

Strukturalismus a divadelní věda

Jiří Veltruský

Strukturní pojetí se v divadelní vědě vyvinulo odlišně od jiných věd. V lingvistice, literární vědě, obecné estetice, etnografii, psychologii vycházel strukturalismus od zkoumání jednotlivých faktů; svoje pole postupně rozšiřoval monografickým zpracováním dílčích problémů a krok za krokem se přibližoval systematickému zvládnutí daného vědního oboru. V divadelní vědě byl prvním jeho projevem Zichův pokus o vytvoření systému.¹ To se nemohlo obejít bez podstatného zjednodušení a ochuzení celé problematiky. Zich si zúžil potenciální funkce jednotlivých složek divadla. Zúžil si je na ty, které každé dané složce připadly v divadle realistickém. Např.: „Divadelní světlo bílé představuje světlo sluneční ... S barevnými nuancemi představuje světlo měsíční, červánky, oheň a pod.“² Takové zúžení materiálu pak vedlo k neudržitelné normativnosti jednotlivých thesů a závěrů.

Tento nedostatek Zichovy knihy byl od počátku zvláště citelný proto, že živé divadelní dění bylo ve chvíli jejího vyjití již na míle vzdáleno realismu, který měl Zich na mysli. Proto vzbudila jeho kniha celkem nepatrný ohlas; téměř se nenalezli teoretikové, kteří by na ni bezprostředně navázali. Tento nezájem, byť vysvětlitelný, byl zcela neoprávněný. Zichova zásluha je v jemných a přesných rozbořech jednotlivých složek a problémů s nimi spjatých, nikoli v obecných „zákonech“, které ze svých vlastních rozborů vyvozuje. Jinými slovy, Zichův systém je tedy velmi poznamenán tím, že mu nepředcházela potřebná počet předběžných dílčích studií: je platný do té míry, do jaké není vlastně systémem, nýbrž souborem monografií. Na druhé straně je Zichově systematickosti vděčit za to, že viděl divadlo jako jednotnou, svébytnou strukturu, že nezkoumal jednotlivé fakty izolovaně, nýbrž právě jako složky struktury, v jejich vzájemných vztazích se všemi složkami ostatními.

K dalšímu vývoji divadelní vědy bylo naléhavě třeba rozšířit materiál, s nímž Zich pracoval. Z této potřeby vznikla Brušákova studie o čínském divadle.³ Brušák zevrubně popisuje divadelní strukturu zcela odlišně od divadla realistického, protože složenou z lexikalizovaných znaků, jejichž významy jsou striktně určeny konvencí.

1 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. 408 str.

2 *Ibidem*, s. 268.

3 BRUŠÁK, Karel. Znak na čínském divadle. *Slovo a slovesnost* V, 1939, č. 2, s. 91–98.

Zcela jiného druhu jsou práce Bogatyrevovy,⁴ ač se také zakládají na materiálu, který nebral v úvahu Zich. Bogatyrevovi nejde jenom o rozbor tohoto materiálu, nýbrž především o obecně platné závěry, které se z něho snaží vyvodit. Zichovu práci naprosto odmítá.

Právem uvádí četné skutečnosti, které jsou v příkrém rozporu se Zichovými „zákony“. Ale pro tyto „zákony“ přehlédl Zichovy rozборы. V důsledku toho znepřesňuje pojmy Zichem vypracované. Místo aby Zichův systém doplnil a korigoval, uvádí jej v nepřehledný chaos. Zvláště názorně je to vidět tam, kde se snaží postupně probrat a charakterisovat jednotlivé prvky divadla a místo toho stírá mezi nimi téměř všechny rozdíly; např.:

Divadelní projev jazykový je struktura znaku, složená nejen ze znaků řeči, nýbrž i ze znaků jiných. Např. 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.⁵

Mezi sémantickou potencií těchto složek – řeči, gesta, kostýmu, dekorace atd. – je podstatný rozdíl, který si vyžaduje podrobného rozboru a nemůže být zlikvidován paušálním konstatováním, že každá z těchto složek může např. „být znakem sociálního postavení hrané osoby“. Pro poznání divadelní struktury je důležité, že i když různé složky plní tutéž funkci, dělá to každá jiným způsobem a v jiné míře; jde tedy právě o zjišťování těchto rozdílů – z nichž mnohé stanovil právě Zich. Jak lze gesto nebo kostým prohlašovat za složky jazykového projevu, je zcela nepochopitelné.

