

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

JIRÍ VELTRUSKÝ

DRAMATICKÝ TEXT JAKO SOUČÁST DIVADLA

Tato práce se pokusí rozebrat jednu ze základních součástí divadelní struktury, dramatický text. Neklade si za cíl zkoumat všechny aspekty jeho divadelnosti – to by nebylo v rámci omezeného rozsahu jednoho článku možné – nýbrž se soustředí na ty rysy dramatu, které obecně určují jeho místo v divadelní struktuře.

Skutečnost, že v současné době mnozí režiséři zacházejí s textem volně, nebude zde vzata v úvahu. Teorie nemůže mnoho vytěžit z polemik vyvolaných těmito praktikami, které se týkají zejména takzvaných avantgardních režisérů. Často se zapomíná, že také Stanislavskij zasahoval do díla dramatiků.¹ A prostě nevíme, jak se s tímto problémem nakládalo v minulosti – ba ani jak herec Shakespeare zacházel se svými vlastními dramaty.

V každém případě jsou teoretické implikace těch praktik, o kterých víme, tak dalekosáhlé, že by vyžadovaly samostatnou studii. Stačí zmínit, že zásahy režiséra a herců do textu někdy odhalí elementy, které pak sám autor vidí jako nedostatky svého dramatu, i jakožto literárního textu. Například současná forma *R. U.R.* – stanovená druhým vydáním – se v mnoha ohledech liší od prvního vydání, protože Karel Čapek přijal všechny změny provedené za prvního divadelního představení. Pro tuto studii jsou závažné pouze dva faktory. Na jedné straně dramatický text předváděný v divadle patří k dramatickému literárnímu druhu, ať už se v přímých řečech shoduje či neshoduje s tím, co napsal dramatik (když režisér svými úpravami předělá dramatickou strukturu na epickou nebo lyrickou, pak už to nespadá do rámce toho, o čem zde bude řeč). Na druhé straně text existuje se všemi svými strukturálními rysy předtím, než jsou vytvořeny ostatní složky divadelní struktury; skutečnost, že může projít dalšími modifikacemi při jejich vytváření, je méně důležitá.

DRAMA JAKO BÁSNICKÉ DÍLO. – JEHO DIVADELNÍ REALIZACE

Nekonečné spory o povaze dramatu, zda je to literární druh či dílo divadelní, jsou naprosto neplodné. Jedno totiž druhé nevyklučuje. Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo. Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení. Avšak některé formy divadla dávají před dramatem přednost lyrickým nebo epickým textům; divadlo má vztahy s celou literaturou, nejen s dramatickým druhem.

Dramatický dialog a pluralita herců

Primárním rozlišujícím rysem dramatu jako básnického druhu je to, že jeho jazyk se zakládá na dialogu, kdežto lyrika a epika se odvozují z monologu. V důsledku toho významová výstavba hry závisí na mnohosti kontextů, které se rozvíjejí současně, střídají se, navzájem se prostupují a marně se snaží podmanit a vstřebat jeden druhý. Každý z nich je spjat s jinou osobou.

Divadelní protějšek složitého vztahu mezi významovými kontexty je velmi jednoduchý: každou osobu obvykle hraje jiný herec. Mohlo by se zdát, že to je samozřejmé a že důvody jsou prostě technické. Ale není tomu tak. Většinou v jednom daném okamžiku mluví jen jedna osoba,

¹ Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, New York 1956, s. 498 a dále. (Tuto pasáž neobsahují v kapitole Návštěva u Maeterlincka ani česká vydání Stanislavského knihy, ani u nás dostupná vydání ruská; uvádíme zde 2. odstavec této kapitoly v překladu z amerického vydání: „Mohli jsme Maeterlinckovi napsat dopis, ale projednat technickou stránku problému v pouhém dopise se ukázalo nemožné, a nějakou chvíli jsme zamýšleli poslat mu podrobnou zprávu. Nakonec jsem se rozhodl, že mu pošlu řeč, kterou jsem pronesl k hercům před první zkouškou. Maeterlincka moje řeč zaujala a začal si s námi dopisovat, zároveň nám dal *carte blanche* ke všem změnám ve hře, které se nám zdály nutné.“ – Pozn. red.)

protože i v dialogu se mluvčí střídají. Jeden herec by je dokázal zahrát všechny. U některých forem divadla k tomu také dochází. Například ve folkloru jistí vyprávěči tradičních příběhů vytvářejí sólový divadelní výkon, ztělesňují osoby příběhu, předvádějí jejich gesta a dokonce složité akce, neustále se pohybují z místa na místo a mění výšku hlasu, hlasitost a rychlost mluvy během dialogu podle toho, která osoba právě mluví.²

Když každou osobu tvoří jiný herec, divák neustále vidí všechny účastníky dialogu, ne pouze toho, kdo v daném okamžiku něco říká. To ho vede k tomu, aby bezprostředně promítal každou významovou jednotku do všech soupeřících kontextů, aniž by čekal, až na to, co se právě říká, budou ostatní osoby tak či onak reagovat. A právě tohle odlišuje dramatický dialog od obyčejného. Pouhá přítomnost herců představujících všechny účastníky signalizuje koexistenci několika kontextů. Navíc se při tomto uspořádání dramatická akce zřídka omezuje pouze na momentálního mluvčího. Není bez významu, že simultánní hraní více než jedné osoby jediným hercem je obvyklejší u představení epického textu spíše než dramatického. Epický dialog se liší od dramatického hlavně tím, že podtrhuje spíše posloupnost replik, než souběžné odvíjení a vzájemné působení kontextů, z nichž vyvěrají.

Přímá řeč, autorské poznámky a jejich transpozice

Jedním ze základních protikladů v dramatu jakožto literárním druhu je protiklad přímé řeči a autorských poznámek a připomínek. v divadelním představení tyto poznámky odpadají a vzniklé mezery v textu jsou nahrazeny mimojazykovými znaky. To není libovolný proces, ale v podstatě otázka transponování jazykových významů do jiných znakových systémů. Avšak i tam, kde je snaha o co největší věrnost, doznává význam sám různé změny. Přeskupuje se tak celá významová výstavba díla. Rozsah změn záleží hlavně na tom, jak hojné a závažné byly autorské poznámky v textu, to znamená, jak značné mezery vznikají jejich vynecháním.

