

ZNAKY NA ČÍNSKÉM DIVADLE

Karel Brušák

Čínské divadlo si vypracovalo složitý a přesný systém znaků, který nese veliké množství významů nejrůznějších kategorií. Vznik systému umožnil repertoár; počet her je celkem malý a diváci je většinou dobře znají. Hra v čínském divadle po literární stránce mnoho neznamena; hlavní je jevištní provedení. Složky čínského divadla jsou zdánlivě prosté, ale jednotlivé prvky struktury nesou mnoho povinných znaků, které ukazují na fakta často velmi složitá.

Jeviště je obdélníkové podium, které je se tří stran obklopeno diváky; pozadí tvoří závěs, který má vždy dva otvory. Kromě nich není přístupu na jeviště; otvor vlevo od diváků pak znamená vchod, otvor vpravo je východ. Podle toho, kterým z obou herců vstoupí nebo odejde, naznačí odkud nebo kam jde: vstoupí-li a odejde „vchodem“, vědí diváci, že se vrací na místo, odkud přišel; vejdou-li a odejdou dva herci různými otvory, naznačí, že přišli z různých míst a vracejí se na ně a pod. Pro palácová divadla, kde se hojně hrály hry, v nichž vystupovaly nadpřirozené zjevy, bylo konstruováno jeviště patrové; na dolní ploše hráli lidé, na horní duchové. Na jevišti čínského divadla netvoří scénu malované dekorace nebo architektonická konstrukce jako na Západě, ale tvoří ji jen několik předmětů, především stůl a židle, které se podle umístění nebo polohy stávají různými znaky; konečně scéna čínského divadla je vytvářena některými složkami v hercově akci. Takto upravené jeviště přežilo staletí a funguje beze změny i v současném čínském divadle.

Dívadelní znaky čínského divadla můžeme zhruba rozdělit na dvě skupiny; první zastupují znaky týkající se viditelného, t. j. jevištního prostoru představení,¹⁾ druhou znaky týkající se slyšitelného, t. j. dialogů, hudby a zvuků.

První skupinu zastupují jednak znaky, které jsou spjaty se scénou, jednak znaky spadající do pojmu dramatického prostoru. Všimněme si nejprve znakovosti prvků formujících scénu; jsou to *scénické předměty, kostymy a líčení*.

Scénické předměty bývají obvykle zahrnovány pod všeobecný název rekvizity. Toto pojmenování je však vzhledem k čínskému divadlu nepřesné. Vedle scénických předmětů charakterizačních a funkčních²⁾ jsou tu scénické předměty, které se sice oběma podobají, jsou však přitom samostatné; znamenají scénu, fungují jako jednoduché znaky.

Přihlédneme-li k scénickým předmětům podle funkcí, poznáme, že se jimi řídí jejich hierarchie. Nejvýznamnější, dramaticky činné jsou předměty, které se účastní herecké akce, jako na př. meče, číše a pod.; jsou přechodem od scény k herci, k dramatickému prostoru; jen pro ně vyhradíme název *rekvizita*. Za nimi jdou předměty, jichž se nepoužívá, které jen trpně dokreslují scénu nebo osobu, na př. balvany, stromy, výzbroj i výstroj, prsteny a pod., precisující lokalisaci děje (časové, historicky, sociálně atd.); řadí se těsně k dekoracím; nazveme je *předměty doplňkové*. Poněvadž běží o dvě různé funkce, je hranice mezi oběma jasná; scénický předmět však může zahrnovat obě funkce; rekvizity mohou být a zpravidla také jsou doplňkovými předměty (židle a pod.) nebo předměty, které jsmé pokládali jen za doplňkové, zasáhnou do hry

¹⁾ Jevištní prostor tvoří *jeviště* jako pevná základna, *scéna* jako proměnlivá stavba a *dramatický prostor* jako dynamická, neustálé se měnící hodnota budovaná tělesnou akcí herců.

