

# PŘÍSPĚVKY K TEORII DIVADLA

Jiří Veltruský

## KOMPARATIVNÍ SÉMIOTIKA JIŘÍHO VELTRUSKÉHO

Miroslav Procházka

*„Hledal jsem sled smyslů v nesrovnalostech.“*

*„Pojďme, vykročme z této zahrady napodobitelů  
a doma pěkně v tichosti ukujeme původnější verš.“*

*V. Vančura: Učitel a žák*

„Nositeli pokrokových tradic“ v poválečné době nebyl Jiří Veltruský rozhodně považován za přijatelného autora. Učinili mnoho pro to, aby byl na nějakou dobu vymazán z mapy dějin české estetiky a teatrologie: jeho práce nesměly být publikovány, dokonce ani nesměl být citován; přijatelný byl pouze jako objekt kritiky. Tuto situaci příliš nezměnilo ani období druhé poloviny 60. let. Mohli bychom usuzovat, že příčinou oné „nepřijatelnosti“ byl Veltruského zřetelný strukturalistický postoj, včetně toho, že bezprostředně po válce byl asistentem Jana Mukařovského. Ale je tu nejspíš ještě příčina další, a tou je politická aktivita Jiřího Veltruského, s níž započal ještě než emigroval z Československa.

Veltruský emigroval r. 1948 a nedlouho poté se začaly objevovat politické články a publikace – pod jménem Paul Barton. Pro někoho, kdo se zabýval především takovými obory jako estetika, teorie literatury či teatrologie a kdo se příliš nezajímal o různé souvislosti, které dnes patří pod vznešenější název „personalistika“, bylo dost překvapivé, jak může těch několik studií a recenzí, které Veltruský publikoval před válkou a za války, tolik ohrožovat čistotu naší kultury. Pravda je, že důkladnější čtenář Veltruského prací mohl (mohl?) objevit někde v knihovně práci publikovanou v r. 1946: Byrokracie, demokracie a dělnická třída. Nevím, do jaké míry tato aktivita Jiřího Veltruského byla kdy naší kulturní veřejností odhalena, nicméně už zmíněné mlčení kolem jeho osoby ukazovalo, že tu něco není v pořádku. Důkladné zhodnocení Veltruského myšlenkového díla by samozřejmě vyžadovalo interpretaci také těchto prací.<sup>1</sup> Moje poznámky se však budou týkat především prací teatrologických a estetických s pokorným vědomím toho, že některé rysy Veltruského myšlení a způsobů výstavby textu tak možná zůstanou nepostřehnuty.

Chci poukázat především na kontexty, či chcete-li rámce, důležité pro pochopení a hodnocení Veltruského prací. Nemíním se zabývat obligátní sumarizací základních myšlenek a nabízet čtenáři „obraz autora“: v případě Veltruského je velmi důležitý proces uvažování, který se vzpírá škatulkování a členění – a ten musí projít čtenář sám. A ostatně metateoretických úvah tu bylo v posledním dvacetiletí až dost. Zmíněné kontexty vidím především tři: tradice české estetiky, především estetiky divadla; práce členů Pražského lingvistického kroužku; poválečný vývoj sémiotiky, především v 60. a 70. letech.

Pozoruhodný je tento fakt: rané a již tehdy zásadní teoretické studie publikoval Veltruský (nar. 1919), když mu bylo kolem dvaceti let. Jde o práce velmi vyzrálé, jejichž

<sup>1</sup> Ve Slovníku českých spisovatelů (ed. J. Brabec et al., Toronto 1992) se o Jiřím Veltruském uvádí: „... r. 1948 emigroval. R. 1949 v Paříži redaktor týdeníku Oedipe, v l. 1951 - 1954 redaktor bulletinu Masses-Informations Tchécoslovaquie, v l. 1955 - 58 ředitel výzkumu edičního a dokumentačního střediska při Commission internationale contre le régime concentrationnaire; v l. 1962 - 68 vedoucí výzkumu, později ředitel kanceláře Mezinárodní ústředny svobodných odborů u Spojených národů v New Yorku. Od r. 1968 zástupce v evropské kanceláři AFL/CIO v Paříži“. Bibliografii prací publikovaných pod jménem Paul Barton, kterou nám laskavě poskytl Jiří Veltruský, jsme zařadili do tohoto vydání.