Pokud tyto mezery narušují souvislý proud významů, drama se většinou rozpadá na jednotlivé role a ponechává je hercům jako pouhé složky hereckých postav, které mají vytvořit. Čím jsou mezery po poznámkách nepatrnější, tím více se zachová jednota jazyka. Kde tato tendence převládne, tvůrčí svoboda herce je dosti úzce vymezena; postava, kterou staví, je mnohem více vstřebána jazykem hry, než jsou jeho repliky vstřebány postavou. Maeterlinckovy hry, zvláště rané, jsou výrazným příkladem tohoto typu. Není bez významu, že právě v inscenaci Maeterlinckovy hry *Smrt Tintagilova* Mejerchold poprvé uskutečnil ke svému uspokojení „stylizované divadlo“, o kterém snil; mimochodem, v celých prvních dvou jednáních *Smrti Tintagilovy* není ani jedna řeč přerušena scénickou poznámkou.

Poměrná závažnost přímých řečí a autorských poznámek v dramatickém textu se také odráží v různých typech vztahů mezi hereckými postavami (a osobami), které na jevišti vznikají. Tam, kde vynechání poznámek neotvírá skutečně důležité mezery, tyto vztahy většinou zůstávají v plánu čistých významů, jaké jsou vlastní jazyku jakožto znakovému systému: souběžné a postupné vzájemné působení významových kontextů, jejich oboustranné napětí, jejich snaha rozrušit jeden druhému jeho významovou jednotu. Všechny proměnlivé vztahy mezi osobami jsou více či méně vnímány na pozadí stálých vztahů, které jim dodávají širší perspektivu; to ovšem nebrání stálým vztahům, aby čerpaly vlastní konkrétnost z proměnlivých, tak jak se hra odvíjí. Důležitější mezery otvírají cestu vztahům hmotného rázu, tj. jednání v užším slova smyslu. Když takové vztahy mezi hereckými postavami převládnu nad čistě významovými, vše, co je v nich proměnlivé, se stává důležitějším, než to, co je stálé. Jednotlivé fyzické činy se násobí a přitahují tolik pozornosti, že zastíňují základní, méně proměnlivé, ale nehmotné vztahy mezi významovými kontexty. Momentální převaha jedné osoby nad druhou, která se přesunuje od situace k situaci, téměř úplně zatemňuje obecnou hierarchii všech osob, jež zůstává po celou hru stálá.

Dramatický text a divadelní prostor

²

Popis představení ruského lidového vyprávěče P. J. Belkova od I. V. Karnauchové, in: Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940, s. 17 a dále.

Veškeré vztahy mezi hereckými postavami a osobami se promítají do prostoru. Tvoří takzvaný dramatický prostor, soubor nehmotných vztahů, který se neustále mění v čase, tak jak se mění tyto vztahy samy.³ Proměnlivost je ovšem možná jen na pozadí něčeho stálého. Jsou-li čistě významové, nehmotné vztahy mezi celými kontexty zastíněny proměnlivými hmotnými vztahy mezi hereckými postavami, není-li tedy rovnováha dramatického prostoru udržena stabilními silami obsaženými v jazykové složce představení, musí dramatický prostor čerpat své stálé síly jinde. To je funkce scény či scénických předmětů, což jsou významově nezávislé znaky – scéna se v průběhu dané situace podstatně nemění. Kdekoli dramatický prostor obsahuje stálý prvek tohoto druhu, může se rozšiřovat svými proměnlivými složkami přes hranice jeviště (mluvím zde o hře mezi hercem a divákem na jedné straně a o takzvaně pomyslném jevišti, tj. slyšitelném jednání za scénou, na straně druhé). Může se také v daných okamžicích zúžit na malé části jeviště.

I existence a důležitost scény tedy závisí na struktuře dramatického textu, přesněji řečeno na tom, do jaké míry je významová kontinuita roztrhána vynecháním autorských poznámek. Čím jsou stálé vztahy mezi významovými kontexty adekvátnější jako pozadí proměnlivosti dramatického prostoru, tím může být scéna významově vágnější. V krajním případě dokonce ztrácí svůj samostatný význam a přijímá různé významy, které jsou jí propůjčovány jinými divadelními složkami (srov. „slovní dekorace“ v alžbětinském divadle). Významy, které scéna tímto způsobem přijímá, nejsou samozřejmě tak stálé jako její vlastní, samostatný význam. Scéna splývá s jevištěm, ohraničeným, významově nespecifikovaným místem, kde se hraje.

Konstrukce jeviště, jeho tvar a umístění, je určována potřebami představení. Jako všechny ostatní divadelní složky, jeviště závisí, i když proměnlivou měrou, na struktuře dramatického textu; a jelikož je hlediště nerozlučně spjata s jevištěm, lze říci, že uspořádání celého divadelního prostoru závisí do určité míry na struktuře dramatického textu. Například v alžbětinském divadle použití horního jeviště, jež se, jak se zdá, radikálně nelišilo od lóží některých diváků, odpovídalo intimnímu vztahu, který se drama snažilo vytvářet s obecnstvem. Přítomnost některých diváků na jevišti – rovněž tak jako přísné oddělení lóží od galerií a zejména od přízemí – odpovídaly stejné tendenci, neboť proměňovaly diváky na jevišti a v lóžích v jakési účinkující ve vztahu k ostatním divákům, zvláště k těm, kdo stáli v přízemí. Podobně vyhovovaly obrovské rozměry hlediště v klasickém řeckém divadle snaze tragédie, aby jazyk převládl nad hercem a aby herecká postava vytvářená hercem byla do té míry abstraktní, že zůstane pod prahem vědomí jako pouhý, dost nezávažný, nositel funkce.

Myšlenka, že jeviště a celý divadelní prostor jsou zčásti závislé na dramatické struktuře, na první pohled naráží na zkušenost mnoha avantgardních režisérů. Ztracují kukátkové jeviště, protože mají pocit, že vztahy mezi herci a obecnstvem musí být od základu přebudovány. A přece ve většině případů zůstává toto ztracení v čistě teoretické rovině; budovy s jiným jevištěm a hledištěm prostě nejsou k dispozici. Jakkoli přesvědčivě píše režisér o nutnosti reorganizovat divadelní prostor, v praxi musí, až na několik málo výjimek, používat tradiční kukátkové jeviště. I detailní projekty nového divadla, jako jsou např. Gropiovo a Piscatorovo Total Theater⁴, nebo Burianovo a Kouřilovo Divadlo práce,⁵ zůstávají pro nedostatek finančních prostředků na papíře. Avšak rozpor je možná víc zjevný než skutečný. Divadelní představení je pomíjivé samou svou podstatou, kdežto stavba divadelní budovy je obvykle podnik dlouhodobý. Uzpůsobení divadelního prostoru požadavkům dramatické struktury si proto žádá čas. K tomuto zaostávání v čase muselo v dějinách divadla docházet často, zejména když nová dramatická struktura vznikala postupně. A co se týče avantgardního divadla, nikdo by nemohl tvrdit, že je to nová struktura, která už má svůj tvar; samým svým posláním je experimentální a široce rozrůzněná, přičemž každý iniciátor tlačí své experimenty jiným směrem.

