

SÉMIOLOGIE A AVANTGARDNÍ DIVADLO

1.

Tento článek jedná o velmi krátkém období v dlouhé historii sémiologického pojetí divadla. Zaměřuje se na vztahy mezi divadelní avantgardou a teoriemi rozvíjenými v průběhu asi dvaceti let v Československu, Otakarem Zichem na jedné straně a členy Pražského lingvistického kroužku na straně druhé. v širším slova smyslu je to Pražská škola divadelní teorie. Jedna polská badatelka ji nazvala „sémiologií divadla in statu nascendi“¹. Co se týče novějšího vývoje oboru, je její označení oprávněné; jeho dřívější historie zůstává stále ještě z velké části neprozkoumána. Avšak jiný komentátor zašel mnohem dále, když prohlásil, že až do roku 1931, kdy vyšlo Zichovo pojednání o divadle² a Mukařovského článek o Chaplinových *Světlech velkoměsta*³, „poetika dramatu – popisná věda o dramatu a divadelním představení – mnoho nepokročila od svých aristotelských počátků“⁴. ve skutečnosti je sémiologie disciplínou velmi starou a sémiologický výklad divadla nebyl vynalezen v Československu v době mezi dvěma světovými válkami.⁵

Je ovšem pravda, že teoretikové Pražské školy z předchozích sémiologických výzkumů čerpali jen zřídka. Stranou je třeba v tomto ohledu nechat Zicha, a to proto, že většinou nedával žádné bibliografické odkazy. Co se členů Pražského lingvistického kroužku týče, soubor jejich prací o divadle obsahuje všeho všudy jeden odkaz na sv. Augustina (a to ještě na část jeho doktríny, která se nevztahuje přímo k divadlu),⁶ jeden odkaz k Hegelovi⁷ a jeden článek o Diderotově *Paradoxu*.⁸ Pokud vím, i *Ideen zu einer Mimik* Johanna Jacoba Engela, asi nejsystematičtější pojednání o sémiologii herectví, jaké bylo kdy napsáno, bylo tehdy známo pouze ze shrnutí a rozboru Bühlerova⁹. z intelektuálního hlediska měla mnohem větší vliv moderní filosofie (Husserl, Heinrich Gomperz, Cassirer), estetika (herbartovská škola, Volkelt, Dessoir), divadelní věda (Max Herrmann a jeho žáci), historie umění a – zdaleka nejvíc – lingvistika a poetika.

Originálnost přínosu Pražské školy spočívá ve snaze rozebírat dílo divadelního umění v jeho složité jednotě, jako souhrnu významů nesených jeho různými složkami;¹⁰ to byl pravý opak atomizujícího zaměření na výzkum každé jednotlivé složky díla bez ohledu na všechny ostatní. Jisté stopy tohoto zaměření se však sporadicky objevovaly, například v Zichově pojednání o gestu a mluvě,¹¹ nebo v Mukařovského klasifikaci jevištních pohybů.¹² Všechny složky byly položeny na stejnou úroveň, bez jakéhokoli apriorního předpokladu o jejich hierarchii, jako například předpokladu o nadvládě literárního textu;¹³ tak bylo možno věnovat pozornost mnohonásobným a kvalitativně rozlišným vztahům propojujícím každou složku se všemi ostatními i s každou z nich jednotlivě, místo se soustřeďovat výlučně na vztah každé ze složek ke složce dominantní.¹⁴ Hlavní důraz byl přitom kladen na to, jak daná složka přispívá k výstavbě celkového smyslu díla, místo aby se každý divadelní znak interpretoval jako něco, co samo o sobě představuje cosi jiného; tohle platí o všech badatelích Pražské školy, i když ne o každém z nich stejnou měrou.

Toto pojetí by nebylo mohlo vzniknout nebýt radikální strukturální proměny, již provedlo moderní divadlo. na osvětlení snad stačí srovnat pojetí Pražské školy s úvodním prohlášením

¹ Ssawińska, I.: *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931 – 1941*, Roczniki humanistyczne. Lublin, XXV, 1977, č. 1.

² Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931.

³ Mukařovský, J.: *Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu*, Literární noviny, V, 1931, č. 10. Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 184 – 187.

⁴ Elam, K.: *The Semiotics of Theater and Drama*, London and New York 1980, s. 5.

⁵ Srov. Veltruský, J.: *Sémiologie divadla – hledání vlastní minulosti*, 1986.

⁶ Jakobson, R.: *Úpadek filmu?*, Listy pro umění a kritiku, I, 1933, s. 45 – 9. Přetištěno in: Roman Jakobson: *Slovesné umění a umělecké slovo*, ed. M. Červenka, Praha 1969, s. 150 – 156. (Tentýž výběr vyšel (česky, bez předmluvy) pod názvem *Studies in Verbal Art*, Michigan Slavic Contributions, The University of Michigan, Ann Arbor 1979.)

⁷ Mukařovský, J.: *K dnešnímu stavu teorie divadla*, Program D 41, č. 1 (pův. přednáška v Kruhu přátel D 41). Přetištěno in: *Studie z estetiky*, op. cit., s. 163 – 171.

⁸ Honzl, J.: *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40, 1940, č. 4, s. 81 – 85.

⁹ Srov. Bühler, K.: *Ausdruckstheorie*, Jena 1933, s. 36 – 52.

¹⁰ Srov. Mukařovský, J.: *K dnešnímu stavu teorie divadla*, op. cit.

¹¹ Srov. Zich, O.: op. cit., s. 123 – 127.

¹² Srov. Mukařovský, J.: *Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu*, op. cit.

¹³ Srov. Mukařovský, J.: *Otakar Zich: Estetika dramatického umění*. Časopis pro moderní filologii, XIX, 1933.

¹⁴ Srov. Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*. 1937. In: *Studie z estetiky*, op. cit., s. 161 – 162.

důležitého pojednání, poprvé publikovaného roku 1841, kde se píše: „Umění dramatického představení má za účel uměleckou realizaci dramatu. Tím předpokládá existenci dramatu, tak jako drama naopak poukazuje k jevištnímu představení, v němž dramatické básnictví teprve dospívá k svému nejvyššímu právu a svému vrcholnému účinku. A jelikož dále drama spočívá na individualitách, které se před námi vyvíjejí, jejichž vzájemným střetáním vychází najevo básnická myšlenka celku, má herecké umění za úkol umělecky představit postavy vytvořené svobodnou představivostí v básníkově mysli. Herecké umění tedy rovněž dodává dramatické poezii její živé tělo tím, že dramatické osoby stvořené představivostí pro představivost dovádí k smyslové jasnosti a tělesnosti.“¹⁵

Rozdíl mezi pojetím z poloviny devatenáctého století a pojetím, které se v třicátých a čtyřicátých letech vyvinulo v Československu, odráží nejen proměny, za něž divadelní umění vděčí Richardu Wagnerovi, Adolphu Appiovi, Moskevskému uměleckému divadlu, Antoinovi, Maxu Reinhardtovi a dalším, nýbrž i stále obnovované experimenty divadla avantgardního. Stimulující účinek avantgardy na teorii divadla byl výstižně popsán Mukařovským: „... umělecká výstavba dnešního jevištního díla má ráz proteovskými proměnlivého procesu, jenž záleží v neustálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.). Pro teorii divadla je ovšem situace zajímavější než kdy jindy, avšak o to také nesnadnější, neboť staré jistoty zmizely a nových dosud není.“¹⁶

V této souvislosti je třeba také připomenout, že meziválečné Československo bylo – díky režisérům jako Jindřich Honzl, Vladimír Gamza, Jiří Frejka a E. F. Burian, dvěma nezařaditelným hercům – klaunům – dramatikům Voskovci a Werichovi, a několika skladatelům včetně Jaroslava Ježka, Bohuslava Martinů a E. F. Buriana – jedním z hlavních středisek divadelní avantgardy. Navíc bylo zemí na křižovatce mezi východem a západem, severem a jihem: československá divadelní avantgarda nepřetržitě reagovala na podněty přicházející od Edwarda Gordona Craiga, z italského futurismu, od Tairova, Mejercholda a Vachtangova, od Piscatora a z Bauhausu, z avantgardy francouzské atd.

