

## Znaky divadelní

Kroj je — jako šat — současně věcí i znakem, přesnější řečeno nositelem struktury znaků. Kroj charakterizuje příslušnost k určité třídě, národnosti, náboženskému vyznání atd., ukazuje na hospodářské postavení toho, kdo jej nosí, na jeho stáří atp. Stejně i dům je nejen věcí, ale i znakem národnosti, hospodářských poměrů, náboženského vyznání atp. svého majitele.<sup>1</sup>

Čím je na divadle kostým a dekorace, která představuje dům? I divadelní kostým i dům jsou na scéně často znaky, jež ukazují na jeden ze znaků, které má kostým nebo dům osoby uváděné hrou. Zdůrazňují: *znakem znaku*, a ne *znakem věci*.<sup>2</sup> Někdy mohou divadelní kostým i dům (dekorace) označovat několik znaků. Např. divadelní kostým může označovat bohatého Číňana, tj. ukazovat i na znak národnosti hrané osoby i na jeho hospodářské postavení. Kostým Borise Godunova ukazuje panovníka a současně jeho příslušnost k ruské národnosti. V divadelním provedení Puškinovy *Pohádky o rybáři a rybě* první chýše je znakem velké chudoby starce a stařeny, druhá znakem šlechtického stavu stařeny, třetí znakem toho, že se stařena stala carevnou, ale dekorace všech těch staveb ukazují na ruskou národnost jejich majitelů. Podobnými znaky znaků jsou na jevišti velitelská gesta herce hrajícího cara či krále nebo starčeká chůze herce představujícího starce atp.

Avšak divadelní kostým a stejně i dům (dekorace) nebo gesta herců nemají tolik konstitutivních znaků, kolik jich má skutečný dům a skutečný oblek. Občejně se na scéně kostým i dekorace omezují na jeden, dva nebo tři znaky. Divadlo užívá jenom těch znaků kostýmu a stavby, jakých je třeba pro danou dramatickou situaci.

Chťel bych zde zdůraznit, že ani divadelní kostým, ani divadelní dekorace stejně jako ani jiné divadelní znaky (deklamace, gesta atp.) *nemají vždy před-1 stavující funkce*. Známe kostým herce jako herecký kostým sui generis, známe znaky scény (jako opona, rampa aj.), které jsou jenom znaky scény sui generis a nic kromě scény nepředstavují. Ale na jevišti nacházíme nejen znaky znaku

<sup>1</sup> Srov. můj článek Kroj jako znak, funkční a strukturální pojetí v národopisu, zde na str. 109, a mou knihu *Funkce kroja na Moravském Slovesku*, Turč. sv. Martin 1937.

<sup>2</sup> Termín *znak znaku* označuje zde něco jiného než „znak znaku“ u R. Jakobsona v jeho článku *Socha v symbolice Puškinově v Slově a slovesnosti* 3, 1937, str. 2 n., kde „znak znaku“ označuje znak jednoho druhu umění transponovaný do jiného umění: sochu, popisovanou v básničce.

věci, nýbrž i znaky samé věci; např. na jevišti herec hrající hladového může ukazovat, že jí chléb sui generis, a ne chléb jako znak např. chudoby: ovšem případy, kdy se na jevišti znázorňují znaky znaků, jsou častější než znázornění znaků věcí.

Na scéně se užívá nejen kostýmů a dekorací, nejen divadelních rekvizit, které jsou pouze jedním znakem nebo součtem několika znaků a ne věcí sui generis, nýbrž také skutečných věcí. Ale ani na tyto skutečné předměty se nedívají diváci jako na skutečné věci, nýbrž jenom jako na znak znaků nebo znak věcí. Má-li např. herec představující milionáře prsten s briliantem, diváci to berou jako znak velkého bohatství a nestarají se o to, zda je to kámen pravý nebo falešný. Divadelní hermelínový královský plášť je znakem královské důstojnosti bez ohledu na to, zdali je ze skutečného hranostaje či z králičí kůže. Drahým červeným vínem může být na jevišti stejně skutečné víno jako malinovka.

Je zajímavé, že na jevišti skutečná věc, jako např. pravý briliant, je často jenom znakem znaku věci (např. znakem bohatství jednající osoby), ale ne znakem věci samé. Na druhé straně u divadelního představení nejschematičtější znak neprimtivnější dekorace může označovat věc samu.

Např. u Altajců v jurtě, která je scénou, stojí věčně zelená bříza, na níž je uděláno devět zářezů. Zářezy symbolicky označují vrstvy nadzemského světa, do nichž postupně vchází šaman. Když při výkonu obřadu šaman stoupá po těchto zářezech, přechází v očích přítomných z jedné nebeské vrstvy do druhé, přičemž šaman hraje v každém nebi zvláštní scénu.<sup>3</sup> Tak každý zářez označuje nejen nebe jako celek, ale i jeho zvláštní oddíl: nebe první, nebe druhé, nebe třetí atd.

Ještě jeden příklad. U Aruntů se obřady (představení) dějí v určitých místech, posvěcených tradicí: u posvátných skal, stromů, rybníků apod. U Warramungů se obřad děje na místě libovolném, ale označuje se místo děje kresbami. Tyto kresby označující místo se kreslí buď na těle účinkujících, nebo na zemi. Obrázky mají určitý ráz, například malý červený kruh na zádech nebo na břiše představitele označuje rybník, anebo natrou zem rumělkou a namalují na ni bílou barvou klikaté čáry označující potok, horu.<sup>4</sup> Také zde určité znaky na těle herce nebo na zemi označují věci samy.