argumenty jsou tak přesvědčivé, že jsou znovu publikovány, v překladech, o mnoho let později – v 60. a 70. letech – a to ne jako práce patřící už víceméně do historie, ale jako úvahy přispívající k novodobým diskusím o sémiotice divadla. Jde především o práce *Člověk a předmět na divadle* (1940), *Dramatický text jako součást divadla* (1941) a stať z r. 1939 *Divadlo na chodbě*, která však zůstala v rukopise a byla poprvé publikována až v překladu (1979). v rozmezí zhruba čtyř let Veltruský (co vím) napsal a povětšinou publikoval dvanáct studií a recenzí. Poté následuje – alespoň co se týče prací z oborů, které tu sleduji – velká mezera: zřejmě období aktivity Paula Bartona. Ovšem ještě v r. 1948 se měl objevit článek *Zur Soziologie der modernen Malerei*.

Autor Veltruský se s novými pracemi objevuje až v 70. letech. v 70. a 80. letech se také objevují překlady původních, příp. přepracovaných prací starších, ale také především práce nové. Nesmíme však zapomínat, že v tomto období se také objevují stati týkající se výtvarného umění a estetiky. Jde o práce teoretické i metateoretické. Jiří Veltruský se v krátké době stává jedním z nejvýznamnějších představitelů sémiotiky divadla. Bohužel pro nás, v cizině je znám víc než doma.

Veltruský byl členem Pražského lingvistického kroužku od r. 1941. 5. května téhož roku zde měl přednášku *Dramatický text a divadlo*. Už zpočátku převažuje orientace na problémy teatrologické, avšak najdeme v tomto období i práce týkající se literární teorie a estetiky. Ovšem trojice publikovaných studií *Člověk a předmět na divadle*, *Dramatický text jako součást divadla* a *Drama jako básnické dílo* tvoří jádro jeho orientace. Stojí za povšimnutí, že jeho znalost teoretické problematiky různých oblastí (zde literatury a divadla), schopnost pohybovat se na hranici oborů, hraje důležitou roli při řešení specifických problémů každého z nich. Jak známo, teatrologie i literární věda měly a mají schopnost se uzavírat do hranic úzce pojaté problematiky a některé otázky pak nejsou schopny uspokojivě řešit (to je problém dramatu v literární teorii a historii, dramatického textu v teatrologii atd.).

Veltruský ve studii *Divadelní teorie Pražské školy* připomíná dvě údajně protikladná hodnocení: jedno poukazuje na to, že ve srovnání s literární teorií nebyla divadelní teorie Pražské školy dostatečně rozvinuta, v druhém se zase tvrdí, že pokud jde o sémiologii umění, byla právě oblast dramatického umění nejlépe propracována. Podíváme-li se s odstupem – po poměrně intenzivních výzkumech sémiotiky divadla hlavně v 60. a 70. letech – na období vzniku divadelní sémiotiky v teoriích Pražské školy, musíme konstatovat, že už tehdy byly pojmenovány nejen základní problémy tohoto oboru, ale že byly také řešeny některé problémy, které literární sémiotika nedokázala postihnout. Veltruského pozdější řešení problematiky vztahu signans a signatum to ukazuje dostatečně zřetelně.

