průkopník České strukturně sémantické divadelní vědy*. Předmluva in: Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. 1977.
- Veltruský, Jiří: *Člověk a předmět na divadle*. Slovo a slovesnost, VI, 1940.
- Veltruský, Jiří: *Dramatický text jako součást divadla*. Slovo a slovesnost. VIII, 1941.
- Zich, Otakar: *Loutkové divadlo. Psychologie loutkového divadla*. Drobné umění, 1923. Č. I, s. 8 – 9.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Reprint s předmluvou Olega Suse, Würzburg, JAL 1977.