Navíc byl podán negativní důkaz toho, že divadelní prostor je spíše závislý na dramatické

³ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 246.

⁴ Piscator, E.: *Politické divadlo*, Praha 1971, s. 112 – 115.

⁵ Kouřil, M.: *Divadlo práce*, Praha 1938.

strukturu než naopak, když bylo v Paříži postaveno nové divadlo, které mohlo uspokojit všechny ambice Mejercholda, Tairova, Vachtangova, Piscatora, Schlemmera, Honzla, E. F. Buriana a všech ostatních, v naději, že v něm vzniknou díla srovnatelná s jejich. Nepodnítilo rozvoj nové struktury, ani nepřítáhlo divadelní režiséry, a nakonec bylo přebudováno na kino.⁶

Dramatický text a hudba

Až dosud bylo málo pozornosti věnováno spleťtým problémům sémiologie hudby. Musím se tudíž omezit na několik poznámek.

Jako divadelní složka má hudba své východisko v dramatickém textu. To platí jak o vokální hudbě, tak o hudebním doprovodu mluveného slova. v obou funkcích je hudební struktura spojena se zvukovou strukturou textu. Možnosti zhudebnění dramatického textu nebo zkomponování hudby, která by se hrála při jeho deklamaci, jsou omezeny jeho fonickou linií.

Způsob a stupeň tohoto omezení se mění podle povahy fonické linie. Například text může vyžadovat zhudebnění a zároveň klást málo omezení hudební tvorbě. To je zejména případ textu psaného zpěvním veršem.⁷ Ale fonická linie textu může být rovněž takové povahy a intenzity, že skladatel, který se pokouší text zhudebnit, musí pracně hledat v repertoáru hudebních prostředků, aby objevil ty, jež se dané fonické linii nejvíc blíží. Někdy dokonce musí porušit určité kanonizované hudební normy, například konsonanci (srov. přepisy mluvní intonace do hudebních tónů u Leoše Janáčka). Existují také případy, kde fonická linie textu zhudebnění odporuje.

Možnosti divadelní hudby jsou tedy, ať tak či onak, určovány jazykem dramatu. To dokazují také zvláštní obtíže, které vznikají, když se libreto opery překládá do jiného jazyka, a rovněž mnohé textové úpravy, jež provádějí někteří skladatelé. na druhé straně, i když je dramatický text východiskem, hudba, zvláště operní, směřuje k jeho úplnému vyloučení z dramatické struktury. Zde má svou platnost postřeh, k němuž došel Mejerchold ve spojitosti se svou inscenací Wagnerovy opery *Tristan a Isolda*, že opera má mnohem blíže k pantomimě než k představení divadelní hry. Divadelní hudba, o níž toto platí, je mimo dosah této studie.

Divadelní hudba tedy v žádném případě není tak těsně spjatá s dramatickým textem jako herectví. I když znějí co nejpodobněji, složky hudby a zvukové složky textu patří ke dvěma zcela odlišným sémiotickým systémům. A naopak, tytéž zvukové složky textu vstupují přímo do herecké postavy, stávají se součástí hercova hlasového projevu.

PŘEDURČENOST HERECKÉ POSTAVY TEXTEM

Nezávislé pohyby

Významově nezávislé pohyby jsou transpozicemi významů sdělovaných autorovými poznámkami, připomínkami a komentářem. Kromě toho jsou často vynuceny a tudíž předurčeny dialogem, který se k nim vztahuje, zatímco jsou prováděny, například:

Hamlet: Jsem připraven.

Laertes: Já také.

(Šermují)

Hamlet: Zásah.

Laertes: Ne.

Hamlet: Co soudci?

Osric: Zásah, nepochybný zásah.

Laertes: Tak dobrá. Další kolo.

⁶ Honzl, J.: *Sláva a bída divadel*, Praha 1937.

⁷ Viz analýzu zpěvního verše ve staročeštině in: Jakobson, R.: *Verš staročešský*, Československá vlastivěda, svazek III, Praha 1934, s. 429 a dále. Některé poznámky o tom, co patrně byl zpěvní verš v moderní češtině, lze najít v mém článku *Zpěvní kultura obrozenecké doby*, Slovo a slovesnost, VI, 1940.

Král: *Zadržte! Nalej mi pohár vína. Hamlete, ta perla patří tobě. Připíjím ti! Podej mu pohár.*

Hamlet: *Napřed ještě kolo; zatím ho postav. Můžem začít. (Opět šermují). Bod. Co na to vy?*

Laertes: *Váš zásah, přiznávám.*

Král: *Zvítězí Hamlet.*

Královna: *Ubývá mu dech. Setři si pot mým šátkem, Hamlete. Královna připíjí na tvoje štěstí!*

(William Shakespeare, *Hamlet*, V, 2)

Jinde se najde mezera ve slovní komunikaci a promluva, jež následuje, reaguje na fyzickou akci, která se udála mezitím. Poslední verš v dalším příkladu reaguje na pohyb předepsaný scénickou poznámkou, která sama o sobě už je „nadbytečná“.

Laertes: [...]
Ne, neházejte hlínu.
Musím ji ještě sevřít v náručí
(Skočí do hrobu.)
Ted' živého i mrtvou zasypte [...].

[*Hamlet*, V, 1]

Ať už je pohyb určován dialogem či autorskými poznámkami, herci je ponechána značná volnost při výběru specifických prostředků, jak ten pohyb provést, neboť je mu předpisován pouze jeho velice obecný smysl, který nikdy nelze přesně transponovat z jazyka do činnosti svalů.

Průvodní pohyby

Herec také doplňuje dramatický text pohyby, které napomáhají zformování významu přímé řeči. Pohyby náležející do této druhé kategorie jsou často početné a důležité, i když se hraje hra s malým množstvím autorských poznámek. S těmi také herec zdaleka nemůže zacházet libovolně. Jsou tu proto, aby vyjadřovaly významy obsažené v psaném textu, ale těžko zprostředkovatelně hlasovými prostředky, na nichž mluvený jazyk závisí:

1. Důraz naznačený kurzívou v tomto projevu z Ibsenova *Johna Gabriela Borkmana*: „Nechal jsi na holičkách ženu, *kerou jsi milova!* Mne, mne, mne!“ nemůže být vytvořen výdechovou intenzitou, protože k exspiračnímu vrcholu dochází na konci trojitého zvolání, které následuje. Význam grafického vyznačení bude téměř automaticky transponován do gestikulace.