Je pravda, že s odstupem máme tendenci vidět obor sémiotiky divadla Pražské školy jako zřetelněji vyčleněný. Nešlo však tehdy o systematicky budovaný obor, pojetí znaku bylo velmi všeobecné a vycházelo hlavně z potřeby chápat umění, divadlo atd. jako estetický jev. Několik sémiotických statí Jindřicha Honzla je vedeno snahou využít pojmu znaku k narušení klasického pojetí divadelních složek. Sémiotická orientace je zřetelná i v jeho studiích o mimice a symbolu – jde však víceméně o náčrt některých problémů vyžadující důkladnější terminologické rozpracování. Brušákova studie o znacích v čínském divadle popisuje jistý druh sémiotického zprostředkování, zůstala však ojedinělá (když stranou necháme stať o pomyslném jevišti). Taktéž Jakobson, kde se dá mluvit o různých poznámkách na dané téma, přičemž ale divadla se týká hlavně drobná stať o Voskovcovi a Werichovi. Bogatyrevovy dvě základní studie o znaku se vyznačují terminologickou nejistotou pokud jde o estetické charakteristiky znaku; pravda, jeho myšlenky o znaku znaku atp. se stanou součástí uvažování o sémiotice divadla (i Veltruský je později analyzuje), ale jsou pouze podnětem k dalšímu rozpracování. Samozřejmě trochu jinak je tomu, pokud jde o teorii divadla, zde se však sémiotické uvažování objevuje zprostředkovaně. Důležitou roli při vzniku sémiotické koncepce mělo i několik statí Mukařovského, i když jsou věnovány

především různým teoretickým problémům divadla, nicméně znakové pojetí stojí v pozadí těchto úvah.

I když by se dalo namítnout, že v době činnosti PLK Veltruský také zanechal jen několik málo studií, je třeba vidět, že už jeho první větší článek naprosto jasně formuluje sémiotickou koncepci, a to v rámci funkčního uvažování. v práci *Člověk a předmět na divadle* ukazuje jednání jako „souvislou významovou řadu“ a zdůrazňuje nutnost vidět je jako sémiotický jev. Studie *Dramatický text jako součást divadla* je založena na konfrontaci dvou sémiotických systémů. A konečně rozsáhlé pojednání *Drama jako básnické dílo* vychází (v 1. vydání z r. 1942) z formulace a pojetí sémantického gesta. Sémiotická orientace je zřetelná i v dalších Veltruských pracích, a to nejen divadelních (připomeňme si kupř. analýzu symbolu v článku o Máchovi).

Ale vraťme se k dvojímu hodnocení teatrologie Pražské školy. za povšimnutí stojí to, že v prvním případě se hovoří o teorii divadla, kdežto v druhém o sémiologii divadla. Co se prvního názoru týče, nesmíme zapomenout, že systematická teorie divadla už tu byla: Zichova *Estetika dramatického umění*, která vyšla r. 1931. Veltruský v předmluvě k anglickému vydání studie *Divadlo na chodbě* mluví o tom, že nebyl tehdy schopen Zichovu práci plně docenit, protože nebrala ohled na avantgardní divadlo. Avšak i když Zich nebyl členem PLK ani strukturalistou, měl k jeho teoriím velmi blízko. Sám připomíná souběžnost některých názorů v interview v Činu. Důležité také je, že Mukařovský, který se v leccems považoval za žáka Zichova, věnoval *Estetice dramatického umění* rozsáhlou recenzi: tato recenze byla neobvyklá v tom, že šlo v podstatě o komentář, v němž se Mukařovský snažil ukázat, že Zichova koncepce – ač neužívá příslušné terminologie – je v podstatě sémiotická. Zichova kniha – i když uznávám platnost námitek týkajících se avantgardního divadla – stála v pozadí všech tehdejších teoretických úvah o divadle. Mukařovského zdůraznění sémiotického pojetí vlastně ukazovalo, kde lze na Zicha navazovat, a Veltruský byl v rozvinutí této problematiky nejdůslednější. v tomto ohledu bych netvrdil, že Zichovu teorii podcenil. Výslovné uznání Zichova teoretického přínosu a především důsledků elementárního rozlišení mezi představujícím a představovaným najdeme později v řadě Veltruských statí a především v jeho rozsáhlém pojednání o sémiotice herectví.