2.

Sám pojem avantgardy je dost problematický z hlediska společenského a historického, když se aplikuje na divadlo. z hlediska sociologického je avantgardní umění v podstatě vytvářeno umělci pro publikum skládající se převážně z umělců. Avšak na rozdíl od básně, plátna či sochy je inscenace nákladná a vyžaduje si proto publika mnohem širšího. Přesto i na poli divadelním dosáhlo avantgardní snažení o exkluzivnost jistých pozoruhodných podob. Některá představení se konala v soukromých bytech, zejména v Rusku; Mejercholdovo průkopnické nastudování Maeterlinckovy *Smrti Tintagilovy* dosáhlo pouze stadia veřejných zkoušek ve Studiu Moskevského uměleckého divadla; různá futuristická představení v Itálii financoval Marinetti sám ze svých soukromých prostředků; některé inscenace byly zamýšleny pouze pro jedno dvě představení apod. Takové experimenty by však sotva ovlivnily vývoj divadla, kdyby se avantgardě nebylo podařilo zřídit stabilnější divadla, schopná prodat dost vstupenek na to, aby se užívala. A právě díky svému vlivu na tato soběstačná avantgardní divadla vstoupily efemérní experimenty – z nichž některé se ukázaly jako nesmírně plodné – do dějin. Existence stálých avantgardních divadel, spoléhajících na výnos ze vstupného, dala vznik novému sociologickému jevu. Jak poukázal Mukařovský, tato divadla si díky své exkluzivitě vytvořila svá vlastní stálá obecnstva a zájmová společenství mezi jevištěm a hledištěm, a tím i novou formu zapojení divadla do života společnosti.¹⁷

Historicky se počátky evropské avantgardy obvykle kladou do období po impresionismu v malířství a symbolismu v literatuře. v případě divadla jsou však první projevy avantgardy spjaty již se symbolismem samým. Svazky mezi touto literární školou a zrodem avantgardního divadla jsou přirozeně velmi mnohoznačné. Je příznačné, že Mallarmé, přestože se osobně velmi zajímal

¹⁵ Röttscher, H. T.: *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Berlin 1919, s. 1.

¹⁶ Mukařovský, J.: *K jevištnímu dialogu*, Program D 37, sv. 8. Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky I*. Praha 1948, s. 154.

¹⁷ Srov. Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*, op. cit.

o některé pantomimické experimenty Paula Margueritta, nedovolil, aby si Margueritte vzal jeho dceru, protože podezíral, že „ten hoch skončí ve Folies–Bergčre.“¹⁸ Jeho vlastní divadelní ambice byla, aby se jeho *Herodiada* dávala v Comédie Française.¹⁹ A těžko by bylo hledat stopy avantgardního ducha v chvále, již pěl Octave Mirbeau na *Princeznu Maleinu*: se svou obvyklou nadsázkou hlásal, že Maeterlinckova hra je „krásou nadřazena tomu nejkrásnějšímu v Shakespearovi“.²⁰ Symbolistické drama různě popíralo starý kánon dramatické literatury, aniž by jej úplně rozvrátilo.²¹ Otvíralo-li toto drama nástup avantgardy, bylo to prostřednictvím požadavků, jež z něho plynuly pro divadlo a jichž si dramatikové možná nebyli sami zcela vědomi. Bylo jim zřejmé, že inscenace jejich textů bude mít za následek drastické oslabení klíčové pozice, která od renesance patřila dramatické osobě vyvolané hercem. Bylo ale na divadelnících, zejména na Mejercholdovi, aby z toho pro divadlo vyvodili všechny důsledky. I představitelé konvenčního divadla viděli, kam to povede, ale zatracovali to; Mallarmé očividně přijal záporný posudek Constanta Coquelina a Théodora de Banville stran jevištního potenciálu *Herodiady* jako oprávněný.²²