Slovesná dekorace, tj. divadelní podání, kdy chybějící dekoraci popisuje

<sup>3</sup> V. N. Charuzina, *Primitivní formy dramatického umění*, Etnografija 2, (sv. 3), Moskva — Leningrad 1927, str. 67.

<sup>4</sup> Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Le système totémique en Australie, 2. vyd., Paris 1925, str. 532 — 533. — Srov. V. N. Charuzina v cit. spise, str. 67.

herce obecně slovy, může záviset na popisování buď věci, nebo jenom jednoho či několika znaků té věci. S takovou slovesnou dekorací se setkáváme v starém indickém divadle a je také rozšířena všude ve výkonu obřadu šamanů. Všechny předměty, které jsou divadelními znaky, mají podle O. Zicha dvoji úkol; předně charakterizační: působivě určovat osoby a místo děje, za druhé funkční: zúčastnit se v dramatickém ději.<sup>5</sup> Tato Zichova charakteristika platí nejen pro divadelní věci, divadelní rekvizity, nýbrž i pro každou věc, s níž se setkáváme v běžném životě. Tak hůl charakterizuje můj vkus, možná i moje materiální poměry, ale já tou hůlí také jedním: opírám se o ni při chůzi, mohu jí užít při práci atd. V divadle však na rozdíl od běžného života každá věc mnohem rychleji a mnohem rozmanitěji mění svoje znaky. Mefistofeles svým pláštěm vyjadřuje poddanost Faustovi a pomocí téhož pláště v noci Valpurzíně vyjadřuje neomezenou moc nad dábelskými silami. Avšak i v životě může být znakem nejrozdílnějších duševních nálad, táž vojenská blůza může rozepnutá vyjadřovat bezstarostnou náladu svého nositele — vojáka, sedícího s kamarády u sklenice vína, zapnutá na všechny knoflíky starostlivou, soustředěnou a přesnou náladu, když jde s raportem k představenému.

Ale kromě toho věci na scéně, které hrají úlohy divadelních znaků, nabývají při hře speciálních rysů, vlastností a příznaků, které v životě nemají. Věci se na divadle, jako i herec sám, přerodí. Jako se herec na jevišti mění v jinou osobu (mladý v starého, žena v muže atp.), tak i věc, s kterou herec hraje, může dostat nové, až dotud jí cizí funkce. Proslulé střevíce Charlese Chaplina mění se jeho hrou v jídlo a tkaničky v makaróny (*Zlaté opojení*); v téměř filmu dvě housky tancují jako zamilovaný párek. Takové proměněné věci, s nimiž herec hraje, vyskytnou se velmi často v lidovém divadle. Např. hra s věcí v *Pachomuškově* zaplňuje téměř celé představení. Zvlášť zajímavé jsou chvíle, kdy herec má svou hrou ukázat, že se mu pohrabáč změnil v koně, lavice v loďku, anebo že starý kabát převázaný opaskem je v jeho rukou dítětem.<sup>6</sup>

Velmi složitým systémem znaků je *řeč herce* na jevišti. Řeč herce na jevišti má skoro všechny znaky poetické řeči a mimoto je součástí dramatického děje. Uvedeme ještě další znaky herecké řeči, která má za úkol charakterizovat divadelní osoby.

Praktická řeč je systémem různých znaků. Mluvíci projevuje svou řeči

<sup>5</sup> Otokar Zich, *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie, Praha 1931, str. 232.

<sup>6</sup> S. S. Pisarev a R. R. Suslově, *Dosjuť'naja igra-komedia Pachomuškoj, Krest'janskoje iskusstvo SSSR, I. Iskusstvo Severa. Zaonež'je, Leningrad 1927, str. 184.*

nejen stav své myslí, nýbrž současně je jeho řeč (jeho dialektismy, argotismy, slovník atp.) znakem jeho kulturního a sociálního zařazení atd. Všechny těchto znaků užívá dramatik i herci na scéně jako popisného prostředku k vyjádření sociálního nebo národnostního zařazení představované osoby. A tak se často v divadle užívá speciálního slovníku, speciální melodie řeči, aby se označil člověk některé třídy, odlišného slovníku, odlišné výslovnosti, tvarů a skladby k tomu, aby se označil cizinec. Anebo zvláštní tempo řeči a někdy i zvláštní slovník označuje starce. Přitom v některých případech není dominantní funkci řeči dramatické osoby obsah řeči samé, nýbrž ty jazykové znaky, které charakterizují národnost, třídu atp. mluvícího. Obsah řeči se pak vyjadřuje jinými divadelními znaky, jako gestem apod. Například čert v loutkovém divadle často pronáší jenom zvláštní konvenční emocionální výkřiky, které ho charakterizují jako čerta; v některých loutkových hrách téměř nemluví a místo monologů a dialogů hraje na jevišti pantomimu.

Herecký jazykový projev na jevišti má obvykle několik znaků. Například řeč osoby mluvící na jevišti s chybami označuje nejen cizince, ale obvykle i postavu komicko. Proto herec hrající tragickou úlohu cizince nebo představitel jiného národa, např. Shakespearova Shylocka, a snažící se vyjádřit žida, benátského kupce, jako postavu tragickou, často se musí zříci židovské intonace nebo ji potlačit na minimum, neboť silně vyjádřená židovská intonace dodává komického zabarvení i tragickým místům úlohy.<sup>7</sup>

V lidovém divadle máme případy, kde i vážným scénám dodává komičnosti účast židů, deformujících obvyčejnou řeč způsobem tradičně vlastním lidovému divadlu. Uvádíme příklad ze hry *Tri krále*:<sup>8</sup>

Herodes:

Vy jsouce v zákoně zběhlí  
a o písmě dobře učení,  
zdaliž máte jakou známost,  
anebo v písmě jakou zdatost,  
že by se měl naroditi  
anebo Kristus se najíti?