2. Ironický odstín slova, který může být signalizován uvozovkami, nelze adekvátně vyjádřit zabarvením hlasu, když je fonická linie mluvního projevu ovládána neustálým vlněním intonace, protože náhlá změna hlasového zabarvení by porušila plynulost intonace; takže ironie musí být naznačena gestem, grimasou a tak dále.

3. Gest se také dost často užívá k vyjádření artikulace syntakticky složitého souvětí, která je v textu naznačena diakritickými znaménky, ale je třeba mimo dosah hercových hlasových prostředků.

4. Některé významy nemají vlastního nositele v psaném textu, neboť vyplývají ze smyslu celého kontextu, jako například když je promluva určena specifické osobě, která není explicitně nijak udána. Čtenář rozpozná adresáta z celkového smyslu dané repliky, ač možná teprve na jejím konci, nebo když adresát odpoví. v divadle musí většinou herec být otočen k adresátovi od samého začátku promluvy. Toto vše vyvstává jasněji v těch častých případech, kdy osoba nejdříve odpoví na to, co jiná řekla, a pak okamžitě pokračuje ve své řeči tím, že mluví ke třetí.

5. Deiktická gesta také patří do této kategorie, zejména když se drží k ukazovacím zájmenům či příslovcím, která odhalují skutečnost, k níž odkazují pouze v sepětí s kontextem promluvy nebo s mimojazykovou situací. Zde mám na mysli věty jako např.: „Byl to on.“ V psané

hře zde není zapotřebí autorské poznámky, když čtenář již ví, kdo je viníkem. V divadelním představení by toto prohlášení působilo velice podivně – dokonce jako nápadný umělecký prostředek, za nímž bychom viděli ruku režiséra – kdyby nebylo doprovázeno deiktickým gestem.

6. Lexikalizovaná gesta často provázejí jazyková klišé, například pozvednutí sklenky při slovech: „Na zdraví.“

7. Instinktivní pohyby, které jsou ve skutečnosti fyziologicky podmíněné, ale pro publikum fungují jako znaky podtrhující význam promluvy, již provázejí (zkrivení obličeje při výkřiku a tak dále).

Jelikož průvodní pohyby nabývají významu z řeči, kterou provázejí, a jelikož většinou nemají vlastní význam, nebo mají význam jen slabý, jejich forma se přizpůsobuje promluvě, zvláště její fonické linii.

Pohyby a hlasový projev

Dominantní postavení určité zvukové složky se projevuje její svobodnou proměnlivostí, nezávislou na vnitřních tendencích ostatních zvukových složek. Tři zvukové složky – intonace, timbre a expirace – jsou v tomto ohledu zvláště důležité pro výstavbu dramatického dialogu, neboť odpovídají třem základním typům dialogu:

1. *Intonace* v dominantní pozici má tendenci k plynulému vlnění. Směřuje také k uvolnění přímého vztahu jednotlivých jazykových jednotek a skutečností, k nimž poukazují, aby promluva hladce plynula; to umožňuje významům vstupovat do složitých vzájemných vztahů. v dialogu pak vlnění intonace volně překračuje rozhraní mezi postupnými replikami. Tím se odhalují nečekané významové posuny a rozehrávají se sotva vnímatelné významové odstíny, neboť tyto posuny vyvádějí z rovnováhy obvyklý smysl slov. Vznikají všemožné jemné a pomíjivé souvislosti mezi slovy.⁸ Autor narušuje kontinuitu intonace svými poznámkami co možná nejméně. Dramatikové tak vzájemně odlišni jako např. Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde a Karel Čapek, jejichž hry mají právě výrazný společný rys dominantní intonace, se shodují v tom, že mimořádně řídky používají autorských poznámek.

Konečně intonace také směřuje k omezování významově nezávislých pohybů – jednání ve fyzickém smyslu – neboť ty ruší její volné a plynulé vlnění. Připouští zejména takové pohyby, které se jí podřizují, aniž odvádějí pozornost buď bohatstvím svých vlastních významů nebo svou naléhavou hmotností – tedy pohyby značně stylizované,⁹ víceméně lexikalizovaná konvenční gesta a gesta deiktická.

2. *Hlasové zabarvení* čili *timbre* svými častými a radikálními změnami směřuje k rozbití promluvy na množství nezávislých úseků, které jsou navzájem odděleny sémantickými přeryvy. Každá replika je jakoby hermeticky oddělena od předchozí i od následující. Navíc se zpravidla sama dělí do samostatných úseků, z nichž každý poukazuje na nějaký psychologický rys či momentální duševní rozpoložení mluvčího. Soudržnost každého sémantického kontextu je odsunuta do pozadí rychlým sledem citových reakcí. Dialog co chvíli předchází hmotnou činnost, která je z velké části svévolná a nepředvídatelná, neboť je vedena čistě emotivními příčinami. Autorské poznámky jsou četné, protože konkrétní změny hlasového zabarvení nemohou být zcela předurčeny výstavbou řeči, a proto musejí být výslovně udány poznámkami.

To však znamená, že to nejsou zvukové složky literárního textu, které dávají vzniknout specifickým hlasovým složkám herecké postavy. Ty spíše pramení z prvků transponovaných z odlišného materiálu: z emotivních vlastností přímé řeči na jedné straně a z pokynů obsažených v autorských poznámkách na straně druhé.

3. *Expirace* v dominantním postavení výrazně dělí promluvu do úseků seřazených v zřetelnou hierarchii výdechových důrazů. Hranice mezi sousedními replikami je zdůrazňována nápadnými intonačními kadencemi, kterými téměř všechny končí. Rozdíly mezi jednotlivými

⁸ Mukařovský, J.: *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog, Kapitoly z české poetiky*, II, Praha 1948, s. 357–373.

⁹ Viz *ibid.*

kontexty bývají velice výrazné a každá jednotlivá replika je formulována tak, aby připomínala kontext, do něhož patří.

Při divadelním představení je vztah mezi jazykem a tělesným pohybem proměnlivý, tak jako jazyk sám, podle toho, do jakých kombinací expirace vstupuje s jinými zvukovými složkami textu. Pohyby mohou být četné, a v takovém případě bývají sémanticky nezávislé na promluvě, nebo mohou být krajně omezené co do rozsahu a počtu. v této souvislosti je zvláště důležité, zda je to hlasové zabarvení, nebo naopak intonace, co se nejvíce přiblíží dominantní expiraci v hierarchii zvukových složek. Ale fyzické pohyby zpravidla bývají silně typizované. v obdobích, kdy zvukovou strukturu ovládá expirace, jsou hercovy pohyby často podřízeny konvenci či dokonce jistému stupni lexikalizace.