Tou měrou, jak se první projevy avantgardního divadla objevily ve Francii, Německu a Rusku pod vlajkou symbolismu, vznikl zajímavý paradox. Divadelní konvence, proti které se vzbouřily, se silně opírala o hegemonii dramatického textu. A avantgardní představení inspirovaná symbolismem přísně podřizovala všechny složky divadla složce jazykové, literárnímu textu; v tom je společný jmenovatel tak odlišných experimentů, jako inscenace v Théâtre d'Art,²³ pokusy mnichovského Künstlertheater připodobnit jeviště reliéfu²⁴ i Mejercholdovo formování postojů herců, jejich seskupování, gest a pohybů s cílem vytvořit rytmický pohyb linií a harmonii barevných skvrn, jež tvoří kostýmy, světla a prvky dekorace.²⁵

Ve skutečnosti byla podřízenost všech složek jazyku velmi subtilní reakcí proti převládajícímu realismu a naturalismu, které dost drasticky omezily podíl textu na celkovém představení, i když bylo toto znehodnocení poněkud překryto takovými faktory, jako Antoinovým subjektivním přesvědčením, že je pouze služebníkem dramatiků,²⁶ či spoluprací Moskevského uměleckého divadla s tak významným spisovatelem, jako byl Čechov. Třenice a konflikty, jichž byla tato spolupráce ve skutečnosti plná, lze ilustrovat touto příhodou, zaznamenanou Němirovičem-Dančenkem: „...ve *Strýčku Váňovi* bude [režie] ještě zakrývat hlavu před komáry, bude zdůrazňovat cvrkot cvrčka za krbem. [...] Dokonce i Čechov vysloví položertem, polovážně: „Udělám v příští hře poznámku: děj se odehrává v zemi, kde nejsou ani komáři, ani cvrčkové, ani jiný hmyz, překážející lidem rozmlouvat.“²⁷

Tím, že byly všechny složky přísně podřízeny textu, byl nejen text znovu nastolen jako význačná složka divadla, nýbrž se tím také osvobodila literární složka od vytváření dramatické osoby, s níž bývala tradičně spjata. Jazyk na jevišti už nebyl chápán jako prostředek výstavby osoby A, osoby B či osoby C, od tohoto okamžiku mohl uplatňovat své poetické vlastnosti nezávisle a projevit svou divadelnost ve spojení s jakoukoli jinou složkou či složkami.

Většina experimentů, o kterých je řeč, nebyla příliš úspěšná v tom smyslu, že si nedokázaly najít své obecenstvo. Nicméně osvobození slovní složky, k němuž došly, mělo pro další vývoj nesmírný význam. Stalo se trvalým rysem avantgardního divadla. Dokládá to Mukařovského názor o avantgardě třicátých let, vyslovený mnohem později: „Jde o jevištní řeč, jejíž postavení v struktuře jevištního díla avantgardního nabylo obnovené a značné složitosti i zajímavosti