Židé:

O tom, co my v písmě fime,  
to my faši králofské milosti dobře pofime.

<sup>7</sup> Srov. VI. Iv. Němirovič-Dancenko, *Z minulá, přel. Ivan Hollman, Praha 1950, str. 114.*  
<sup>8</sup> Jul. Fejtlik, *Volkschauspiele aus Mähren, Olomouc 1864, str. 59 n.*

(Jdou ke stolu, otvírají knihy a listují v nich; pak se vrátí k Herodesovi a první žid, klaně se mu, říká.)

První žid:

Jobach, impich, thaič uzmrnach; kolkoje, kolkoše. To jest: Malé město judové Betlém, narodí se božský plémě, ten spasitel, všeho světa vykupitel. A zas na jiném místě praví prorok —

MIČ!

Herodes:

Židé (mezi sebou):

Není mu to dobře, poč, pořez ty mu neco.

(Přistoupí zase ke stolu, listují v knihách a vrátí se k Herodesovi.)

Druhý žid:

Kiroch široch sykonke šarke,  
jerobim kormifel, tyberes mones.  
To jest: Ai ty Betléme, malé město,  
o tom máš fěděť zajisto,  
že s tebe felky král fíjde,  
kerý Judstvo sódit pude.  
To je prařdivé svedectví,  
samého boha prorocství.

Herodes (s údivem):

Zas mlč!

Židé (mezi sebou):

Poškej, já jemu ještě něco pořim.

(Dělají totéž co dříve a říkají pak Herodesovi:)

Efrata betharir ipfata čajer  
bichord bochod brafe jehunda mimika,  
bice mojsil Israel  
o macazáno nikodem vlán.

To jest: Aj ty Betleme Efrata,  
malický jsi v tisících judských,  
z tebe mi vyjde,  
ktéry panovati bude  
v Israeli, a východ jeho  
od počátku dnův věčnosti.

Herodes:

Odejděte, zákonníci,  
mojí velcí protivníci!

(Ustrašení utíkají židé a potkají tři krále.)

Melichar:

Povězte nám, židé, právě,  
kde máme hledat nového krále?

Židé:

Jděte na Betlém, tam najdete mladý šenke, starý muš, malí jitke, tam se budete nejlepší pravdu dořěděť.<sup>9</sup>

Na konci scény komičnost úplně vítězí. A scéna se židem, který předtím vystupoval jako vykladač Písma svatého, končí tímto výjevem: Kašpar dá spropitné jednomu židovi, druhý chce polovinu a tak odcházejí v hádce.

Zde vidíme jeden ze svérázných případů záměny nebo těsného-spojení dramatického a komického prvku v lidovém divadle. Komické postavy židů mají stejnou funkci jako šaškové u Shakespeara a jiných dramatiků, kde šašek vyjadřuje nejserióznější myšlenky a někdy je vyjadřovatelem myšlenek dramatika samého.

A jako u kostýmu, vybírá i u řeči dramatik i herec jenom nevelkou část ze systému znaků, které má praktická řeč.

V praktické řeči jsou rozdílné třídní znaky (řeč venkovana) těsně spjaty s dialektem, který je regionálním znakem mluvicí osoby. V divadle často není zapotřebí přesně lokalizovat oblast, z které pochází představený ven-

<sup>9</sup> Jazyk, který čtou židé, má představovat hebrejštinu. To je jeden z typických příkladů užívání konvenčního jazyka, který má představovat cizí jazyk, ve folklóru. V našem případě citáty, které čtou židé, jsou možná původně hebrejšké, ale v té formě, kterou mají nyní, je těžké poznat v nich hebrejšská slova — šenke ženku, jitke ditko.

kovan, a proto herec užije jenom některých charakteristických rysů daného kraje, a někdy dokonce spojí v řeči venkovana charakteristické rysy dialektů několika. Taková směs rozličných nářečí odporuje skutečnosti, ale výrazně vyjadřuje venkovana hercem představovaného. Takový uměle sestavený dialekt má proto na jevišti podle mého mínění plně právo na existenci. S podobnými jevy se setkáváme i u divadelního kostýmu a dekorace. Tak v Kyselově výpravě *Prodáné nevěsty* úmyslně se neuzilo kroje z určitého kraje Čech, ale byl vytvořen divadelní kroj české vesnice vůbec.

Mimoto v divadle existovaly a existují konvenční divadelní způsoby odlišující řeči prostý lid od vznešené společnosti. Sem např. patří stylistický způsob určitých dob a dramatických směrů, kde lid mluví prózou, vznešená společnost verší.<sup>10</sup> Sem je třeba zařadit i ostatní divadelní konvenční dialekty: např. car a bojaři v ruských hrách mluví vysokým stylem s příměsí církevně-slovanských prvků, a venkované nízkým stylem, tj. prostě ruský; stov. i rytíře v hrách českého loutkového divadla mluvící chybnou češtinou.