Rozlišení sémantické kvality jednotlivých složek souvisí s jejich vzájemnými strukturálními vztahy a s jejich hierarchií. To je jeden z nejzávažnějších problémů divadelní vědy. Bogatyrev zdůrazňuje vzájemné sepětí všech složek struktury ještě více než Zich, ale vůbec se nad tímto problémem nezamyslel. Zich sice neřešil tento problém uspokojivě, ale přece jen jej viděl. Jeho řešení se opírá o staré pojmy uměleckého realismu a idealismu a je jím formulováno jako „princip stejnoměrné stylisace“.⁶ Zich nebyl ani první ani poslední teoretik, který si složité vztahy uvnitř divadelní struktury snažil zjednodušit pomocí takových pojmů jako „harmonie“ nebo „stejneměrná stylisace“. Podobné zjednodušení se najde ještě mnohem později – bezmála třicet let po Zichovi – u takového průkopníka moderní vědy o umění jako je Ingarden.⁷

Bogatyrev Zichovu koncepci prostě odmítl na základě několika příkladů, na něž se v takovéto formulaci nehodí.⁸ Nevšiml si při tom, že narazil na jeden z nejdůležitějších problémů.

4 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost* IV, 1938, s. 138–149 a *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový a Národopisná společnost Československá, 1940. 314 s.

5 BOGATYREV, Petr. Op. cit., s. 144.

6 ZICH, Otakar. Op. cit., s. 383 n.

7 INGARDEN, Roman. Les fonctions du langage au théâtre. *Poétique*, n° 8, 1971, p. 531–538 (nečítelné du texte publié in: *Zagadnienia rodzajów literackich*, I, 1958).

8 BOGATYREV, Petr. Op. cit.

Bogatyrev stejně jako Zich zdůrazňuje znakovost divadla. Ale daleko nepřesněji než Zich definuje, v čem spočívá znakovost některých složek, mezi nimi i herecké postavy. Honzl např. ukázal, že Bogatyrev se prostě mylí, když proti Zichovi (který si uvědomoval složitost problému) staví thesei, že divadelní znaky nelze srovnávat se skutečnými věcmi. Mnoho z toho, co je na jevišti, není pouhý znak. To platí především o herci. Postava, kterou herec vytváří, je na jedné straně znak dramatické osoby, ale na druhé straně skutečný živý člověk se všemi svými fyzickými vlastnostmi – jak těmi, které slouží k charakterisování dramatické osoby, tak těmi, které s ní nemají co dělat.⁹ To je jeden z nejdůležitějších rysů, kterými se znakovost divadla liší od jiných umění.

Jinak zase Bogatyrev přehlíží, že divadlo je systém znaků a v důsledku toho stírá rozdíly mezi hereckou akcí a praktickým jednáním.¹⁰

Bogatyrevovým přínosem do divadelní vědy je rozšíření materiálu a řada jemných rozborů právě toho materiálu, který Zich přehlížel: divadla lidového, středověkého, moderního a primitivního. Bogatyrev stejně jako Zich ztroskotává ve snaze dojít k principům obecně platným. I jeho síla je právě v tom, co sám – na rozdíl od Brušáka – považuje za pouhý prostředek, totiž v rozborech jednotlivých faktů.