²⁾ Srov. O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, str. 232.

jako rekvizity (váza v Borově dramatisaci *Idiota*); tento druhý případ je řídký a proto dramaticky velmi účinný. Není třeba se šfít o znakovostí obou jmenovaných scénických předmětů. Věc může být na scéně ve své skutečné podobě nebo zastoupena; je-li na scéně věc sama, nezastoupená, je znakem mnoha faktů, podobně jako v běžném životě. Může-li znak věci přejmout její znaky, může jí být věc nahrazena; k tomu postačí, aby scénický předmět měl jen několik podstatných vlastností představované skutečnosti. Scénický předmět — divadelní znak věci přejímá i její povinnosti znaku; proto jsou scénické předměty divadelními znaky znaku, zhusta velmi komplikovanými.³⁾

Čínské divadlo má však zvláštní druh předmětů, jejichž poměr k hercům a scéně je výjimečný. Jsou to objekty, které zastupují jediné a plně scénu, a to po všech stránkách. Na holém jevišti, bez dekorací a bez světelných efektů, naznačují prostředím hry. Tyto scénické předměty jsou na rozdíl od rekvizit i doplňkových předmětů jednoduchými divadelními znaky. Nejsou tedy ani znaky znaků, ani strukturou znaků; jsou znaky nikoli určité věci, ale věci všeobecné. Z nich jsou nejdůležitější stůl a židle, které na čínském jevišti nechybějí téměř nikdy. Stojí-li stůl a židle, jak je zvykem, pak znázorňuje scéna interiér. Ale židle položená na zem bokem nebo zadní stranou znamená hráz nebo násep; převrácená je znakem pahorku nebo hory; postavená na stůl znamená městskou věž. Kromě stolu a židlí užívá čínské divadlo předmětů, které mají sice podobnost s dekoracemi západního divadla, liší se však od nich tím, že zůstávají stejné pro každou hru, v níž je jejich potřeba, a že jsou vědomě pojímány jako divadelní znaky. Pohoří nebo pustá krajina bývají někdy zastoupeny prknem, na němž je stylisovaná kresba hory; městská hradba je zastoupena modrou látkou, kterou drží divadelní sluhové; někdy je na ní naznačena brána i hradební kvádry, jindy je to prostý pravoúhelný kus bez kresby. Těmito objekty se na čínském divadle předvádějí i přírodní jevy. Znakem větru jsou černé praporece, kterými mávají divadelní sluhové; znakem bouře je kladivo a zrcadlo — hrom a blesk; znakem sněhové metelice jsou konfety, padající z černých praporců, které se máváním rozvíjejí. Čínské divadlo nemění intenzitu a barvu osvětlování; šerání a noc se naznačí tak, že divadelní sluha přinese nerozžatý lampion nebo lampu. Objekt, praporec nebo kus látky se stylisovanou kresbou vlny a ryby je znakem vody; hraje-li herec osobu, která se utopí, skočí mezi sluhy nesoucí tyto znaky a všichni společně odejdou. Čínské divadlo má však i scénické předměty, které jsme pojmenovali rekvizitami; s našeho hlediska budeme rozeznávat rekvizity, které jsou pomůckami k hercově akci, a rekvizity, které jsou charakterizačními znaky osoby dramatu. Bohatě propracovaný systém znaků umožnil čínskému herci, aby předvedl srozumitelně nejrůznější úkony, aniž musil přenášet na jeviště realitu; vystačí s několika rekvizitami a hlavně spoléhá na vlastní akci: Hraje-li na př. jízdu na koni, používá biče, který zastupuje koně. Barva biče označuje barvu koně; volně vržen na jeviště, představuje bič koně, který se pase. Jízda ve voze se znázorní tím, že sluha nese po obou stranách herce korouhve, obvykle žluté, na nichž je kruh — znak kola; při naznačení vystoupení sluha korouhev vztyčí. Pro znázornění jízdy v člunu postačí veslo, kterým herec chodící po scéně vykonává nejrůznější, přesně určené pohyby. Hraje-li se poprava, užije se balíku potaženého rudým hedvábím, který je znakem státé hlavy; popravený odběhne z jeviště a sluha ukáže obecenstvu balík. Charakterizačními divadelními znaky jsou ty rekvizity, které herec stále a viditelně