S podobnou konvenčností jako u jazyka setkáváme se také u divadelního gesta, kostýmu, dekorace atd. Lidové divadlo zvlášť dává mnoho příkladů názorné vyjadřujících tuto konvenčnost kostýmů a rekvizit. Avšak konvenčnost divadelní řeči nejde vždy paralelně s konvenčností kostýmu, dekorace atd. Často naopak konvenční divadelní kostým se spojuje v divadle s naturalistickou řečí, blízkou řeči praktické. Např. mnozí lidoví loutkáři v tak konvenčním divadle, jako je loutkové, užívají mnoha prvků naturalistického divadla. Jeden z nejlepších českých lidových loutkářů, Karel Novák, se mně chlubil, že jeho loutky mluví jako živí lidé.

Ověrujeme-li si zákon O. Zicha o stejnoměrné stylizaci na divadelních představeních různých dob a stylů, nepotvrzuje se; platí zčásti jenom pro určité divadelní směry té doby, kterou měl O. Zich na zřeteli. V lidovém divadle je užívání nejrůznějších stylů současně v téže hře rozšířené, typicky divadelní tvárný prostředek. Kromě uvedeného příkladu (spojení naturalistické řeči se hrou loutek v loutkovém divadle) můžeme ukázat na společnou hru živých herců s loutkami v divadle lidovém. V Münsteru ve Vestfálsku jsem viděl, jak současně na jevišti hrálo dítě a loutka.<sup>11</sup> Zajímavou současnou hru lidí a loutky vidíme v tříkrálové hře na Chodsku.

Po chodských vesnicích chodí v období sv. tří králů „tří králové“ z města . . .

<sup>10</sup> „V dramate středověkém např. byly někdy rozlišeny osoby mužské a ženské různoslabičným veršem,“ píše K. Krejčí v čl. Jazyková karikatura v dramatické literatuře, Sborník Matice slovenskéj, XV, 1937, str. 388.

<sup>11</sup> Viz můj článek Maňáskové divadlo v Münsteru, zde na str. 60.

Bývají vždy dva; třetí je dřevěný na nástroji podobném rohatině; tento dřevěný král musí za zpěvu stále dělat poklony a k tomu je pobízen klikou, již otáčí jeden z „tří králů“, který rohatinu drží.<sup>12</sup>

Realismus a symbolismus „existuje někdy v dramatických představeních téhož národa“, praví V. N. Charuzina; jak jsme to již viděli, prolínají se navzájem. V témž představení se v kostýmech mohou vyskytovat realistické rysy (např. ohon představovaného zvířete, zabarvení těla představitele odpovídající zbarvení peří představovaného ptáka) a zároveň v rekvizitách nebo v úpravě scény může výrazně vystupovat symbolismus.<sup>13</sup>

V tomto spojování různých stylů není lidové divadlo osamoceno, nalezáme je často i v jiném umění. Obvyklým zjevem je spojování různých stylů v architektuře. I moderní malíři, jako Picasso a futuristé, spojovali části skutečných věcí s kubistickou malbou. Podobnou montáž často vidíme na obálkách knih. V lidovém umění se setkáváme na každém kroku se spojením nejrůznějších stylů v jediném předmětu umělecky provedeném, v jednom a též vyprávění, v jedné a téže písni.

Divadelní projev jazykový je struktura-znaků, složená-nejen-ze-znaků řeči, nýbrž i ze znaků jiných. Např. divadelní řeč, která má být znakem sociálního postavení hrané osoby, pronáší se zároveň s gesty herce, doplňuje se jeho kostýmem, dekorací atd., které jsou též znaky sociálního postavení téže osoby. Na divadle se počet oblastí, z nichž se berou divadelní znaky, jako kostým, dekorace, hudba aj., někdy zmenšuje, někdy zvětšuje, ale vždy je těchto oblastí několik.

Praktická řeč má kromě toho ještě jiné svérázné znaky, které závisí na tom, s kým představovaná osoba mluví nebo ke komu se obrací. To má na divadle důležitou úlohu. A změna stylu řeči je v divadle provázána často zvláštním kostýmováním.

Je třeba se ještě zmínit o zvláštních znacích řeči, jako je zvláštní slovosled, syntax, rozdělení pauz a jiné jazykové prostředky, které prostupují celou úlohu a dávají jí komické nebo tragické zbarvení.<sup>14</sup> Přitom se na divadle dosahuje komiky nebo tragiky role nejen jazykovými prostředky, nýbrž i kostýmem herce a jeho maskou. K označení kostýmu komické osoby užívá se často stejných prostředků jako v jazyce, kde je jedním z nejobyčejnějších

<sup>12</sup> Jindřich Baar v Českém lidu 1, 1892, str. 505, a J. F. Hruška, „Tři“ králové na Chodsku Český lid 6, 1897, str. 244.

<sup>13</sup> V. N. Charuzina, Primitivnyje formy dramatického iskusstva, Etnografija 3 (kn. 6), č. 2, 1928, str. 28.

<sup>14</sup> Tím se liší od řeči praktické, v níž komické nebo tragické zbarvení je dáno mluvící osobou od případu k případu.

tzv. lazzi: oxymoron a metathese. S něčím podobným se setkáváme i ve vyjádření kostýmní komických osob nebo v jejich masce. Kromě toho jsou a byly zvláštní konvenční divadelní znaky v kostýmu, podle kterých je možno okamžitě poznat komickou osobu (šaškovská čepice, Hanswurstův líščí ohon atd.).