Avantgardní umění mělo při budování estetických názorů členů PLK velký význam. Nezapomínejme však, že se Mukařovský, Jakobson a další vedle toho snažili vybudovat takovou koncepci a nalézt takové interpretační nástroje, jež by byly vhodné i pro analýzu klasického umění. Podobně Veltruský buduje později teorii divadla, která by nebyla úzce spjata pouze s jedním divadelním trendem, ale která by byla schopna postihnout nejrůznější typy divadla, nejrůznější jeho aspekty, různé vývojové etapy. Kromě toho ukazuje i proměnlivost pojmů – kupř. v souvislosti s prací O. Krejčí pojmu avantgarda. (Co se týče vztahu Pražské školy k divadelní avantgardě, je výstižně popsán ve Veltruských práci *Sémiologie a avantgardní divadlo*.)

Druhá etapa Veltruského tvorby se objevuje v kontextu, který je z našeho hlediska velmi zajímavý. Je to v době vrcholné fáze francouzského strukturalismu, který však nenavazuje na Pražskou školu a v mnohém se od ní liší. (Proto také novodobé označení poststrukturalismus třeba chápat především ve vztahu ke strukturalismu francouzskému.) Spojení s Pražskou školou je tu jen zprostředkované – Romanem Jakobsonem. Jeho pojetí se stává do jisté míry modelem (a později i předmětem kritiky), přičemž jiné přístupy – kupř. Mukařovského – jsou ve Francii víceméně neznámy (je zvláštní, že na sklonku 60. či na začátku 70. let byl připraven, a tuším i přeložen, velký výbor z Mukařovského, který však nikdy nevyšel).

Takže „referenční rámec“, do kterého vstupovaly starší i nové Veltruského studie, byl pro pochopení jeho názorů spíše než ve Francii vhodnější kupř. v Polsku, Německé spolkové republice a do jisté míry i v USA. Výbory z Mukařovského díla vycházely v řadě zemí. A

v 70. a 80. letech už existuje v zahraničí dost podkladů pro ucelenější názor na Pražskou školu a vycházejí práce, které se pokoušejí o její zhodnocení.

Kurióznost Veltruského situace je v tom, že žije ve Francii, kde Pražská škola je známa poměrně málo, že publikuje převážně anglicky a že nesmí vycházet v Československu. Je prostředníkem (strukturalismu Pražské školy) i tvůrcem novodobé sémiotiky divadla. Tam, kde publikuje, nemůže automaticky vycházet z toho (předpokládat znalost toho), co již řekl dříve. Tam, kde jeho práce vznikly, nemůže vstoupit do kontextu debat o divadle prostým navázáním na své starší práce. U nás vycházejí překlady jeho prací víc než padesát let po tom, co tu naposled publikoval teatrologickou studii.

Na druhé straně však za takové situace alespoň mohly Veltruského práce vycházet. Dostaly se do povědomí mezinárodní teatrologické obce. Zásluhou Veltruského došlo ke konfrontaci myšlenek Pražské školy o divadle s novodobým vývojem sémiotiky. Navázal znovu na práce Pražské školy, ale zároveň spoluvytvářel novodobou podobu sémiotiky divadla. Jeho práce jsou dnes – v okamžiku, kdy se objevují kritické hlasy na adresu sémiotiky – její implicitní obranou. Avšak tyto kritické hlasy by stěží mohly být adresovány Veltruskému, protože ten si – a to platí i pro rané studie – uvědomoval a uvědomuje jisté meze sémiotiky, a uvědomuje si kromě toho i neustálý proces vznikání znaků. Je třeba ještě podotknout, že i když v případě Jiřího Veltruského mluvíme hlavně o sémiotice divadla, představují jeho práce teorii divadla s tím, že sémiotický aspekt tu hraje podstatnou roli. Je tu však řešen i problém struktury a především otázka funkcí.