Bezprostřední reakcí a navázáním na Bogatyrevovy práce je důležitý Honzlův zásadní článek z roku 1940.¹¹ I tato studie chce dojít k samým základům divadla. Její nezaunatý postoj ke knize Zichově jí umožnil vystříhat se mnoha nedopatření, kterých se dopouští Bogatyrev. Kdežto Bogatyrev prohlašuje za podstatu divadelnosti „přeměnu“ – pojem ne semiologický nýbrž mystický,¹² Honzl vidí podstatu divadelnosti v akci stejně jako Zich.¹³ Akci pojímá jako souvislou významovou řadu, uskutečňující se v čase. Jednotlivé složky chápe jako nositele akce, které se v jejím průběhu ustavičně proměňují a vystřídávají, vstupující v nejrůznější vztahy jak k akci samé tak mezi sebou navzájem. Všechny tyto vztahy se Honzlovi jeví jako ustavičně proměnlivé a nepředurčené. Ve srovnání se Zichem je Honzlův přínos ten, že na základě širšího materiálu odhaluje – podobně jako Bogatyrev – bohatší významové možnosti a vzájemné vztahy jednotlivých složek. Na rozdíl od Bogatyreva však celou strukturu divadla vidí jednodušeji; v tom se zase shoduje se Zichem.

Ani Honzlovi však se nepodařilo proniknout k samým základům divadla. Jeho rozbor končí zjištěním, že základem divadelnosti je akce. V tomto bodě však je třeba klást si otázku, co vlastně je akce, jaké jsou její objektivní předpoklady. A v této věci mluví Honzl toliko obrazně:

Akce – jako podstata divadelní dramatickosti – sjednotí nám slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi

9 HONZL, Jindřich. Objevené divadlo v Lidovém divadle českém a slovenském. *Slovo a slovesnost* VI, 1940, s. 107–111.

10 Viz můj neuveřejněný článek „Poznámky k Bogatyrevově knize o Lidovém divadle“.

11 HONZL, Jindřich. Pohyb divadelních znaků. *Slovo a slovesnost* VI, 1940, s. 177–188. (Správný název studie zní „Pohyb divadelního znaku“ – pozn. red.)

12 Viz můj článek „Úvahy nad Bogatyrevovou knihou o Lidovém divadle českém a slovenském“. (Pozn. red. – Pravděpodobně míněn nepublikovaný článek, jehož název je v jiné variantě uveden v pozn. 10.)

13 ZICH, Otakar. Op. cit., p. 68.

prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého nebo že proudí spojením mnohých. A jsme-li už u tohoto přirovnání, dodejme, že onen proud (t.j. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždy soustředěna jen v jednajícím herci), ale že divadelnost vzniká nezřídka právě překonáváním 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.¹⁴

Problém, na který tato metafora naráží, je spor různých složek vůči požadavkům akce. Honzl bohužel nepřihlíží k tomu, že tento odpor je dán zvláštní semantickou pomocí každé jednotlivé složky. A právě to je jeden z největších a nejobtížnějších problémů divadelní struktury.

Jak známo, slova nelze beze zbytku přeložit do gest, obrazu, knihy atd. Stejně tak nelze beze zbytku vyjádřit smysl obrazu jazykovým projevem, hudbou nebo mimikou. To proto, že jde o zásadně odlišné systémy znaků, z nichž každý má své jedinečné schopnosti vystihnout jisté druhy a jisté stránky skutečnosti, ale zároveň také své tak říkajíc organické nedostatky, když jde o vystižení jiných skutečností nebo aspektů. Jazyk např. je v nevýhodě proti obrazu, když jde o zprostředkování takových významů, jako jsou barvy, rozmístění předmětů nebo lidí uvnitř určité situace, vzdálenosti a prostorové vztahy mezi nimi, atd. Obraz zase je v nevýhodě proti plastice a architektuře ve vystižení prostorových vztahů a proti jazyku ve vyznačení časové posloupnosti, uplývání času, atd. Hudba má přednost nad všemi ostatními znakovými systémy v členění časového uplývání, ale je v nevýhodě proti nim všem, až na architekturu, když jde o to, vyvolat ve vnímání představy konkrétních skutečností. V tomto výčtu rozdílů mezi znakovými systémy by se dalo ještě dlouho pokračovat a dojít k rozdílům daleko méně zřejmým a mnohem rafinovanějším. O to však nyní nejde. Důležité je zde jenom to, že v divadle se ne-li všechny, tedy aspoň mnohé znakové systémy kombinují, navzájem doplňují a potírají. V divadle se k téže skutečnosti poukazuje – zároveň nebo postupně – prostřednictvím znaků tak odlišných jako je třeba znak jazykový, obrazový a hudební. Žádný z nich nemůže takovou skutečnost označit v celé její úplnosti; každý má tudíž odlišný význam, přestože všechny se vztahují k téže věci. V tomto smyslu dává divadlo možnost studovat v nejlepších možných podmínkách – téměř jako v laboratoři – shody a rozdíly mezi znakovými systémy čili komparativní semiologii.