Stálé složky a rysy

Zvuková struktura dramatického textu také často předurčuje soubor takzvaných stálých složek či rysů herecké postavy, jako je jméno osoby, hercova fyzická konstituce a charakteristika, kostým, hercova tvář či maska, obecná i výška, zvučnost a barva jeho hlasu a tak dále, stejně tak jako určité víceméně stálé rysy proměnlivých složek, například charakteristická gesta či modulace hlasu příslušného herce, způsob, jak artikuluje určitá slova a tak dále. Plní dvojí funkci, sjednocovat všechny proměnlivé složky téže postavy a odlišit ji od všech ostatních. Vyznačují se touto dvojí funkcí spíše než stálostí. Nemusejí být všechny opravdu stálé. Dokonce určité divadelní struktury jim umožňují co největší proměnlivost a redukují protiklad mezi stálými a proměnlivými složkami na protiklad mezi složkami, které se mění příležitostně a těmi, které se proměňují stále.

Sémiotika těchto složek ještě nebyla řádně prostudována, takže zde mohu dát pouze několik náznaků:

1. Jméno osoby, které pochází z textu, může být významově chudé a udávat pouze pohlaví osoby (Marie, Karel); nebo dokonce nedělá ani to, jak tomu často bývá u Maeterlincka. Jména lze však také použít k vyjádření celé řady významů, jako je národnost osoby (cizí jméno), hlavní rysy její osobnosti (Tobiáš Říha a Chrudoš Choděra ve *Večeru tříkrálovém*, konvenční osoby v komedii dell'arte) atd. Může dokonce obsáhnout celý souhrn přesných významů a významových odstínů (jméno skutečné osoby důvěrně známé publiku nebo jméno slavné a často diskutované osoby jako Elektra, Antigona, Faust, Svátá Jana).

2. Tělesná konstituce a charakteristika mohou nejlépe rozvinout svůj významový potenciál při provádění nesnadných a náročných pohybů a tehdy, když je tělo zčásti nebo úplně obnaženo. Mají-li tyto prvky být značně významově nosné, kostým se dostává do podřadného postavení: nesmí bránit pohybům herce ani odvádět pozornost od jeho těla. Mnohou ilustraci tohoto principu lze najít v díle Tairovově. Kostým však může mít také zcela opačnou funkci, hercovo tělo skrývat. Může sloužit například tomu, aby tělo nepřitahovalo nepřiměřenou pozornost, když má celé dramatické strukturu dominovat text (klasická řecká tragédie).

3. Jestliže kostým podléhá silné konvenci, může vyvolávat velice bohaté a rozrůzněné významy. Konvencí může být určitý kostým spojen s tradiční či slavnou osobou. Harlekýnovy či Pierotovy kostýmy zvětšily toto spojení daleko za hranicemi *komedie dell'arte*. Dalším takovým příkladem, i když v mnoha ohledech odlišným, je Hamletův černý kostým: mnozí moderní režiséři záměrně vyvolali šok, když Hamleta pouze jinak oblékli. Avšak konvence může fungovat také zcela jinak, jako v čínském divadle, kde se kostým skládá z velkého počtu lexikalizovaných znaků.¹⁰

Kostým může také nabýt velkého významového náboje, aniž by pomohla jakákoli konvence. Zajímavý případ uvádí Stanislavskij. Poté, co Čechov sledoval představení *Racka*, požádal ho, aby hrál Trigorina v roztrhaných botách a kostkovaných kalhotách. Stanislavskij komentuje:

„Trigorin, módní spisovatel, miláček žen a najednou kostkované kalhoty a roztrhané střevíce! Já právě naopak oblékal pro tuto roli nejelegantnější oblek. Bílé kalhoty, střevíce, bílou vestu, bílý klobouk a pěkně jsem se nalíčil.

¹⁰ Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939.

Uplynul rok, možná i víc. Znovu jsem hrál roli Trigorina v *Racku* a náhle při jednom představení mně blesklo hlavou:

„Inu ovšem! Právě děravé střevíce a kostkované kalhoty a vůbec ne krasavec! V tom je právě tragédie, že pro mladé dívky je důležité, aby člověk byl spisovatelem, tiskl dojemné povídky. Tu Niny Zarečné jedna za druhou se mu budou vrhat kolem krku, nepozorujíce, že je bezvýznamný jako člověk a nehezky v kostkovaných kalhotách a děravých střevících.“¹¹

4. Tvář jako jedna ze stálých složek herecké postavy klade určité problémy, které ji odlišují od všech ostatních. To je dáno hlavně její inherentní významovou kvalitou, která je velice silná jak ve svých proměnlivých, tak stálých rysech. Mimika je jeden z nejúčinnějších lidských prostředků k vyjádření osobnosti a duševního rozpoložení. Zároveň je tvář zdaleka nejdůležitější charakteristikou, podle níž jednotlivce poznáme. Její rysy se většinou interpretují jako znaky mentality daného člověka, jeho osobnosti, inteligence, temperamentu, dokonce i jeho způsobu života, jeho původu atd. Konečně mimika mluvícího člověka významně doplňuje to, co říká. Žádnou z těchto významových kvalit tváře nelze v divadle pominout. Buď musejí být využity, nebo neutralizovány. Jelikož vycházejí z proměnlivých rysů tváře stejnou měrou jako z jejích rysů stálých, její použití jako jedné ze stálých složek herecké postavy nese s sebou jisté problémy, jak lze vidět na účincích „modelování“ hercova obličeje pomocí tmelů: lze tak zvýšit stálý sémiotický potenciál tváře, ale znehybní to jisté obličejové svaly, a tudíž se zredukuje výrazový potenciál jejich pohybu.

Některé formy divadla neutralizují významové kvality tváře pomocí nehybné masky. To byla patrně její hlavní funkce v klasické řecké tragédii; tváři dávalo specifické významy slovo dramatika, spíše než mimika. Ale v jiných dramatických strukturách se masky používá ke zvýšení role obličeje mezi stálými složkami. Na druhé straně v těch mnoha obdobích, kdy se systematicky používá líčidel, ponechat tvář nenalíčenou, holou, může být způsob, jak redukovat či dokonce neutralizovat její sémiotický potenciál, protože to signalizuje, že tváři a mimice není třeba přikládat žádnou důležitost; obnažení má v případě hercovy tváře opačný účinek než v případě jeho těla.

Divadelní konvence může tvář vybavit spoustou významů, z nichž některé jsou zcela neodvislé od jejích sémiotických kvalit v každodenním životě. Zvláště bohatý materiál tohoto druhu lze najít v čínském divadle, kde velice komplikované líčení, jednotná kolorace obličeje i úplná absence nalíčení, které jsou všechny tři lexikalizovány, se kombinují s mimikou.¹² Nebylo by celkem překvapující, kdyby další studium odhalilo, že zde byla významová funkce dynamické mimiky oddělena od významové funkce tváře jakožto jedné ze stálých složek.