Skoro v každém dramatu a zvláště v dramatu charakterovém jde o to, charakterizovat představovanou jednající osobu: pokrytce Tartuffa, lakomce Harpagona a stejně i mnohostrannější charakter, jako lakomce, milujícího otce a chytráka Shylocka v jedné osobě atp. Divadlo užívá k tomu všech prostředků, jež má po ruce. Patří sem za prvé sebecharakteristika jednajících osob; dobrým příkladem takových sebecharakteristik mohou být řeči jednajících osob v středověkých mystériích, v moralitách a také v lidových hrách. Méně jasné jsou v tragédiích Shakespearových, Puškinových a v jiných dramatech, v nichž jednající osoba pronáší monology seznamující diváka s intimními stránkami své povahy. Ale nejen obsah monologu je prostředkem sebecharakteristiky; témuž účelu slouží „charakteristické nářečí“ (Zichův termín). Poznáváme, že najit vhodné „charakteristické nářečí“ pro každou jednající postavu hry je jeden z těžkých úkolů dramatika i herce. Musíme přiznat, že v lidovém divadle v mnohých variantách lidových her bylo toto psychologické nářečí uplatněno s úspěchem. — Kromě slova do-  
sahuje se charakteristiky jednající osoby také kostýmem (kostým pokrytce Tartuffa, kostým lakomce Pjuskina v inscenaci *Mrtvých duší* atd.) a ještě mnohem víc mimikou a gestem herců. Mnoho tu pomáhá i dekorace: pokoj leňavého starého mládence v Gogolově *Žeměbě*, pracovní učeního Fausta krásně vyjadřují charakter jejich obyvatelů. V divadle lidovém, kde dekorace má vůbec málo významnou úlohu, obyčejně se jí neužívá ani jako prostředku k psychologické charakteristice jednajících osob. Úlohu dekorace zde přejímají rekvizity.

Charakteristika jednajících osob se vyjadřuje kromě prostředků už uvedených ještě také jejich chováním. Baron v Puškinově *Skoupém rytíři* nejen charakterizuje sam sebe slovy jako člověka šlehaně zamilovaného do svého bohatství, ale prokazuje to i jednáním na jevišti (svými gesty, pohyby atd.). Jiným prostředkem psychologické charakteristiky jednajících osob je rozhovor druhých osob o ní. Tato charakteristice napomáhají i kostýmy osob, které jsou v blízkém vztahu k charakterizované osobě, např. ubohý oblek vězňů v Beethovenově operě *Fidelio* charakterizuje ukrutného a nespravedlivého guvernéra.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> V současném divadle ještě jeden prostředek napomáhá charakterizovat jednající osoby, prostředek čistě literární, ne divadelní, totiž charakteristika osoby v tištěném programu.

Kromě toho v různých divadelních směrech existují zvláštní znaky řeči, představující herce jako herce; je to zvláštní herecký jazyk „sjevištní“, který se projevuje nejenom ortoepickou výslovností, ale také zvláštní intonací atp. Existují také ještě i zvláštní herecká gesta, představující jenom herce jakožto herce.

Analýza systému znaků divadelní řeči, které užívá herce na scéně, ukazuje, že všechny tyto znaky, ovšem ne často, vyskytují se i v jiných družích básnického jazyka (v románu, v novele apod.). Rozdíl je však v tom, že na divadle znak řeči je jenom jednou součástí struktury divadelního projevu, struktury, do které kromě jazyka náleží mimika, gesto, kostým, dekorace atd.

Všechna tato mnohoznačnost se ještě zvětšuje tím, že úloha představovaná hercem má rozdílné znaky v tom případě, zná-li obecenstvo větší část jednajících osob hry nebo všechny. Každým pohybem a intonací řeči musí Tartuffe do posledních scén ukazovat se před Orgonem jako člověk dobrotivý, ale před obecenstvem jako odporný pokrytec, dělající se dobrotivým. Ještě elementárnější je tento příklad: v inscenaci pohádky *O Červené Karuklee* vlk převedený za babičku musí se zdát vnučce babičkou, ovšem poněkud podivnou; obecenstvu se musí jevit jako vlk, který mění hlas. Herce po celou dobu jako by balancoval; nemůže hrát vlka tak, aby obecenstvo nevěřilo, že vnučka v něm vlka nepozná. Na druhé straně musí po celou dobu ukazovat, že je vlk, jinak by mohlo obecenstvo zároveň s vnučkou uvěřit, že je to babička. V podstatě totéž musí dělat herce, který hraje Tartuffa.

Zvláštní je mnohoznačnost ve hře herců v hrách symbolistů, kde i pro obecenstvo, i pro ostatní herce určité osoby jsou nositeli několika znaků. V *Hannales Himmelfahrt* od G. Hauptmanna je osoba, která je učitelem pro Hannele, pro ostatní herce a pro obecenstvo zároveň i učitelem Gottwaldem, i cizincem; diakonistka sestra Marta zároveň diakonistkou i matkou. S tímž jevem se setkáváme v Hauptmannově *Potopeném zvoni*, v Ibsenově *Peer Gyntu* a v jiných symbolických hrách.

Speciální povaha divadelních znaků určuje i osobitý vztah obecenstva k divadelním znakům, velmi odlišný od vztahu člověka k skutečným věcem a k skutečnému subjektu. Např. stařecká chůze a stařecká gesta obyčejně v životě vzbuzují soucit. Stařecká chůze a stařecké gesto herce častěji působí komicky.