Honzl tyto problémy přešel mlčením. Když mluví o akci a různých složkách divadla, jimiž se akce uskutečňuje, zdůrazňuje pouze dynamickou povahu akce a její nadvládu nad jednotlivými složkami. Ve skutečnosti však je mezi složkami divadla a divadelní akcí dialektický protiklad. A tento protiklad je jen jeden z konkrétních případů obecné antinomie mezi významovou statikou a dynamikou, mezi jednotkou a kontextem, který lze najít v každé aplikaci kteréhokoli znakového systému.¹⁵

14 HONZL, Jindřich. Op. cit., s. 187.

15 Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. O jazyce básnickém. In: *Kapitoly z české poetiky, sv. I*. Praha: Melantrich, 1941, s. 124 n.

Protože Honzl osvětlil antinomii složek a akce jen z hlediska akce, zmizely z jeho zorného pole – tak jako z Bogatyrevova – kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými složkami jakožto významovými jednotkami. Tím mu zároveň odpadla nutnost složky divadla klasifikovat. O takovou klasifikaci se pokusil Zich, když všechny složky roztřídil na optické a akustické.¹⁶ Není sporu o tom, že to třídění je nepřipustně zjednodušené; už Brušákův popis čínského divadla stačí ukázat, jak je neudržitelné. Honzl tedy odmítá Zichovu klasifikaci právem. Ale odmítá ji na nesprávném podkladě: snaží se ji vyvrátit poukazem na jednotnost akce. Přitom si neuvědomuje, že se Zich právě na základě své klasifikace snažil dokázat, že jednota divadelního umění je dána jednotností akce.

Kdyby se byl Honzl pokusil osvětlit antinomii složky a akce i z hlediska složky, byl by mohl při šíři svého materiálu překonat jeden z citelných nedostatků Zichova pojetí: redukování znakovosti na „představování“ nějaké skutečnosti. Toto zjednodušené pojetí znaku jako věci, která sama o sobě něco představuje nebo charakterisuje, je u Zicha vysvětlitelné jeho materiálem. U Bogatyreva a Honzla, kteří se obírají materiálem, jenž se takovému zjednodušení přímo vzpírá, však z něho vzniká zmatený chaos. Honzl např. uvádí tento případ:

Vzpomínám na tento doklad proměny prostředků v japonském divadle:

Yransuke opouští obléhaný zámek. Pokročí z pozadí kupředu.

Náhle se svine zadní prospekt, který znázorňuje velké dveře ve skutečné velikosti. Spatříme druhý prospekt: malé dveře. To značí, že herec se vzdálil.

Yransuke pokračuje ve své cestě. Přes zadní prospekt se spouští tmavozelený závěs. To značí, že Yransuke ztratil již zámek z očí.

Ještě několik kroků. Yransuke vstoupí na „cestu květu“. Aby se vyznačilo toto nové vzdálení, počne za scénou svou hudbu *samizen*, druh japonské mandoliny.

První vzdálení: *krok* v prostoru.

Druhé vzdálení: *výměna malované dekorace*.

Třetí vzdálení: konvenční znak */závěs/*, který zruší visuální scénický prostředek.

Čtvrté vzdálení: *zvuk*.

Změna jevištních prostředků, které přejímají postupně stejnou funkci, interpretuje se tu jako stupňování téže herecké akce: chůze Yransuke, vzdalování od hradu.