5. Co se týče stálých rysů hlasových, je zejména důležitý zvláštní vztah, který existuje mezi timbrem a intonací. Kdykoli převládne intonace, je timbre odkázán na nejnižší místo v hierarchii zvukových složek, a naopak. V této nejpodřadnější pozici se intonace projevuje hlavně jako všeobecná výška hlasu, a timbre jako jeho stálá, charakteristická barva. Zvuková struktura textu určuje složku, která zaujme toto postavení, ale neurčuje konkrétní kvalitu této složky. Určuje například, že výška hlasu každé postavy bude relativně nehybná, ale ne to, že ta či ona postava bude mít vysoký, hluboký nebo střední hlas, natožpak specifický rejstřík; určuje, že hlas každé postavy si podrží přibližně stejnou barvu během celého představení, ale ne to, čím hlas by měl být chraplavý, či skřípavý, či melodický a tak dále; to však může být naznačeno povahou rolí.

Všeobecná barva hlasu může nést značnou významovou nálož; může označovat pohlaví osoby, její věk, některé rysy její mentality (například něžnost, hrubost, nesmělost) a tak podobně. Lze tudíž říci, že ve hře s dominující intonací může být i soubor stálých složek do značné míry ovládan jazykovými prostředky. Naproti tomu, jelikož výška hlasu má velice nízký významový potenciál, dominantní postavení timbru v textu si vynucuje, aby se výstavba stálých rysů herecké postavy hodně opírala o složky mimojazykové.

Herecká postava jako struktura znaků

¹¹ Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1946, s. 244.

¹² Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, op. cit.

Herecká postava je složitá struktura znaků, která obsahuje všechny složky, ať jazykové či mimojazykové, ať stálé či proměnlivé a tak dále. Avšak je to struktura struktur, byť integrovaná. Veškeré pohyby postavy také tvoří strukturu znaků, jejíž části jsou všechny souvztažné a hierarchicky uspořádané. Totéž platí o jejích stálých složkách a rysech. A stejně je tomu s hlasovými složkami. Jsou to struktury uvnitř struktury. Celková struktura herecké postavy sestává ze vztahů, které ji spínají. Je však základní rozdíl mezi strukturou hlasového projevu a ostatními strukturami. ve svém povšechném nárysu hlasový projev přímo překládá zvukové uspořádání textu, jež existuje před jakýmkoli divadelním představením. Díky tomu může text předurčovat, i když v různé míře, hereckou postavu ve všech jejích aspektech.

Tento základní poměr existuje dokonce i tam, kde herci improvizují, jako například v lidovém divadle, čínském divadle, v *komedii dell'arte* a tak podobně. Improvizace je pouze jiný způsob provádění hry. Volnost při volbě jak slovních, tak neslovních prostředků, kterých může herec použít ve své improvizaci, je zpravidla omezena přísnými normami.¹³

Hercova tvorba nikdy nemůže zcela uniknout povinnostem, jež ukládá dramatický text. Herec je vlastní tvůrce všech mimojazykových složek postavy. Ale ani zde nemá úplně volnou ruku. Ve své tvůrčí svobodě je velice omezován, když je hlasový projev silně ovládán takovou složkou jako je intonace, která je už tak konkrétně modelována textem, že při představení se dá dodat poměrně málo. Herec se musí přizpůsobit a patřičně upravit i mimojazykové prostředky, tak aby nerozrušovaly zvukovou dominantu. V praxi to znamená, že je musí omezit co nejvíce, aby svou nápadnou hmotností neubíraly na pozornosti zaměřené na jemné významy, jež vyvolávají pohyby dominantní složky zvukové. Jestliže je zvuková struktura naopak ovládána takovou složkou jako je timbre, jehož pohyby a specifický tvar jsou předurčovány textem jen velmi povšechně, míra hercovy svobody ve výběru prostředků se zvyšuje. Jazyk je podřízen mimojazykovým prostředkům, které má herec k dispozici. Mezi těmito krajnostmi lze pak najít nekonečné množství kombinací. Jako struktura znaků je herecká postava nejen strukturou struktur, nýbrž i součástí širší znakové struktury, kterou tvoří představení jako celek. To je další zdroj její předurčenosti dramatickým textem.

DRAMATIK, REŽISÉR A HEREC

Každá umělecká struktura se díky jednotě, kterou vykazuje přes svou velkou rozmanitost, jeví nejen jako objekt, nýbrž i jako akt nějakého subjektu. Tento problém má přinejlepším daleko do jednoduchosti. Zvláště složitý je však v případě divadelní struktury. v rámci tohoto článku nemůže být ani plně nastíněn, natožpak analyzován. Omezím se na několik poněkud schematických poznámek týkajících se způsobu, jak charakteristiky dramatického textu působí na postavení subjektu v divadelním představení.

Osoby účastníci se dialogu jsou subjekty. Jsou to ale subjekty jen do určité míry, protože je tu také autor. I on je subjekt, byť na jiné úrovni. v protikladu k osobám je autor subjektem ústředním – subjektem za osobami, tvůrcem veškerých významových kontextů, s nimiž jsou osoby jednotlivě spjaty, všech situací, všech replik atd. v dramatu je tedy dvojí komplikace, pokud jde o subjekt jeho struktury: na jedné straně je tu pluralita subjektů, řekněme dílčích subjektů, spojená s pluralitou významových kontextů; na druhé straně je tu jasná antinomie mezi těmito dílčími subjekty a autorem, který je subjektem ústředním.

Avšak drama není pouze dialog, ale také děj. V ději jsou všechny vnitřní rozpory, zvraty a modifikace dramatického konfliktu sjednoceny do jednoho celku. Tak jako vzájemné prostupování významových kontextů způsobuje významové posuny a zvraty, děj dodává všem těm významovým změnám jednotnou motivaci.

Ve světle děje se všechny významové posuny, jichž je v dramatu tolik, sbíhají do jednoho

¹³ Viz moje *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle*; Duchartre, P. L.: *The Italian Comedy*, New York 1966, s. 33 a dále; a Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*.

bodů, z něhož pak lze celou strukturu přehlednout takřkajíc v perspektivě. Právě na tom místě nalézáme ústřední subjekt dramatické struktury. Třebaže zůstává v pozadí, vždy pocítujeme přítomnost a působení tohoto ústředního subjektu jakožto nositele děje a zdroje jeho „proporcionality“, spádu a jednoty.

Když dojde na divadelní představení textu, dramatik si může a nemusí podržet tuto klíčovou pozici. o tom rozhodne hlavně struktura textu samotného. Hodně ovšem záleží na tom, zda v divadelním představení tato struktura vede k převládání jazykových složek nad mimojazykovými či naopak. Avšak problém má i jiné stránky.