Mustíme přiznat, že divadelní produkce se od ostatních uměleckých děl i od jiných věcí, které jsou rovněž znaky, odlišuje velkou hojností znaků. Je to pochopitelné: divadelní představení je struktura-složená z prvků různých umění: z poezie, výtvarných umění, hudby, choreografie atd. Každý jed-

notlivý prvek přináší s sebou na scénu několik znaků. Ovšem na jevišti se zase mnohé z těch znaků ztrácí; např. sochařství ztrácí na jevišti jeden ze svých charakteristických znaků: rozmanitost formy sochařského díla, pozorovaného z různých zorných úhlů.<sup>16</sup> V divadle vidíme sochařské dílo pouze z jednoho úhlu. Stejně i díla jiných umění ztrácí na jevišti část svých znaků; naopak zase ve spojení s jinými druhy umění a s technickými divadelními prostředky získávají některé jejich prvky znaky nové. Tak např. skulptura při různých osvětlení může vyjadřovat rozličnou náladu (barvitá sváteční nálada na scéně může být doplněna ostrým osvětlením skulptur na jevišti, smutná nálada smutnými barvami skulptur). Hudba ve scéně, spojená s gesty a slovy herce, který hraje umírajícího, vyjadřuje konkrétnější smutek atd. A tak některé prvky různých druhů umění ve spojení s ostatními nabývají na jevišti vždy nových a nových znaků.

Tato mnohoznačnost divadelního umění umožňuje, že tutéž scénu různí diváci různě chápou. Hraje se např. scéna loučení, v níž je dialog doprovázen hudbou. U hudebně založeného diváka bude mít dominantní význam hudba, ale u diváka silněji vnímajícího deklamaci bude dominantou prvek deklamační a hudba ustoupí. Tato mnohoznačnost divadelního umění, odlišující je od jiného umění, dovoluje, aby divadelní děj současně chápal diváci rozdílného vkusu, rozličných estetických požadavků.

Srovnáváme-li divadlo naturalistické s divadlem nerealistickým, pozorujeme, že se v divadle naturalistickém neužívá různých druhů umění (hudby, tance apod.) v tak hojně míře jako v divadle nerealistickém; na druhé straně mají v něm i jednající osoby, i kostým, i dekorace, i rekvizity vždy mnohem větší množství znaků než v divadle naturalistickém, kde kostým i dekorace mívají jenom jeden znak; tím se dosahuje úspornosti divadelních prostředků.

Úloha herce je struktura nejrozdílnějších znaků, znaků projevovaných řečí herce, jeho gesty, jeho pohyby, postavou, mimikou, kostýmem atd. Přitom k vyjádření různých divadelních znaků užívá herce jednak různých věcí, jako kostýmu, nalepených vousů, nasazené paruky, jednak svých vlastních gest (buď deformovaných, nebo přirozených), svého vlastního hlasu a konečně i svých vlastních očí atd.

Pojem *langue* a *parole* můžeme z oblasti jazykových jevů přenést i na umění. Tak jako posluchač, aby pochopil individuální mluvní projev, musí ovládat

<sup>16</sup> Stov. Jan Mukarovský, Trojí podoba T. G. Masaryka. Několik poznámek k problematice plastického portrétu, Lidové noviny 27. II. 1938.

jazyk, tj. jazyk jako sociální fakt, tak i v umění musí pozorovatel být připraven k vnímání individuálního projevu herce nebo kteréhokoli jiného umělce, jeho zvláštní mluvy tím, že ovládá jazyk toho umění, jeho sociální normy. — V tom je shoda mezi jazykem a uměním.

Ale v chápání znaků jazyka a znaků umění je i velký principiální rozdíl. V jazyce, pokud jde o jeho funkce sdělné, je apercepce přibližně taková: slyšíme-li řeč, oddělujeme z ní všechno individuální a fixujeme pouze to, co je v slyšené větě „langue“, co je sociálním faktem. Řekne-li cizinec větu s chybami, např. „přišel váš dcera“, zachycujeme ji ve svém vědomí jako „přišla vaše dcera“, nestaráme se příliš o chybu, kterou cizinec udělal.

Zcela jinak je tomu při vnímání uměleckého díla. Umělecky provedené dílo nebo umělecky zahrnanou roli v dramatu, provedení hudebního díla, písně atd. vnímáme jako celek. Hraje-li nadaný herec Othella, zdá se nám — a on nás v tom uvvrzuje — že v jeho provedení i v jeho postavě Othella je všechno umělecky pravé a správné, kostým i gesta i postava i zabarvení hlasu i rysy tváře atd. Proto kopíruje-li se jeho provedení, kopíruje se všechno: i rytmus Othellovy mluvy v podání znamenitého herce, i zabarvení jeho hlasu, i jeho gesta atd., a tak se při kopírování často napodobí i individuální nedostatky hercovy, které jsou v našem vědomí neoddělitelné od celkového obrazu role.

Jistý učitel dramatické školy, vypravuje K. Stanislavskij, přišel po předvedení úryvku na žakovské produkci do zákulisí a rozčiloval se: „Vy vůbec nekvátate hlavou. Když člověk mluví, přece kvátá hlavou.“ Ono kvátání má svou malou historii. Tehdy byl výborný herec, který měl velký úspěch a také mnoho napodobitelů své hry. Bohužel, měl jeden mrzutý nedostatek: zvyk kvátat hlavou. A všichni jeho následovníci zapomněli úplně na to, že jejich originál je především talent s výtečnými předpoklady a skvělou technikou, a nepřijali od něho jeho dobré vlastnosti, které nelze přejímat od jiného, nýbrž převzali jeho nedostatky, totiž kvátání hlavou, které není obtížné přejmout.<sup>17</sup>

Odpor Stanislavského proti otročkému kopírování byl úplně opodstatněný. Je však rozdíl mezi tím, co praví on a co říkáme zde, v tom, že mluvíme jen o provedení role, kdežto Stanislavskij o tvůrčí hercově práci. Ovšem každý herec v podání úlohy může užít postupu znamenitého herce, ale hraje-li ji, musí užívat své postavy, svého hlasového zabarvení, svých pohybů, očí atd.