³⁾ Srov. P. Bogatyrev, *Znaky divadelní, Slovo a slovesnost IV, 1938, str. 138 a n.*

nosí; t
kusy l
rakter
nebo č
látky c
hedváb
tvaru,
na zácl
který i
císařsk
deska
Na
světlé
vojáci,
Všech
(*tsin*)
ženský
vány j
prostý
Každý
i způs
přísný
vanou
značnc
věk a
teoret
estetick
z hodn
davek
Ale čít
o nich:
ných e
ném os
pestrýr
kostyrn
nostní
tyto oc
dlouhá
kostyrn
faktů,
v běžn
čínské
kusy h
podráž
ji here

nosí; tvoří tedy přechod ke kostymu; bývají to obvykle korouhve, svitky hedvábí, kusy látky. Použitím rekvizit spjatých s kostymem se srozumitelně naznačuje charakter osoby, takže není třeba vysvětlujících pasáží v dialogu. Duchy prozrazují černé nebo červené závoje nebo papírové štrápce, nemocná osoba je označena pruhem žluté látky ovázaným kolem hlavy a splývajícím na záda, zatčený nosí na krku dlouhou hedvábnou šňůru. Znakem generálské hodnosti je svazek vlajek trojúhelníkového tvaru, obvyčejně čtyř, s vyšívanými draky, květy a fénixy, které má herec připevněny na zádech; zvláštní korouhvi je opatřen generál, který má právě velení, jinou generál, který uzavírá mír. Zvláštní svitky žlutého hedvábí znamenají císařský rozkaz nebo císařský glejt; nositel takového svitku může vstupovat i tam, kam nesmějí ostatní; deska potažená žlutým hedvábím je znak úřední pečeti a pod.

Na čínském divadle se nejčastěji vyskytují čtyři druhy charakterů: *a)* hrdinové světlé postavy, věrní a čestní muži (*šen*), *b)* bídáci, muži krutí a nevěrní, hrubí vojáci, sluhové (*tsin*), *c)* šaškové, tanečníci a akrobati (*čeu*), *d)* ženské role (*tan*). Všechny tyto role mají mnoho odstínů podle věku, situace a pod.; druhá skupina (*tsin*) se odlišuje od první tím, že v ní hrají herci s pomalovanými tvářemi. Z náboženských důvodů na čínském divadle nehrály ženy; ženské role byly dříve odlišovány jen tím, že herec hrající ženu měl modrý tyl kolem hlavy; později byl tento prostý znak nahrazen složitější úpravou, bohatým kostymem, líčením a účesem. Každý z jmenovaných charakterů nosí kostym, který materiálem, barvou, stříhem i způsobem zpracování odpovídá jeho významu. Čínský divadelní kostym podléhá přísným konvencím; na rozdíl od čínských scénických předmětů je však komplikovanou strukturou znaků. Liší se od západního divadelního kostymu nejen mnohoznačností, ale i kvalitou označovaných významů. Prozrazuje nejen sociální postavení, věk a pod. svého nositele, ale i jeho hodnost, povahu a pod. Tato záležitost čistě teoretická má důsledky praktické; odhaluje se nám zajímavě vzájemná závislost mezi estetickým názorem a otázkami techniky. Kostymy jsou totiž zhotovovány vždy z hodnotného, drahého materiálu a pečlivě pracovány, takže dokonale splňují požadavek přísné konvence, jejíž neměnnost svou neobyčejnou trvanlivostí podporují. Ale čínský divadelní kostym má i jiný důležitý úkol, tvořit scénu. Objekty-znaky, o nichž byla řeč výše, jsou velmi střízlivé; kromě toho nezná čínské divadlo světelných efektů; hrálo se donedávna buď při denním světle nebo při normálním nevalném osvětlení. Odtud plyne bohatost čínského divadelního kostymu, který je svými pestrými barvami, umělým stříhem a komplikovaným vyšíváním nejnádhernejším kostymem světového divadla. Podle stříhu můžeme rozeznávat trojí kostym: slavnostní úbor (*man*), oblek všedního dne (*tiecu*) a vojenský kostym (*kaj-kae*). Všechny tyto oděvy nosí muži i ženy; rozhoduje pouze příležitost. Ale vedle nich existuje dlouhá řada zvláštních částí obleků, které jsou samostatnými znaky. Čínský divadelní kostym jako znak sice přejímá prvky běžného oděvu, které jsou znaky určitých faktů, ale zjednodušuje je nebo zpracovává. Tak na př. kostym žebráka má původ v běžné skutečnosti, ale je přepracován na svébytný divadelní znak; žebrák na čínském divadle nosí hedvábný oblek všedního dne, který je pošíť různobarevnými kusy hedvábí. Mandarin je charakterisován dlouhým kabátem a stěvíci se silnými podrážkami a pod. Někdy se význam znaků mění podle okolností; pláštěnka, nosí-li ji herec brzy ráno, prozrazuje, že se vrátil domů pozdě v noci, nosí-li ji však za

pokročilejší denní doby, je znakem lenosti a nepořádnosti nositele. Ženská sukně znamená nepřilíš čisté oblečení, je tedy běžná u žen nižší třídy; nosí-li ji bohatá žena, ukazuje, buď že osoba cestuje a nemůže tedy dbát o zevnějšek nebo že běží o přestrojení.