Na dramatika se například bude pohlížet jako na hlavního strůjce divadelní struktury, jestliže způsob, jakým se dialog odvíjí, se jeví jako nutný, nevyhnutelný. k tomu dochází zvláště tam, kde je spontánnost osob omezena, zatímco rozdíly v jejich základních postojích jsou zdůrazněny – v takových případech jsou z dialogu celkem vyloučeny prvky náhodné a každý úsek dialogu přispívá k pokroku děje. Nedostatek spontánního rozhodování osob ukazuje k dramatikovi jakožto neviditelné síle nad nimi, jako subjektu, jehož záměr se projevuje zákonitostí dialogu i děje. Typický příklad poskytují Sofoklovy tragédie.

Působení dramatika může být také zdůrazněno tím, že osoby ve specifických, jedinečných situacích mluví větami obecnější platnosti než jejich okamžitá situace vyžaduje. Tak se zpravidla promítá to, co je řečeno a prováděno na jevišti, do jiného plánu a uvádí se vztah k různým obecně platným „pravdám“. Ze všech řečí prosvítá druh moudrosti, již by bylo možno očekávat od někoho, kdo na dění hledí s jistým odstupem, spíše než od osob, které jsou do něj přímo zapojeny. Výsledkem je, že jednotlivé repliky jsou do jisté míry vnímány jako formulace vytvořené a vložené do úst osob ústředním subjektem. Mnoho příkladů lze najít v Shakespearových hrách.¹⁴

U her, které kladou do popředí city osob, je situace dramatika jiná. Jednotlivé dílčí subjekty působí jako víceméně emancipované od bezprostřední závislosti na subjektu ústředním a dialog vypadá jako řetězec spontánních reakcí, které odhalují daleko více smysl osob a jejich dispozice než jejich postoj ke skutečnosti. Dialog založený na momentálních náladách jako by postupoval velmi nahodile a oklikami, takže si obecnstvo z větší části přestane uvědomovat, že je organizovaný; v důsledku toho působení ústředního subjektu klesá pod práh vědomí. V dramatu jakožto básnickém díle se ovšem autorova přítomnost v takových hrách připomíná jeho častými poznámkami a komentáři. Ale ty v představení chybí.

Pro tento problém je rovněž závažná zvuková struktura textu. V představení textu ovládaného intonací mají jednotlivé osoby tendenci se v dialogu rozplývat, a v mysli obecnstva je autor neustále přítomen.

Jeho přítomnost je zpravidla silně pocítována také tam, kde převažuje exspirace, třebaže tam zůstává více v pozadí a projevuje se zpravidla prostřednictvím osob. Jelikož se každá replika zcela jasně vztahuje ke specifickému kontextu, k němuž náleží, důraz je kladen na výraznou filosofii osoby, její cíl či stálý psychologický profil. Zde poskytne dobrý příklad *Čertovo kvítko* G. B. Shawa. Děj je organizován tak, aby vynikly dva zvraty v hrdinově situaci: první přichází, když v nejkritičtějších okamžiků jedná opačně, než od něj všechny osoby očekávají; druhý, když se čertovo kvítko promění v služebníka evangelia. Ale protože fonická linie hry je ovládána exspirací (třebaže v určitých scénách změny hlasového zbarvení téměř převládnu), ve významovém kontextu vytvářeném replikami Richarda Dudgeona žádné zvraty nejsou. v konfrontaci s jinými osobami hrdina reaguje od samého začátku až do konce jako „puritán puritánů“, abychom použili Shawova výrazu.¹⁵

Situace je zcela jiná tam, kde náhlé změny timbru ovládají hlasový projev herců: osoby jsou v popředí a dramatik zůstane víceméně skrytý za nimi. Navíc předvádění tohoto typu dramatu také klade četné problémy, které nejsou v textu vyřešeny; text pouze naznačuje směr, v kterém by se řešení mělo hledat.

¹⁴ Aby nedošlo k nedorozumění, je třeba zdůraznit, že zde mluvíme o uměleckém postupu a že nejde tudíž o otázku, zda maximy, kterých Shakespeare používá, obrazy dramatikovy vlastní city, ideje či dokonce „světový názor“.

¹⁵ Viz Předmluva G. B. Shawa k jeho *Třem hrám pro puritány*.

Zde dramatika vystřídá režisér. Především musí vybrat herce, jejichž konstituce, fyzické vlastnosti a hlas odpovídají požadavkům rolí. Musí se také účastnit výběru a modelování významově samostatných pohybů, které jsou zde četné a velice důležité, přičemž text je určuje jen velmi obecně. Musí ovlivňovat a sjednocovat záměry jednotlivých herců, pokud jde o jejich výběr specifických timbrů a gest, tak aby vytvořil celistvou „psychologickou situaci“. A konečně musí řídit jejich souhru a koordinaci, protože vztahy mezi osobami se stále přesouvají, a vytvořit „proporcionalitu“ celého představení, protože proporcionalita děje často ustupuje do pozadí pod vlivem emocionálně nabitého dialogu a hmotnosti fyzické akce.

V představení textu spočívajícího hlavně na timbru se rovněž zvyšuje míra hercovy svobody. Četné významové mezery v přímé řeči mu umožňují utvářet samostatné pohyby podle vlastní představy. Text určuje jen jejich celkový význam, východisko a výsledek každého pohybu, ne specifické prostředky jeho provedení. Avšak jestliže emancipace hercova projevu překročí jistou mez, nastává kvalitativní změna. Herecká postava se stane nezávislým znakem a často se střetá s významovými požadavky textu. Na herce začnou dopadat různé inhibice; například zapomíná text. Proto tendence k co největšímu rozvíjení hercovy vlastní tvořivosti může vyžadovat neustálé zásahy silného režiséra. Rozhodující přínos Stanislavského jako režiséra k dominantnímu postavení herce v Moskevském uměleckém divadle je klasický příklad.

Některé texty jako by dávaly herci značnou míru svobody i ve výběru jazykových prostředků, stejně jako mimojazykových, a omezují se pouze na to, že předurčují obecný smysl dialogu a děje. Přesto i v tak krajním případě jako *komedie dell'arte* byla divadelní struktura předurčena textem. Ten totiž fakticky předpisoval, kromě obecného smyslu, i celý soubor specifických prostředků, které měl herec k dispozici. Dělal to dvěma různými způsoby. Za prvé, jméno každé osoby označovalo standardní typ, k němuž se konvencí družil ustálený seriál prostředků. Za druhé, každou situaci, tak jak byla udána textem, vyznačovala určitá soustava specifických postupů, která také byla stanovena konvencí. Pouze v rámci těchto repertoárů měl herec svobodu volby. Konečně, vztahy mezi standardními osobami byly rovněž definovány konvencí, takže jméno osoby dané textem také předurčovalo její vztahy ke všem ostatním. Toto vše by mělo ukázat, že i tam, kde herec převládá nad ostatními subjekty divadelní struktury nejvyšší možnou měrou, nečiní tak ze vzdoru proti textu, ale ve shodě s ním.