Otakar Zich a Jan Mukařovský jsou dva autoři, s nimiž se téměř neustále setkáváme ve Veltruského díle. Při kritickém vztahu, který měl Veltruský k některým názorům O. Zicha, oceňuje jeho systematické pojetí divadla a to se mu také stává jistým rámcem při budování koncepce vlastní, zvláště vztahů mezi signans a signatum. Námitky týkající se Zichova nedocenění avantgardního divadla jsou později ponechány stranou z hlediska celkového pojetí teorie divadla. Svým citlivým pojednáním Zichových názorů – hlavně z *Estetiky dramatického umění* – nám Veltruský nepřímou naznačuje, že jeho pojetí divadla je třeba číst ve světle Zichových názorů. Na druhé straně je ale také třeba říci, že Zicha bychom dnes měli číst také ve světle Veltruského koncepce. ve Veltruského vztahu k Zichovi je obsaženo i přitakání i polemika. Tak či onak je Veltruského budování vlastního pojetí doprovázeno „neustálým čtením“ Zicha.

Ovšem nejvýraznější je vztah k Mukařovskému. Nejde jen o přijetí řady termínů, z nichž některé si Veltruský později ponechává, některé koncipuje jinak, některých se vzdává. Jde o celkový přístup k umění a estetickým jevům, jakož i o „objektivistické“ pojetí vědy, jak je Mukařovský nastínil ve stati o metodologii literární vědy. Připomeňme také dialektické chápání zkoumaných jevů nebo způsob zacházení s pojmy. Ale onen vztah je založen na tom, čemu Mukařovský říká ve zmíněné stati „noetické stanovisko, z kterého ovšem jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají, ale jež existuje nezávisle na jedněch i na druhých, a je proto schopno po obojí stránce vývoje“ (Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, str. 13).

Jak známo, těžko se hledají v Mukařovského díle definice. Charakteristické je jeho vymezování a pojetí pojmu, jež je dáno „zásadní vnitřní souvztažností celé pojmové soustavy té které vědy“ (Kapitoly z české poetiky I, c. d., str. 14). Odtud potom řekněme obtížná reprodukovatelnost některých termínů mimo kontext jejich určování. Myslím, že Veltruský, aniž by zmíněnou představu opouštěl, je v jistém ohledu přesnější a pedagogičtější. Ale není to proto, že by se soustřeďoval na klasifikace a typologie (mám za to, že Kowzanovo rané pojetí sémiotiky mu blízké není), ale proto, že (parafrázuji) abychom pochopili proměnlivost struktury, musíme si uvědomovat i jistou její stabilitu. Jinak řečeno: nějaký termín či důležitý pojem je přesně určen, aby později byla ukázána jeho proměnlivost v pohybu různými kontexty a v nahlížení z hlediska různých aspektů a možností. Veltruského studie jsou detailněji rozvrženy, jsou kompozičně členitější a prvotně vzbuzují představu někdy až příliš

systematické uspořádanosti; nicméně v rámci jednotlivých částí nacházíme pohyb pojmů v tom smyslu, jak o tom hovoří Mukařovský. „Vnější“ členitost ale slouží mj. k tomu, aby bylo možné ukázat nejrůznější pohledy, aby kupř. vztah mezi signans a signatum byl „komplikován“ přinejmenším funkčními vztahy atd. Tak jsou hierarchizovány části kontextu, tak je orientován zřetel k paradigmátům, tak je koncipováno Veltruského sémantické gesto.