Nyní přecházím k poznámce o folklórních projevech. Folklórní projevy, jako písně, pohádky, zařikadla a jiné typy folklóru, přibližují se dramatickým



projevům. Folklorní ústní projev jako projev herce je neoddělitelný od toho, kdo jej provádí; posluchač takového projevu na rozdíl od čtenáře básně nebo románu nemůže rozbírat umělecký projev sui generis odděleně od autora a přednášecce. Proto je nesprávné určovat text pohádky bez zřetele k tomu, *jak* je vyprávěna. Nejen to, osobnost vypravěče je mnohem pevněji spjata s tím, co vypráví, než osobnost herce s jeho rolí na jevišti. Skutečně ve hře herce nás zajímá jenom to, jak užívá všech prostředků, které má po ruce, tj. svého hlasu, postavy atd., aby uskutečnil dramatickou představu. Nezajímá nás otázka, zda herec, ideálně představující špatného člověka nebo kladného hrdinu, je v soukromém životě člověk špatný nebo dobrý. Avšak při vyprávění pohádky tomu tak není. Vypravěč tu *nezřídka* užívá jako tvůrčího prostředku svých osobních vlastností, jak se jeví v jeho životě. Bratři Sokolovové poznávají například, že vypravěč Sozon Kuzmič Petruševič — terč posměšků a šikálení — sám sebe uvádí do pohádky jako Ivánušku hlupáčka: „Byl jednou jeden mužik a ten měl tři syny, dva chytré a jednoho hlupáka, jako jsem já, Sozon.“ A dále i ubohý zevnějšek Ivana-hlupáka popisuje zřejmě podle sebe: „usoplený, trudovitý, uslintaný“ a touto názornou ilustrací mimoděk vyvolával u posluchačů hromadný výbuch smíchu.<sup>18</sup>

Rovněž na lidovém divadle diváci stále konfrontují úlohu, kterou hraje venkovský herec, s jeho soukromým životem.

V divadle jako v každém jiném umění existují znaky, které náležejí jenom určitým uměleckým směrům. Tak v antické tragédii bylo zvláštním znakem, odlišujícím hlavní jednatelkou od područních, to, z které strany jeviště herce vstupoval. V opěře 18. století byl stanoven tento pořádek: „Všichni sólisté stojí v jedné řadě paralelně s rampou v prvním plánu, v druhém plánu jsou komické osoby (šarže), v třetím plánu je sbor. Uvnitř prvního plánu bylo řadění také normované: zleva od diváka byli postaveni herci hlavních úloh, přičemž zachovávají místa podle své hodnoty odleva napravo. Hrdina nebo první milovník, zkrátka herec „prima parte“, dostává čestné místo — první zleva, tak jako představuje obyčejně v pořadí nejznamenitější osobu hry.“<sup>19</sup> Zde tedy místa, na nichž stáli herci, byla znaky jejich úlohy. V komedii dell'arte kostýmy Dottora, Pantalona atd. pro diváka přesně charakterizovaly jednatelkou osoby.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Boris a Jurij Sokolovi, Skazki i pesni Belozerskago kraja, Peterburg 1915, str. LXIII až LXIX.

<sup>19</sup> A. A. Gvozdec, Itogi i zadaci naučnoj istorii teatra v knize Zadači i metody izučenija iskusstv, Peterburg 1924, str. 119.

<sup>20</sup> O záměně jedné divadelní deklamace druhou v různých divadelních směrech srov. u J. Honzla, Sláva a bída divadel, Praha 1937, str. 178—207.

Ovšemže nejen jednotlivé doby měly své divadelní znaky, které později v jiné době byly zaměněny jinými zároveň se změnou celého divadelního stylu. Různým úlohám dodávají znaky i různí herci. Ty znaky se pak opakují, jak ani jinak není možné, i u jejich epigonů až do té doby, než přijde nový nadaný herec, který přetvoří úlohu, odvrhne staré znaky svého předchůdce a místo nich tvoří nové; ty pak zase opakují jeho epigoni.

Známe řadu znaků, které se pokládaly za charakteristické pro Hamleta (v kostýmu, grimase, gestikulaci, mimice, ve způsobu deklamace určitých míst apod.). Obyčejně byly vytvořeny některým znamenitým hercem a staly se nevyhnutelnými u jeho epigonů i u obecnstva vychovaného na těchto znacích.

Každé tvůrčí podání role, stejně jako každé samostatné tvoření v kterémkoli umění, bojuje proti tradičním znakům a staví na jejich místo znaky nové.

V divadle tedy jsou všechny divadelní projevy znakem znaků nebo znakem věci. Jediný, kdo je v divadle živým subjektem, je herec. Bez ohledu na to, že herec kostýmem vyjadřuje královskou důstojnost, chůzí znak stáří, svou řečí znak toho, že představuje cizince, atd., přes to všechno vidíme v něm nejen systém znaků, ale také živou bytost. Že je tomu skutečně tak, je nejlépe vidět z toho, když divák pozoruje na jevišti člověka sobě blízkého, např. matka se dívá na svého syna vystupujícího v roli krále, bratr na bratra hrajícího úlohu čerta, atp. Toto zvláštní umělecké rozdvojení přináší velký divadelní efekt v lidovém divadle, kde diváci herce dobře znají. Tutež rozdvojení prožívá i divák, když vidí v různých úlohách téhož herce, kterého zná ze scény už dlouho. V menší míře to pociťuje divák i tehdy, když vidí herce poprvé.