ZÁVĚR

Drama vyvíjí intenzivní tlak na všechny ostatní složky divadla. Ale žádná z nich jeho tlaku nepodléhá beze zbytku a nepřestává vykazovat určitý stupeň odporu. Je tomu tak proto, že každá z nich je součástí samostatného umění: herectví, hudby, architektury a tak dále. v každém okamžiku svého vývoje může určité umění začít hledat nové cesty, a to víc než jedním směrem. Ale počet a povaha těchto možných nových cest nejsou nekonečné. Tudíž každá jednotlivá složka divadla může reagovat na požadavky dramatu jenom do určité míry; kdyby tento bod překročila, odtrhla by se od umění, ke kterému patří.

V důsledku toho jednotlivá umění zase ovlivňují vývoj dramatické literatury prostřednictvím divadla. Když dramatik píše hru, je si víceméně vědom existující divadelní struktury a různých možností, které poskytuje novému vývoji. To platí přesto, že drama je soběstačné literární dílo, které nutně nevyžaduje divadelní provedení; tvůrčí subjekt obvykle cítí, byť často podvědomě, možné použití svého díla.

Viděli jsme však, že dramatik může uložit určitým divadelním složkám takové místo v dramatické struktuře, že se budou jevit jako čisté významy, oproštěné od svého specifického materiálu – viz např. slovní lokalizaci děje, když odstraňuje použití hmotné dekorace. I tehdy je divadlo syntézou všech umění, protože přínos daného umění k jeho struktuře je postižitelný, i když je přítomno jen potenciálně.¹⁶

Existuje jen jedno umění, jehož účast v divadelní struktuře nelze redukovat na stupeň pouhé

¹⁶ Viz Mukařovský, J.: *K dnešnímu stavu teorie divadla, Program D 41*, č. 1, s. 229 – 242. Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1968, s. 184 – 187.

potenciálnosti. To umění je herectví, protože pokud známo, není divadlo bez herectví, aspoň ne divadlo předvádějící drama. Craigův sen o divadle bez herců zůstal u programových vyhlášení, přičemž Craig jako divadelní režisér pouze reformoval herecký styl. Tento rozdíl mezi programem a praxí sám předvídal ve svém slavném eseji *Herec a nadloutka*.¹⁷

V divadle se jazykový znakový systém, který zasahuje prostřednictvím dramatického textu, vždycky kombinuje s herectvím, a také se s ním střetá, protože herectví náleží k úplně jinému znakovému systému. Všechny ostatní složky jako hudba, dekorace a tak podobně, mohou být odstraněny textem samým; tak lze zásah znakových systémů, k nimž ty složky patří, redukovat na „nultý stupeň“ – pokud se nevrátí do divadelní struktury prostřednictvím herce. Obecná funkce dramatu v utváření sémiotiky divadla může proto vyjít na povrch jen pomocí konfrontace dvou znakových systémů, které jsou přítomny vždycky, tj. jazyka a herectví.

Ze všech vlastností jazykového znaku je v této souvislosti nejdůležitější nepatrná vázanost významu na materiál smyslu vnímatelný; zvukové složky, jež jsou materiálním podkladem jazykového významu, jsou do značné míry předurčeny tímto významem samým. To umožňuje jazykovému významu vytvářet nejsložitější kombinace a vztahy. o znaku hereckém platí pravý opak. Zde hmotný nositel významu – hercovo tělo v nejobecnějším smyslu – absolutně převažuje nad nehmotným významem. Svou naléhavou reálností se znak vytvářený na divadle hercem snaží strhnout na sebe pozornost obecnstva na úkor nehmotných významů vyvolávaných znakem jazykovým; má tendenci odvádět pozornost od textu k hlasovému projevu, od replik k fyzickým činům a dokonce k fyzickému vzezření herecké postavy a tak dále.

Žádný z ostatních sémiotických systémů, které zasahují do divadla, nedosahuje ani jedné ani druhé z obou krajností. Vezměme znaky, které tvoří jevištní prostor. Ať jsou jakkoli vybrány a zpracovány, nemají ani stejný významový potenciál jako řeč, ani stejný stupeň reálnosti jako herec. Významům, jejichž jsou nositeli, brání ve volné hře jejich vázanost na hmotný podklad. A naopak materiál, kterým jsou nesené, nevykazuje stejný stupeň reálnosti jako herec, protože je to artefakt.

Vzhledem k tomu, že sémiotika jazyka a sémiotika herectví jsou tak diametrálně protichůdné ve svých základních vlastnostech, existuje mezi dramatickým textem a hercem dialektické napětí, nesené v zásadě faktem, že zvukové složky jazykového znaku tvoří zároveň část hlasových prostředků, kterých herec užívá. Poměrná závažnost obou pólů této antinomie je proměnlivá. Když převládne jazykový znak, vzniká tendence oprostit znak ztělesňovaný hercem od jeho hmotnosti, alespoň zčásti; to vysvětluje, proč Maeterlincka, Craiga a mnoho dalších tak fascinovaly loutky. Jestliže naopak je jazykový znak převážen, jeho významový potenciál se snižuje. Oba znakové systémy se však nejen navzájem omezují, ale také obohacují. Herec dodává větší váhu a průraznost jazyku, který přednáší, a za to od něj dostává dar nesmírně pružných a proměnlivých významů.

Tyto vlastnosti znakových systémů, které se kombinují v divadle, určují jakousi základní a v jistém smyslu stálou strukturu složek. Tato základní hierarchie se třeba ve své čisté podobě nikdy neuskuteční. Je však publikem vnímána jako pozadí specifické struktury, do níž se složky seskupují v daném představení, období či stylu. Proměnlivost divadelního znaku, kterou Honzl zjišťuje jako jeho základní rys,¹⁸ musí tedy být viděna v dialektické jednotě se svým protějškem, stabilitou tohoto znaku. I když je divadelní znak nesmírně proměnlivý, je zároveň mimořádně stálý tím, že jeho základní, „bezpříznaková“ struktura je velice výrazná.

1941–1976

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

¹⁷ Craig, E. G.: *On the Art of the Theatre*, London 1911

¹⁸ Honzl, J.: *Pohyb divadelního znaku*, Slovo a slovesnost, VI, 1940, s. 177 – 188.