Ještě těsněji než kostym poutá herce k představované osobě líčení. *Líčení* na čínském divadle se užívá jako znaku, který určuje složité a výjimečné charaktery; nejsou tedy nalíčení všichni herci, ale jen ti, kteří hrají role druhé a třetí skupiny (*tsin* a *čou*); normální mužové (*šen*) a ženy (*tan*) nejsou nikdy nalíčení. Líčení je svérázné a neváže se nikterak na fysiognomiku; tvoří samostatný, umělý systém znaků. Nápadná je podobnost se starou válečnickou maskou čínskou; divadelní líčení z ní bylo patrně odvozeno, když byly na jeviště uvedeny zlé a kruté charaktery a nastala potřeba odlišit je bezpečně od ostatních osob. Masky představující duchy a demony, které strašily nepřátele v bitvách, měly za sebou dlouhou tradici a vyhovovaly svou strohou symbolikou; nehodily se však do ohebného a proměnlivého dramatického prostoru čínského divadla, neboť byly příliš ztrnulé. Proto vznikl nejspíše nápad malovati je přímo na kůži obličej, kterému byla i pod pestrým líčením abstraktního rázu ponechána možnost výrazu mimikou. Barva i tvar pomalování jsou znaky charakteru; ale během doby se znaky, které měly v původním systému všeobecnou platnost a mohly být kombinovány libovolně, seskupovaly v celky, které jsou schematy hrdinů jednotlivých her; znaky si však v nich zachovaly svou původní platnost. Tvar líčení je několikrát a má různý význam. Poměrně řídké je pomalování celého obličej jedinou barvou, bílou, černou, rudou a pod., které znamená buď jednoznačné charaktery (bídáky, dobráky a pod.) nebo nadpřirozené zjevy. Nejužívanější je líčení, které rozděluje tvář herce na tři části zhruba ve tvaru Y, na čelo a obě tváře; brada je přitom obvykle zakryta vousy; jeho užívání není zvlášť vymezeno. Staří mužové jsou charakterisováni rovněž malovaným obočím, prodlouženým až k uším. Zraněné osoby mají tvář pomalovanu nepravidelnou kresbou a mnoha barvami. Role šašků jsou odlišeny líčením, jímž jsou rysy tváře zkrouceny, nos a oči nepravidelně umístěny, nebo je na čelo malován trojúhelník, postavený vrcholem na kořen nosu. Mnohem přesnější znakové funkce má barva. Černá barva znamená prostotu, upřímnost, odvahu a tvrdost; červená loyálnost, poctivost a lásku k vlasti; purpurová je užívána u starců jako znak uvedených vlastností, k nimž ještě přistupuje klid stáří a rozvaha; starce označuje také světlečervená a šedivá; modrá barva vyjadřuje tvrdohlavost, ukřutnost a pýchu; žlutá bezohlednost, chytrost a lstivost; bílá pokrytectví, zlost, podlost a neřestnost. O čistě znakovém pojímání barev v líčení čínského divadla svědčí to, že barevná plocha je přímo úměrná intenzitě naznačovaných vlastností; tak na př. je mnoho přechodů při užití bílé barvy: od tváře, která je vyjma obočí celá bílá, až k bílé skvrně na nose, které znamenají mnoho různých charakterů, v nichž jsou dosaženy vlastnosti, kterých je bílá barva znakem; od absolutního bídáka, obvykle urozeného, který nemá jiných povahových vlastností, až k prostému vojákovu, v jehož charakteru jsou označované vlastnosti obsaženy v malé míře jako kazy. Barva líčení slouží také vedle kostymu k odlišení nadpřirozených bytostí; pro duchy a čerty je vyhrazena zelená, pro bohy zlatá. Konvenční je také používání vousů a knírů, které mají nerealistický tvar a nerealisticky se nosí; zavěšují se drátky na uši; je jich přes tucet druhů a svým tvarem, často velmi bizarním, jsou znaky věku, povahy a stáří nositele.