Mohli bychom si však stejným právem interpretovat hercův krok od malovaného pozadí v tomto případě jako funkci prostorového umístění. Jevištní výtvarník „maluje“ buď krokem herce nebo zvukem mandoliny. Umisťuje po každé jinými prostředky. Ale můžeme tyto dvě interpretace rozšířit o další; mohli bychom se ptát, není-li změna zadních prospektů se zámečnými dveřmi výtvarnou náhradou dramatikova sdělení, hereckých slov: vyšel jsem z hradu. Nebo není-li teskný zvuk *samizenu* substitucí slovního výrazu: vydal jsem se do daleké pouště. Ale kdybychom vyhledali ještě další interpretace, nedošli bychom k podstatě věci. Nedovedli bychom se rozhodnout, které z nich jsou základní a nemohli bychom popřít oprávněnost ostatních.¹⁷

16 ZICH, Otakar. Op. cit., s. 17 a 22.

17 HONZL, Jindřich. Op. cit., s. 182.

Ve skutečnosti ani jedna z interpretací, které Honzl navrhuje, není výstižná. Celá významová struktura popsané scény spočívá v tom, že všechny složky zde nabývají významu jedině vzhledem k herci. Za jeho nepřítomnosti by jejich význam byl krajně neurčitý. Samy o sobě „nepředstavují“ buď nic, nebo něco zcela jiného než v sepětí s hercem. Např. bez spojení s hercovým krokem by spuštění tmavozeleného závěsu přes prospekt mohlo znamenat leccos podle toho, jaká je konvence – např. by mohlo znamenat to, že nastala noc – ale neznamenaloby vzdalování dramatické osoby od zámku. Z toho vysvítá další rys této významové struktury: nejen že všechny složky zde nabývají významu jedině ve vztahu k herci, ale navíc jde o takové významy, které předpokládají, že divák nepozoruje to, co je na jevišti a co se na jevišti děje, se svého vlastního hlediska, nýbrž z hlediska dramatické osoby. Neboť je to Yransuke, ne divák pozorující situaci zvenčí, komu se dveře zmenšují tou měrou, jak se vzdaluje od obléhaného zámku, a posléze zmizí z očí. Podobně je tomu podle všeho u hudby samizénu. Honzlův popis není v tomto bodě jasný, ale soudíc jiných postupů divadla Kabuki v obdobných situacích, je dosti pravděpodobné, že samizen zde znamená něco, co se děje v mysli dramatické osoby. Žádná z náhrad, které Honzl navrhuje, by nebyla sémanticky ekvivalentní, protože by skrz naskrz změnila významovou výstavbu celé scény. Např. slovní sdělení: „Vyšel jsem z hradu“, „Vydal jsem se do daleké pouště“, atd., by vytvářelo zcela jiný vztah mezi hercem a divákem. Divák by se stal adresátem hercovy řeči, kdežto v popsané scéně se ztotožňuje s dramatickou osobou, kterou herec představuje.

Zjednodušení významových funkcí znaku na samostatné „představování“ vede tedy u Honzla k přehlížení rozdílů mezi znakovými systémy odlišné sémantické potence různých složek divadla a ve svých důsledcích k zanedbání hierarchie, do níž se v každém konkrétním díle seskupují. U Bogatyreva vede totéž zjednodušení k důsledkům ještě vážnějším, v krajním případě až k popření znakovosti některých složek; to je skutečný smysl Bogatyrevova pokusu rozdělovat složky divadla na „představující“ a „čistě divadelní“.¹⁸

Závažné nedostatky, které se objevily v dosavadním vývoji strukturní teorie divadla, nejsou dílem nahodilých okolností. Jejich hlavní příčiny jsou v divadelním umění samém, zejména v jedinečné složitosti jeho struktury, v efemernosti jeho výtvorů a v jeho zvláštní semantice:

1. Na rozdíl od ostatních umění pracuje divadlo s mnoha naprosto odlišnými materiály. Jeho struktura je proto daleko složitější než struktura kteréhokoli umění a klade daleko větší obtíže theoretickému rozboru. Odtud sklon divadelní vědy vyvozovat obecné závěry ze studia omezeného, ale zato slohově homogenního historického období nebo zvláštního druhu divadla.