18 Gerould, D.: *Paul Margueritte and Pierrot Assassin of His Wife*, The Drama Review, 23, 1979, č. 1.

19 Szondi, P.: *Das lyrische Drama des fin de siècle*, Frankfurt am Main 1975, s. 116 – 118

20 Robichez, J.: *Le symbolisme au théâtre*, Paris 1957, s. 81.

21 Srov. Kirby, M.: *Futurist Performance*, New York 1971, s. 54 – 57, 59

22 Szondi, P.: op. cit., s. 117 – 118 a Marie, G.: *Le théâtre symboliste*, Paris 1973, s. 97.

23 Deák, F.: *Symbolist Staging at the Théâtre d'Art*, The Drama Review, březen 1976.

24 Srov. Fuchs, G.: *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin – Leipzig 1904, s. 97.

25 Srov. Mejerchold, V.: *Ecrits sur le théâtre I*, 1891 – 1917, Lausanne 1973, s. 117 – 118.

26 Srov. Antoine, A.: „*Mes souvenirs*“ sur le Théâtre libre, Paris, Arthème Fayard, 1921.

27 Němirovič–Dančenko, V. I.: *Z minula*, Praha 1950, s. 133.

v divadle dnešním, nikoli proto, že by byla řeč postavena v čelo celého divadelního dění, nýbrž naopak proto, že byl jazyk postaven naroveň složkám ostatním, uveden v dialektické napětí s každou z nich zvlášť a přímo.²⁸ A dále: „... realistické divadlo, jehož pojetí dialogu ještě dnes není zcela opuštěno, spjalo dialog v těsnou souvislost s půdorysem hry, tj. se vzájemnými vztahy osob jako konstantních charakterů. Dialog slouží zde k tomu, aby během hry vzájemné vztahy osob stále zřetelněji vyhraňoval a aby tak každou osobu stále jasněji definoval pomocí jejího poměru k ostatním. Nepředvídanost významových zvrátů je proto dovolena jen potud, pokud nevadí tomuto hlavnímu účelu, nýbrž naopak mu slouží. Jinou možnou vázanost dialogu lze shledat např. v středověkých hrách, kde dialog slouží k ilustraci děje. Proti těmto oběma služebnostem třeba postavit směřování dnešní jevištní praxe k dialogu osvobozenému ode všech pout, k dialogu jako nepřetržitě hře významových zvrátů. Dialog osvobozený od služebností stává se jevištní poezií: je v každé chvíli stejně končen jako znovu počínán. Stále znovu, bez závazku – ač ovšem nikoli bez latentního poměru – k tomu, co předcházelo, hledá slovo vztah k osobám, k aktuální situaci a k vědomí i k podvědomí publika.“²⁹

Přestože existuje mnoho cenných monografických studií o jednotlivých avantgardních směrech, historie avantgardního divadla ještě čeká na své zpracování. Zcela jistě se jím prokáže mnohem větší soustavnost v práci jednotlivých režisérů, než když neustálá proměna, která je ovšem jedním ze základních rysů avantgardy, zastíňuje základnější hledání. Jiným úkolem budoucího historika bude zrekonstruovat kontinuitu ve stále se obnovující a proměňující snaze takřkajíc dynamizovat celou strukturu divadla, či jinými slovy dosáhnout převahy proměnlivých složek nad stálými, a dokonce transformovat stálé složky – dekorace, světla, kostýmy, neživé předměty, hercův individuální způsob mluvy a podobně – v proměnlivé.³⁰ Toto úsilí lze vystopovat i v takových projevech avantgardy, jako je snaha omezit hercovu pohyblivost nebo podřítit jeho pohyb sošnému či obrazovému pojetí scény. Ale snad nejdůležitějším úkolem bude vystopovat, jak každá jednotlivá složka, nevyjímaje ani ty nejskromnější, byla vymaněna ze svěřací kazajky tradičních podřízeností a seskupení, aby mohla rozvinout svou plnou významovou kapacitu a potenciální divadelnost, ať už samostatně nebo v překvapivě nových kombinacích s některými dalšími složkami.

3.

Souvislosti mezi Pražskou školou sémiologie divadla a divadelní avantgardou byly četné a intimní. Jeden z jejích protagonistů, Jindřich Honzl, byl významný avantgardní režisér, který, než se stal badatelem v pravém slova smyslu, napsal velké množství článků a několik knih, v nichž avantgardní divadlo zároveň rozebíral i hájil proti jeho kritikům; z jeho ranějších publikací si stále udržuje platnost stručná historie ruského avantgardního divadla, třebaže od jejího vydání už uplynulo víc než šedesát let.³¹ A i v člancích čistě teoretických dokládal Honzl někdy své teze příklady vypůjčenými mimo jiné též z vlastních představení.³² Roman Jakobson analyzoval užítí absurdity na jevišti textem, napsaným k desátému výročí Voskocova a Werichova divadla,³³ Jan Mukařovský se zaměřil na avantgardní divadlo ve svých dvou člancích o jevištní řeči,³⁴ a jeden z mých prvních článků byl o inscenaci *Alladiny a Palomida* E. F. Burianem.³⁵ Ale avantgardní divadlo bylo středem pozornosti nepřetržitě, i když třeba v daném článku nefigurovalo. Tak Karel Brušák uveřejnil sémiologický rozbor klasického čínského divadla, tedy něčeho avantgardě zdánlivě na hony vzdáleného,³⁶ a přece se ve zkrácené verzi článku, která vyšla v přibližně stejné

²⁸ Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*, op. cit.