Druhý typ znaků, patřících do jevištního prostoru, tvoří, jak jsme již uvedli, znaky, které jsou realizovány dramatickým prostorem. Všechny *pohyby, gesta i mimické posunky*, které herec vykonává, jsou znaky, které podobně jako na západním divadle tlumočí jednak osobu samu, jednak ukazují na její vztah k druhým osobám. Vedle nich se však na čínském divadle hojně vyskytují znaky, uskutečňované dramatickým prostorem, u nichž je zdůrazněna zobrazovací funkce a které směřují mimo osoby; tyto znaky zastupují neexistující pevné složky scény, eventuelně i rekvizity. Všechny akce, ať již je jejich význam jakýkoli, jsou dlouhou tradicí zpracovány v závazné konvence; na utváření do nynější podoby mělo vliv nejen úsilí zkonstruovat jednoduchý a srozumitelný znak, nýbrž i neustálé zdůrazňování estetické funkce. Akce čínského herce byly podřízeny přesným pravidlům, od nichž není podstatných odchylek; dokonalá znalost je umožněna tím, že se jim každý herec učí od útlého věku a že hraje po celý život stále týž charakter. Konvenční serie akcí-znaků nemají nikdy za cíl realistické napodobení skutečnosti; vycházejí z ní sice, ale jsou konstruovány většinou tak, aby se od ní pokud možno oddálily. Herec hraje na př. úkon pití čaje tak, že naznačí zvednutí koflíku k ústům, ale aby se vyhnul realismu, zakryje ruku konající gesto zvláštním pohybem druhé ruky; má-li znázornit, že osoba spí, neuléhá, ale sedě opírá mírně prsty jedné ruky o skráň. Konečná podoba akce je tedy dána napětím mezi estetickou funkcí a ostatními funkcemi, výrazovou, sdělovací a pod. Poměr akcí-znaků ke skutečnosti není stejný; konvenční serie pohybů vízící se k scéně, i když jsou velmi umělé, jsou ve skutečnosti v užším kontaktu než akce, tlumočící hnutí mysli a poměry osob. Čínský herec tvoří dramatický prostor ze všech známých prvků, pohybu, gesta i mimiky; pohyby rozumějí se pohyby v užším slova smyslu, t. j. pohyby těla. Zvláštním výrazovým prostředkem jsou pohyby bažantích per, které má herec upevněna na pokrývce hlavy; jsou dlouhá přes dva metry a herec je buď uvádí v krouživý nebo kývavý pohyb otáčením či skláněním hlavy, nebo jimi pohybuje rukou. Gesto čínského herce se liší radikálně od západního. Hlavní gesta tvoří herec rukama, které má však málokdy volné; obyčejně je má skryty v splývavých, dlouhých manžetách z hedvábí, připevněných na rukávy. Gesta, která činí herec těmito rukávy, jsou po znakové stránce velmi bohatá. Mimika se sice celkem neliší od západní, je však rozmanitější a přesnější. Reakce obličejových svalů jsou shrnuty a vedeny v patrnosti; závazné předpisy určují mimiku pro vyjádření určitého duševního hnutí vzhledem k typu charakteru, stáří, intenzitě a trvání hnutí. S ohledem na tři výrazové požadavky, o nichž byla řeč výše, je možno zhruba říci, že pohyb a gesto v širším slova smyslu jsou nositeli znaků nahrazujících scénu, zatím co gesta rukávem a mimika vyjadřují dramatickou osobu a její poměr k druhým osobám.

Veliký podíl hercovy akce připadá na znaky, jejichž hlavní funkcí je zastupovat složky scény; ani u nich, jak již bylo řečeno, není lhostejná funkce estetická. Herec znázorní akcí všechny úkony, pro něž čínská scéna neposkytuje patřičný základ. Příslušnou serií konvenčních pohybů hraje herec přeskokování imaginárních překážek, vystupování do imaginárních schodů, překročení vysokého prahu, otvírání dveří; vykonávané pohyby-znaky informují diváka o povaze těchto imaginárních věcí, sdělí, zda je neexistující příkop prázdný nebo naplněný vodou, zda neexistující dveře jsou hlavní dvojité, obyčejné dvojité, jednoduché a pod. Vstupuje-li osoba k chudákům, vykonává herec patřičné pohyby sehnut, neboť chudí lidé bydlí