F. Deák připomněl, že slabým bodem strukturalistické teorie divadla bylo to, že neanalyzovala jednotlivá konkrétní představení, čili neinterpretovala díla v jejich konkrétním (především estetickém) fungování. Existují sice poukazy k některým inscenacím (např. u Honzla), ale vcelku nejde o systematickou kritickou činnost, kde by se vzájemně modifikovaly různé přístupy k divadlu. I u Veltruského nacházíme jen několik málo konkrétních analýz. Na druhé straně je ovšem otázka, zda teorie divadla musí vždy onu komplementární činnost vykonávat. Možná se dané srovnání týká spíš toho, že v pracích členů Pražské školy o literatuře nacházíme mnoho konkrétních analýz a interpretací. Ovšem mezi literaturou a divadlem, resp. uvažováním o nich, jsou podstatné a závažné rozdíly. Stranou teď ponechávám důvod oblíbenosti impresivních interpretací konkrétních představení. Mám na mysli pomíjivost divadelního představení, nemožnost jeho fixace, a tudíž nemožnost vůbec nějak esteticky hodnotit díla minulosti. U literárního díla tuto možnost máme, i když by šlo o hodnocení z hlediska dnešní estetické normy. Pokud by šlo o normy dobové, mají literární historie a historie divadla jen zdánlivě shodné šance: je sice možné studium ohlasů díla, pro teatrologii však dílo samo ve své historické fázi existuje jen jako – v nejlepším případě – abstraktní model, soubor možností, paradigma uměleckých postupů a prostředků. To samozřejmě neznamená, že by teorie nemusela mít svůj protějšek (či doprovod) v kritice; řekl bych však, že „vzdálenost“ mezi nimi je v oboru divadla řekněme výraznější než v literatuře. Je to dáno jednak užším a kategoričtějším vymezením kontextu děl (představení), jež sleduje kritika, jednak jiným vymezením historicity.

Veltruského poetika je exemplifikatorní, není však univerzalistická a preskriptivní. To ji chrání před paradoxem univerzalistické poetiky, jenž spočívá v tom, že „pokoušejíc se pochopit 'podstatu' poezie, zároveň pomíjí její nezákladnější vlastnost: jedinečnost a proměnlivost jejích manifestací“ (L. Doležel, *Occidental Poetics*, University of Nebraska Press, 1990, str. 26). Veltruský nepoužívá příklady na doklad nějaké obecně platné teze, ale ukazuje proměnlivost znakového zprostředkovávání, jak se projevuje v různých vztazích, do kterých ten který jev vstupuje. Velmi důležité je, že sleduje nejen různé historické typy divadla, ale také různé divadelní kultury. Jde o komparativní sémiotiku (či komparativní teorii) divadla. v tomto ohledu se liší od Mukařovského (ne už tolik od Jakobsona), který se soustředil především na českou literaturu. Tuto komparativní sémiotiku Veltruský rozpracovává především v druhém období svých úvah o umění.

Už v rané fázi Veltruského tvorby je pojetí znaku koncipováno na pozadí neznakovosti, resp. nutnosti vidět znaky ne jako apriori a nepochybně dané. Bylo třeba sledovat proces signifikace jinak, než to činila sémiotika literární. Tato základní představa se udržuje a prohlubuje i v druhé fázi Veltruského tvorby, přičemž jeho pojetí znaku se stává diferencovanějším, signans i signatum jsou rozčleněny z hlediska různých charakteristik i vztahů. Ukazuje se, že způsob vznikání a průběhu sémiotických procesů v rámci divadla lze těžko postihnout jen analogií k lingvistice (či především k lingvistice): a zde spočívá důležitý příspěvek k sémiotice obecné. Podle mne je však v tomto období závažné též to, že Veltruský znovu zásadně promýšlí problematiku funkcí, a to jak v kontextu úvahy o nějakém konkrétním problému divadelním (např. sémiotiky herectví), tak obecně. Práce, v kterých jsou zmíněné Veltruského úvahy rozvedeny, je třeba připomenout, protože netvoří součást našeho výboru. Jde zejména o stati *Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics* (1980) a *Bühlers Organon – Modell und die Semiotik der Kunst* (1984). Veltruský přehodnocuje Mukařovského přístupy k otázce funkcí, ukazuje na problematické momenty jeho teorie jak

pokud jde o vztahy v rámci typologie, tak pokud jde o podcenění některých momentů (hlavně co se týče expresivnosti a apelativnosti), jež zřetelně vystupují do popředí v takových uměleckých druzích, jakým je kupř. divadlo. (Kritické připomínky má Veltruský i k některým funkcím známého modelu Jakobsonova.) Závažné je, že Veltruský se snaží vidět zmíněnou problematiku na pozadí různých druhů umění – především hudby a architektury. Relativizace míry platnosti některých termínů a vztahů však není vedena snahou zpochybnit celý systém, v němž jsou zakotveny, jako spíš ukázat jeho otevřenost.