²⁹ Mukařovský, J.: *K jevištnímu dialogu*, op. cit.

³⁰ K rozdílu mezi stálými a proměnlivými složkami srov. Zich, O.: op. cit., s. 142 a Veltruský, J.: *Príspevek k sémiologii herectví*, 1976.

³¹ Honzl, J.: *Moderní ruské divadlo*, Praha 1928.

³² Honzl, J.: *Pohyb divadelního znaku*, Slovo a slovesnost, VI, 1940, s. 177 – 188.

³³ *Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy*, in: *10 let Osvobozeného divadla 1927 – 37*, Praha 1937, s. 27 – 34. (Přetištěno též ve výběru *Slovesné umění a umělecké slovo*, op. cit., s. 299 – 304 a ve *Studies in Verbal Art*, op. cit.)

³⁴ Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*, op. cit. a *K jevištnímu dialogu*, op. cit.

³⁵ Veltruský, J.: *Divadlo na chodbě*, 1939.

³⁶ Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939, s. 91 – 98.

době, na začátku najde srovnání této tradiční struktury s postupy E. F. Buriana.³⁷

Sepětí s avantgardním divadlem bylo tak intimní, že občas vyvstávalo nebezpečí, že dojde k promítání specifických rysů avantgardy do zcela odlišných forem divadla. Petr Bogatyrev se například pokusil interpretovat jisté aspekty lidového divadla tím, že promítal režisérskou funkci do jeho struktury,³⁸ kde pro ni není místo. Dále hrozilo, že teorie Pražské školy bude chápána jako teorie avantgardního divadla a tím pádem avantgarda sama jako něco abnormálního. Toto nebezpečí bylo tak naléhavé, že vzbudilo reakce i uvnitř Pražské školy. Neboť platnost každé teorie závisí na její univerzální použitelnosti, a avantgardní divadlo lze plně analyzovat jen ve spojitosti se všemi ostatními historickými formami divadla. Ač si jeho inovace vyžadovaly revizi mnoha univerzálních pravidel přijatých teorií, stejně důležité bylo, aby platnost nových závěrů byla širší, a rozhodně ne užší, než těch starých. Co do reakcí uvnitř školy, pamatuju si, že jsem se v jedné ze svých studií snažil vyhnout poukazům na avantgardní jevy a zároveň dbal o to, aby mé formulace platily i pro ně,³⁹ je dost překvapující, že ještě několik desetiletí potom vyzdvihli tuto zdrženlivost jako podivný rys mého článku dva vědci mladší generace, v navzájem nezávislých komentářích;⁴⁰ zřejmě šla moje reakce příliš daleko.

Zdaleka nejvýznamnější z mnoha podnětů, jež dala avantgarda sémiologii Pražské školy, vyplynul z jejího neustálého zdůrazňování něčeho, co lze zhruba nazvat netematické významy. Během svého zkoumání významové kapacity jednotlivých složek vynesla na světlo celou masu jemných, víceméně neurčitých a často prchavých významů, jež tyto rozličné složky vyvolávají. To umožnilo sémiologům objevit, že takové významy měly ve struktuře divadelního představení velikou důležitost vždycky, ale badatelé je ignorovali, protože jejich pozornost se soustřeďovala na „výstavbu dramatických osob“. v této souvislosti je zajímavé, že – mimo Pražskou školu – nejpronikavější postřehy Paula Valéryho týkající se některých aspektů sémiologie divadla pocházely z jeho úvah o tanci, umění netematickém.⁴¹

Ale vše, co lze říci o svazcích mezi teorií Pražské školy a avantgardou, nemění nic na jednom rušivém paradoxu. Otakar Zich, duchovní otec této teorie, založil svůj pojmový systém na divadle realistickém, či konvenčním, a divadlo avantgardní zcela pomíjel. Tato skutečnost působila značné rozpaky vědcům patřícím k Pražskému lingvistickému kroužku. Uznávali Zichovu pionýrskou úlohu, ale často jim bylo těžké spojovat svá vlastní pozorování s jeho analýzami, formulovanými na základě značně omezeného – a zastaralého – empirického materiálu.