v nízkých sklepních bytech; je-li to na místě, poskytují mu předpisy i možnost znázornit, že se udeřil do čela o imaginární dveřní trám. Zvláště složité je hercovo jednání tehdy, zastupuje-li hru s předměty nebo se zvířaty; tu opírá někdy herec svou akci o zbytky, respektive části imaginárních věcí. Herec, krácející mezi dvěma sluhy představuje, že je nesen v nosátkách; někdy jediný sluha, jdoucí za hercem, drží po jeho bocích dvě hole. Při znázornění jízdy v člunu vychází herec od vesla, kterým hraje všechny běžné úkony při plavbě; pomáhá jím druhým osobám při vstupu do imaginárního člunu, vesluje jím a pod. Přejde-li herec s veslem na prázdnou scénu „východem“, znamená to, že je na celé scéně voda; může přijmout na svůj pomyslný člun jiné osoby, připluje k „vchodu“, který znamená břeh. Neobyčejně komplikovanou akcí nahradí herec hru s koněm, nasedání, jízdu, klus, trysk, sestup, vedení koně a pod. Znakovost všech pohybů je tak propracována, že dovoluje divákovi, aby si představil i povahu imaginárního koně. V jedné hře herec, hrající sluhu, má na jevišti osm imaginárních koní; podle jeho chování poznají diváci, že jeden kůň je výjimečně krásný, jiný že kouše, jiný že vyhazuje, jiný že je nemocný, jiný že je již věkem sešlý a pod.; sluha osedlá koně, vede je k pánovu obydlí a ohlásí společnosti, že jsou přichystáni; kavalíři vyjdou, hrají nasedání na neskutečné koně a klusem odjíždějí. Stejně podrobně jsou vypracovány předpisy pro znázornění rozmanitých prací i úkonů, pro tkání, šití, výrobu nití, psaní a pod., při nichž se neuzívá rekvizit.

Další znaky slouží k vyjadřování nálad a duševních hnutí jednajících osoby a odlišují jednotlivé charaktery. Obvykle jsou to rukávová gesta, vypracovaná pečlivě pro každý jednotlivý případ. „Gesto zvednutým rukávem“ vykonané tak, že dlouhý rukáv je vržen vzhůru a visí ven, vyjadřuje zoufalství nebo odboj. Jindy je rukávové gesto znakem závažného rozhodnutí; „gesto rozhodnutí rukávem“ provedené tak, že pravá ruka jde kruhem zvolna vzhůru a pak rychle dolů, znamená, že osoba učinila osudové rozhodnutí, určila něčí život k obětování a pod. Má-li čínský herec ukázat skleslost, na př. jsou-li plány osoby zmařeny, nesmí svést ruce podle těla, neboť toto gesto nevyhovuje čínskému estetickému názoru; herec svést jen jednu ruku, předsune ji však a přitiskne poněkud k tělu a ohnutou druhou rukou ji drží pod loktem; toto „gesto spočinutí“, které je vlastně posicí, zachovávají nejen herci vyjadřující únavu, ale i představitelé duchů. Jinou posicí pro znázornění bídy nebo neskutečnosti osoby je „gesto splývavých rukávů“; herec, jenž hraje chudáka nebo ducha, nechá splývat rukávy s rukou poněkud předsunutých. Znaky hnutí mysli jsou i gesta vykonávaná holýma rukama. Herec, nelze-li vyjádřit pojem rukávovým gestem, shrnuje rukáv, aby měl ruku volnou a po vykonaném gestu opět ruku skrývá. Holýma rukama je možno nahradit z rukávových gest jen ta, která jsou znaky hnutí mysli; naopak zase jsou některá gesta rukou, která nelze nahradit rukávovými gesty. Gesta holých rukou jsou znaky choroby, pocitu horka, zimy, bezmoci, zklamání, bolesti, lítosti, přemýšlení a pod. Jejich složitost naznačí na př. gesto protestu. Ruka je při něm neúplně sevřena v pěst, palec spočívá na prostředním článku prostředního prstu, ukazováček je položen v křivce přes palec; přitom se malíček dotýká špičkou třetího prstu, aby nevznikla sevřená pěst jako v běžném životě. Zatím co gesta nejsou nikdy znaky radostných hnutí duševních, pohyby těla a per nemají jiné funkce než vyjadřovati právě veselé stavy. Vojenské role mají mnoho pohybů, kterými se vyjadřuje síla a bujarost. Znakem čilosti je pohyb, který herec, stoje vzpříma na pravé noze, vykoná levou nohou:

zvedne levé stehno a ohne nohu v koleně do tupého úhlu. Stejný význam má „dračí otočení“ v pasu. Herec s rukama vbok krouží tělem hluboko dozadu, na strany i vpřed; v jedné hře uchopí takto skloněný herec zuby číši vína s podnosu, podávajícího sluhou zprava, zakloní se, jako by víno vypil, a vrátí číši na podnos, který sluha nyní drží vlevo. Nejúplnějším znakem lehkosti a veselí jsou taneční pohyby s pery, které tančí nejčastěji ženský charakter (*tan*).

Konečně poslední z divadelních znaků zahrnutých do pojmu dramatického prostoru, nicméně však znaky důležité jsou ty, jež prozrazují vztah osoby, která akci koná, k jiné osobě; tu běží o znaky odhalující společenské poměry jednotlivých osob a o znaky v pravém slova smyslu dramatické, neboť jimi se nejčastěji vyjadřuje konflikt. Jedny přešly na čínské jeviště přímo z ceremonielu společenského života a byly ještě více zkomplikovány a lexikalisovány. Týkají se pozdravu a vítání hosta. „Gesto respektu rukávem“ je znak pro velmi uctivý pozdrav; vykonává se zkřížením rukou. Chce-li herec naznačit, že tlumočí úctu osobě nebo že od ní žádá, aby jej vyslechla, udělá „gesto oslovení rukávem“; zdvihne levou ruku pod bradu, nechá rukáv splývat, lehce se ho dotkne prsty pravé ruky kromě ukazováčku a pozdraví oslovenou osobu. Ale toto gesto, znak úcty, provádí herec i tehdy, vysloví-li jméno nepřítomné osoby, kterou miluje nebo které si váží. Na pozdrav nebo projev úcty odpovídá herec tak, že udělá „gesto účasti rukávem“; položí pravou ruku pod prsa a nechá rukáv splývat; současně se skloní; tyto pohyby jsou znakem, jenž zastupuje přání slovy vyslovené, aby druhá osoba zanechala pozdravů. Jiné serie znaků se týkají vítání hosta. Vedle pozdravů koná herec vítající hosta jiná gesta; znázorní oprášení sedadla pohybem rukávu vpravo, vlevo a vpravo, nejprve pravou, pak levou a opět pravou rukou. Strojenost a významnost tohoto obřadu, který je prováděn obdobně i v běžném životě, způsobily, že mohl být přejet do dramatického prostoru jen s nepatrnými změnami. Podobné lexikalisované akce vítání hosta i s oprášováním sedadla jsou ostatně známy i na českém venkově a měly tu svůj význam v serii obřadů, na př. při námluvách a pod. Dramatický prostor čínského divadla má přesně vypracovány i znaky vyjadřující nelibé city. Hněv, nechut nebo odmítnutí znázorní „gesto odporu rukávem“; kruhovým pohybem hodí herec rukáv směrem k osobě a zároveň otočí hlavu na opačnou stranu. Posílá-li pryč druhou osobu, provede herec „gesto odmítnutí rukávem“; odhodí ohnutím obou zápěstí rukávy od těla jednou až třikrát, při třetím gestu ustoupí dozadu. „Gesto zatajení rukávem“ naznačuje, že herec tají jednání nebo řeč před druhými osobami na scéně; má tedy podobný význam jako řeč „stranou“ na západním jevišti. Chce-li herec sdělit posluchačům tajemství, které má zůstat skryto ostatním osobám, nebo chce-li vyjádřit osobní myšlenku, vykoná gesto rukávem pravou rukou do výše tváře; toto gesto je znakem neprůhledné stěny mezi ostatními osobami a hercem, který na ně často druhou rukou ukazuje. Ještě za dokonalejší pomyslnou stěnu se může herec skrýt, když je v rozpacích nebo se bojí odhalení, použije-li „gesta ukrytí rukávem“. Při něm je ruka ohnuta v tupém úhlu k čelu a rukáv splývá před celou tvář.