2. Efemérnost uměleckého díla je rovněž výlučným rysem divadla. To je jiná záležitost než efemérnost tzv. výkonného umění, např. v hudbě. Hudební skladba je trvalé umělecké dílo, kdežto dílo divadelního umění existuje jen po dobu představení. Jak

18 BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 123 a 129 n. – Viz také můj článek „Poznámky k Bogatyrevově knize o Lidovém div. českém a slovenském“. (Viz pozn. 12)

mile představení skončí, lze ho analyzovat jen na základě vzpomínky, kterou zanechalo v mysli diváka, literárního textu, kostýmů, dekorací, fotografií nebo kreseb určitých situací atd. Pokud jde o díla minulosti, zejména minulosti vzdálené, opírá se naše znalost do značné míry o studium nepřímých dokladů. Dějepis divadla se proto hemží omyly, neudržitelnými dohady a interpretacemi, které mají svůj hlavní zdroj v historikových vlastních představách o tom, co divadlo je. To je další důvod sklonu vyvozovat obecné závěry z omezeného materiálu: teoretik dává spontánně přednost tomu, analyzovat takové divadlo, s jakým je sám dobře seznámen, a tudíž není vystaven nebezpečí, že místo faktů bude studovat výmysly očitých svědků či historiků.

Pro výhrady, které je třeba dělat vůči Bogatyrevovým a Honzlovým teoretickým vývodům, nelze přehlížet nesmírný přínos, který znamenají jejich práce, tak jako studie Brušáková, právě svým úsilím o rozšíření horizontu divadelní vědy.¹⁹

3. Divadlo je osobitý znakový systém, na němž se podílí řada jiných znakových systémů (jazyk, obraz, socha, stavba, hudba, gesto atd.), ale který je od nich všech odlišný. Každý z těchto systémů v divadelní struktuře podržuje svůj vlastní, charakteristický druh vztahu mezi signifiant a signifié, a tím se ocitá v konfliktu se všemi ostatními. Ale zároveň v kombinaci s ostatními znakovými systémy nabývá v divadle každý druh znaku nových rysů, které nemá sám o sobě, mimo divadlo. Semiologie takových znakových systémů, jako je např. obraz nebo hudba dosud prakticky neexistuje. Při tom si popis a definice specifické semiologie divadla vyžaduje, aby se srovnávaly významy, které je s to zprostředkovat každý jednotlivý druh znaku – a způsob, jak je zprostředkuje – mimo divadlo a na divadle. Navíc je klíčem k semantice divadla herec, který – jak již řečeno výše – je zároveň znak i ne znak: živý člověk, jehož realitu nelze redukovat na to, co je na ní závažné jakožto znaku. Tento zjev nemá obdoby v jiných uměních. Odtud sklon teoretiků zjednodušovat semantiku divadla a redukovat ji na „představování“.

K překonání tohoto sklonu bude třeba soustavně studovat strukturu divadla z hlediska jednotlivých jejích složek, aby se ukázalo, jak a kterými svými vlastnostmi se každá z nich v této struktuře uplatňuje a jaké jsou její vztahy se složkami ostatními. Obrazně by se dalo říci, že jde o vypracování fonologie, morfologie a gramatiky divadla. Ruku v ruce s tím však musí jít monografické studie jednotlivých děl divadelního umění – jednotlivých inscenací a celého díla jednotlivých umělců nebo období – tak aby se souběžně prohlubovalo naše pochopení úhrnného znaku, jednotné struktury, kterou je každé dílo přes veškerou rozmanitost a různorodost svých součástí.

19 Nejde jen o Honzlův článek „Pohyb divadelních znaků“, v němž se přiklonil k strukturalismu, nýbrž i o jeho předchozí knihy, zejména *Moderní ruské divadlo* (Praha, 1928).