Zároveň to však byl právě Zich, kdo rozlišil *signifiant od signifié* v divadle, zejména v herectví (herecká postava na rozdíl od dramatické osoby),⁴² kdo odmítl koncept divadelní iluze⁴³ a kdo definoval klíčový pojem dramatického prostoru – na rozdíl od materiálního prostoru složeného z jeviště a hlediště – jako dynamický (neustále se proměňující) soubor vztahů mezi subjekty a objekty, nástroji a doplňky divadelní akce. A takhle definoval dramatický prostor už v roce 1923. Netematické významy nebyly pro něj nic nového, protože už v roce 1910 zkoumal význam vyvolávaný hudbou.⁴⁴

Zichův vztah k avantgardnímu divadlu se však nedá srovnávat s případem Heinricha Gomperze, který zkoumal divadlo, mezi mnoha jinými jevy, ve svém průkopnickém pojednání o sémiologii.⁴⁵ v roce 1905 publikoval Gomperz článek o umění včetně divadla, v němž argumentoval, že je v samé povaze všech předmětných umění, aby směřovala k čím dál většímu

³⁷ Brušák, K.: *Čínské divadlo*, Program D 39.

³⁸ Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940, s. 84. Srov. Veltruský, J.: *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle*, 1940.

³⁹ Veltruský, J.: *Dramatický text jako součást divadla*, 1941.

⁴⁰ Deák, F.: *Structuralism in Theater*, *The Drama Review*, 20, 1976, č. 4 a Procházka, M.: *Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii*, *Wiener Slawistischer Almanach* 5, 1980.

⁴¹ Valéry, P.: *Euphrosinos. – L'ame et la dance. – Dialogue de l'arbre*, Paris 1944, s. 145 – 148, 151 – 152.

⁴² Srov. Zich, O.: op. cit., s. 53 – 57.

⁴³ Tamtéž, s. 361 – 369.

⁴⁴ Zich, O.: *Estetické vnímání hudby*, *Česká mysl* 11, 1910 (první část) a *Věstník Královské české společnosti nauk: Třída filozoficko–historicko–jazykozpytná*, 1909 (druhá část).

⁴⁵ Gomperz, H.: *Weltanschauungslehre III*, Jena 1908, s. 133 – 139.

naturalismu.⁴⁶ Zřejmě nebyl ovlivněn avantgardním divadlem a neznal ho. To nelze říci o Zichovi, který mimo jiné kritizoval teoretické názory Tairovovy⁴⁷ a přísně soudil tak rozličné avantgardní experimenty a programy, jako byla snaha uspořádat scénu s herci do podoby reliéfu nebo stylizovat divadlo podle geometrických zásad, či projekty Edwarda Gordona Craiga a konstruktivistické jeviště.⁴⁸ na rozdíl od většiny členů Pražského lingvistického kroužku Zich nedělal rozdíl mezi vědou a kritikou. Nebyl neznalý avantgardního divadla – jak rozsáhlé byly v tomto směru jeho znalosti nelze zjistit – ale odmítal ho. Jeho teoretické myšlení však jím nezůstalo nedotčeno. Přesto jeho normativní přístup ke všem formám divadla, s nimiž nesouhlasil, a k divadlu avantgardnímu obzvláště, byl důležitý zkreslující činitel, který vážně zasáhl jeho vědecký přínos.

1992

⁴⁶ Gomperz, H.: *Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst*, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1905, č. 160 a 161.

⁴⁷ Srov. Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 98 a 164.

⁴⁸ Tamtéž, s. 38 – 39, 238 – 239, 246, 391 – 392.