Toto dvojí chápání herce u diváka je velmi důležité. Za prvé díky jemu všechny znaky vyjadřované hercem ožívají. Za druhé zároveň toto dvojí chápání úlohy podtrhává, že hrajícího herce nelze ztotožňovat s jednatelkou osobou, že nemůžeme klást rovnítko mezi herce a osobu, kterou představuje, že kostým i maska i gesto herce jsou jenom znakem znaku osoby jím vyjadřované. Tuto rozdvojenost jasně vyzdvihovaly všechny typy nerealistického divadla a byla překážkou k uskutečnění úplného naturalismu v naturalistickém divadle. Úplně přirozený byl požadavek jednoho režiséra naturalistického divadla, aby se herec pokud možno nejméně ukazoval na veřejnosti, neboť jinak mnoho lidí ztrácí iluzi skutečnosti, když jej vidí v úloze krále Leara. nebo Hamleta; nikdy si pak nedovedou představit, že mají před sebou skutečného Leara, skutečného Hamleta a ne herce, který tu úlohu jenom hraje

Co se týče hercovy hry, existovaly a existují dva směry. Jednak se herci zřejmě snaží svou maskou, řečí atd., aby byli v každé úloze zcela jiní, jednak si herec úmyslně počíná tak, aby v každé úloze bylo možné poznat jeho hlas, přes masku jeho obličej (proto se líčí jenom lehce) atd.

V loutkovém divadle neexistuje herec jako živá osoba; tam jsou i pohyby loutky-herce jenom čistý znak znaku. V loutkovém divadle, kde loutky mluví, zbývá z živého člověka jenom hlas, kterým se také loutka přibližuje živému člověku.

Analýza znaků na divadle nás přivádí ještě k jednomu zajímavému pozorování. Velmi rozšířený je např. tento tvárný prostředek: herec užívá k vyjádření umělecké emoce prvků z některého jiného umění. Tato emoce stále stoupá; např. v tanci stále se zrychluje tempo. Když herec už nestačí s výrazovými prostředky svých pohybů, začíná toto stoupání doplňovat výkřiky. Naopak, když zpěvák při crescendu už nemá dosti hlasových prostředků, začíná stoupání zpěvného projevu doplňovat tancem nebo pohybem. Někdy se tanec nebo pohyb nejen doplňuje zpěvem a zpěv tancem, ale dokonce se zaměňují. Podobným tvárným prostředkem je také vynechání jednoho prvku až dotud strukturálně spojeného s jinými prvky divadelního projevu. Např. herec v nejpatetičtějším místě své řeči dotud spojené s gestem přestává gestikulovat a jenom mluví nebo naopak přestává mluvit a jenom vyjadřuje emoci gestem. Těchto tvárných prostředků se někdy užívá i v jiných případech, kde nejde o stupňování emocionálního projevu.

Detailní analýza divadelních znaků pomáhá nám tak vysvětlovat i jiné divadelní tvárné prostředky.

(1938)

## Disneyova Sněhurka

Znaky každého umění mají svůj osobitý vývoj, svou působivost docela odlišnou od znaků jiného umění. To však neznamená, že nemůžeme přenášet znaky jednoho umění do znaků umění jiného. Známe mnoho příkladů, kdy velká umělecká díla malířská nebo sochařská byla inspirována poezií a naopak, kdy obraz nebo socha inspirovaly básnická díla.<sup>1</sup> Jestliže je otrocké napodobení znaků a tvárných prostředků jednoho umění v umění jiném přímo nebezpečné, poněvadž se tu znásilňuje materiál a jeho struktura cizím materiálem a cizí strukturou, pak je tvůrčí zpracování a přejímání znaků z jedné umělecké oblasti do druhé, kdy se bere zřetel na strukturu materiálu, dokonce plodné.

Umění divadelní a filmové jsou ve svých formách i ve svém historickém vývoji v některých bodech velmi spřízněny. Dosud bylo možno mluvit téměř jen o vlivu, kterým staré divadelní umění působí na mladé filmové umění. Žel, film často přejímal divadelní tvárné prostředky, tak cizí jeho vlastnímu uměleckému postupu, pouze mechanicky. Bylo zapotřebí dlouhého a odvažného boje za právo vývoje a existence samostatných forem a výrazových prostředků ve filmu, za osvobození filmového umění od cizorodých divadelních prvků. V poslední době můžeme pozorovat opačný zjev, a to vliv mladého filmového umění na divadlo. Bude proto mým úkolem ukázat na řadu filmových postupů ve velkolepém filmu *Sněhurka* Walta Disneye, které mohou při tvůrčím zpracování mít platnost i pro divadelní umění a mohou nám leccos objasnit při teoretickém zkoumání divadla.

Ve filmu *Sněhurka* je nápadná neobyčejná úspornost výrazových prostředků všech postavíček, které v něm vystupují. Každý rys Sněhurky samé, každého trpaslíka nebo zvířete má svou určitou funkci pro ten nebo onen filmový projev. Postavíčky jsou obdařeny jen takovými rysy, které jsou pro jejich úlohy účelné, kdežto vše, co by při filmovém projevu překáželo anebo bylo zbytečné, kreslíři postavíček prostě vynechali — nenakreslili. Sněhurka má všechny znaky pohádkové krásy, červená ústa, červené tvářičky, velké oči, ale při některých polohách obličej skoro nevidíme nos, který se zde jako v dětské kresbě považuje za zbytečný. Každé zvířátko má nápadným způ-