Druhou skupinu divadelních znaků čínských charakterisují znaky vlastní divadelní řeči, zpěvu a hudbě. Mluva na čínském divadle má zvláštní znaky, jimiž se odlišuje od mluvy praktické. Skladba čínských her není většinou dramatická v západním

slova smyslu; převážně není napětí, které by se odráželo v dialogu. Čínské drama je struktura, složená z veršů, prózy a hudby; tyto prvky se vzájemně prolínají a nechybějí v žádné hře. Divadelní řeč byla vytvořena uměle smíšením různých dialektů; její znakovost je dána také zvláštním způsobem deklamace. Deklamace jednotlivých slov je založena na systému čtyř tónů, přísně dodržovaném, který jednak zabraňuje omylům, zaviňovaným homonymostí čínských slov, jednak dodává divadelní řeči hudebnosti; zároveň však je každý z tónů znakem, vyjadřujícím vnitřní stav mluvící osoby. Mluvené slovo musí být vždy ve shodě s rytmem pohybů, ať běží o prózu nebo verše. Veršovaný dialog nebo monolog je složen ze čtyřverší; první dva verše se pronášejí monotonně, třetí verš stoupá a uvolňuje se; čtvrtý se pronáší zvolna a tiše; naopak, pozvedne-li herec při posledním verši hlas, je to znamení, že začne hudba nebo tanec.

Hudba na čínském divadle je konvenční; hraje se na začátku hry, při nástupu herců a při určitých, totožných situacích mezi hrou. Nejdůležitější nástroje divadelního orchestru jsou dvoustrunné housle, trojstrunná kytara, rákosové varhany, rohy, flétny, bubny, gongy, cymbály a klapáčky. Po staletí byla hrána i psána hudba, jejímž základem byla škála o pěti notách odvozená ze staré čínské flétny, a čínské divadlo zůstává věrno této tradici. Pro hlavní situace jsou předepsána konvenční témata, která nastupují vždy, jakmile k nim při hře dojde; jinak se nehraje vůbec nebo se improvizuje. Témata uvádí buď zpěvák nebo určitý nástroj a potom je jednohlasně opakuje všechny nástroje. Arie jsou zpívány archaickou řečí, téměř nesrozumitelnou; proto je znakem jistých faktů jen hudba, tematicky přesně určená, buď ve spojení s dramatickým prostorem nebo sama o sobě. Hlavní příležitosti, při nichž má hudba funkci znaku, jsou na př. hněv, nenávisť, děs, překvapení, úzkost, smutek, zamyšlenost, láska, radost, toileta, opilost, potyčka, útěk a pod. Často sděluje příslušný fakt jedině hudba, na př. má-li být divákům předvedena opilost, jejíž realistické napodobování, běžné na západní scéně, je čínskému herci z estetických důvodů zakázáno.

Přihlížíme-li k znakovosti jednotlivých prvků čínského divadla, jeví se nám jako struktura celkem homogenní, jako sklad několika systémů lexikalizovaných znaků, systémů sice autonomních, ale vyvíjejících se spontánně jeden z druhého. K vytvoření těchto systémů, jejichž slovníky jsou prakticky nedotknutelné, nemá-li se zhroutit celá struktura, přispěly patrně i vnější, nedivadelní vlivy (náboženství, tradice společenského styku a pod.), ale velmi důležitý pro jejich vznik byl vliv scény. Rekvizity, zastupující dekorace, se staly zvláštními divadelními znaky, vzaly na sebe nové funkce a přenechaly původní dramatickému prostoru; ten se mohl zhostit své úlohy jen tak, že přesunul některé ze svých znakových funkcí na ostatní prvky struktury, hlavně na hudbu. Dramatické dílo na čínském divadle nečeká jako západní drama na realizaci, která by byla závislá na mnohých formujících nahodilostech, počínajíc režisérovým pojetím a končíc výslovností některého z herců. Představení jednotlivých známých her na starém čínském divadle jsou předem hotová ve všech složkách, trvají pomyslně jako nepřetržitě řady, předem známé všem hercům v každém průřezu, a jsou jenom čas od času vyvolávána, aniž dochází k vážným změnám v struktuře; ta je do jisté míry jista sama sebou, takže není ani potřebí režiséra, který by dbal o její jednotu.

sl
ú:
pi
a
ja
P.
zr
m
te
pr
m
rá
na
na
že
fo
vě
fig
jst
na
ne
ní
sk
sk
Pe
že
k v
tic
tot
jaz
zji
její
ner
nýj
a v
gesi