Připomenul jsem práce Zicha i Mukařovského jako dva důležité rámce Veltruského uvažování. Zde nacházíme kořeny Veltruského teorie i pozadí, od něhož se jeho uvažování odvíjí směrem k vlastnímu pojetí. Veltruský byl ve vztahu k “odkazu předků” vždy zcela explicitní a upřímný a nesnažil se – jako někteří teoretici literatury – prezentovat především svůj systém bez poukazu k inspirativním zdrojům. o to cennější je jeho přínos teoretický a je to též příspěvek k morálce vědecké práce. v daném rámci však Veltruský vytvořil zcela původní teoretickou koncepci, která přesahuje hranice jednoho oboru a má širší důsledky – jak pro estetiku a uměnovědy, tak pro obecnou sémiotiku. Je v ní ponaučení, že komparativní zřetel – ať už daný explicitně či implicitně – je nezbytným předpokladem našeho uvažování.

Dovětek:

*„Můj učitel a vy (...)vštípili jste mi tolik vědomostí,že se nebojím býti sám ani v cizím městě, ani v krajině méně bezpečné a podobné tomuto předměstí.“*

*V. Vančura, Učitel a žák*

## O DIVADELNÍ VĚDĚ

### DIVADELNÍ TEORIE PRAŽSKÉ ŠKOLY

Překvapivě protikladná hodnocení výsledků divadelní teorie Pražské školy podali nedávno dva badatelé, kteří jsou oba dobře s tímto tématem obeznámeni. z hlediska Františka Deáka není možno mluvit o strukturalistické divadelní teorii, protože Pražská škola nikdy plně neaplikovala svůj pojmový systém na tuto oblast a protože její práce o divadle jsou nesrovnatelné s příspěvkem k literární teorii, jak pokud jde o kvantitu, tak o rozmanitost (Deák 1976). Podle Ladislava Matějky to naopak byla právě oblast dramatického umění, v níž pražská sémiologie umění dosáhla nejdůkladnější propracovanosti (Matějka 1976).

Jakkoli si tyto názory odporují, vzájemně se nevyklučují tolik, jak by se zdálo. Studie týkající se dramatického umění tvoří jen malý zlomek celkového objemu prací Pražské školy o literatuře a umění. Kromě toho některé základní problémy divadelní teorie jsou pojednány pouze skicovitě a jiné sotva zmíněny. Avšak Pražský lingvistický kroužek se soustředil v první řadě na obecnou lingvistiku a literatura se s jazykem prolíná do té míry, že literární teorie může z výsledků lingvistického bádání značně čerpat. To není případ divadla. z tohoto hlediska je dost významné, že práce Pražské školy o divadle svým počtem a rozmanitostí daleko převyšují její příspěvek ke studiu výtvarného umění, hudby a tance, což jsou oblasti lingvistiky ještě vzdálenější.

Zároveň právě proto, že se zabývala jevy tak odlišnými od jazyka, divadelní teorie Pražské školy vynesla na světlo určité problémy sémiologie umění, které by jinak zůstaly skryté; což samozřejmě neznamená, že je vždycky dokázala vyřešit. Jak to nedávno vyjádřila jedna polská badatelka, byla to právě sémiologie divadla in statu nascendi, které si až do nedávné doby nevšimli badatelé osobující si průkopnickou roli na tomto poli (SBavińska 1977).

Tento článek si neklade za úkol zhodnotit zásluhy a nedostatky divadelní teorie Pražské školy. Jeho účelem je shrnout její hlavní poznatky a postavit je pokud možno do jakési historické perspektivy.

Rozsah příspěvku je přísně vymezen tématem označeným v titulu. Pojednává výlučně o divadelní teorii a nezachází do dalších oblastí činnosti Pražské školy, které se k ní větší či menší měrou vztahují.<sup>1</sup> A bere v úvahu pouze studie publikované před likvidací Pražského lingvistického kroužku roku 1948.<sup>2</sup>

## 1. Počátky

Divadelní teorie zaujímá v pracích Pražské školy poněkud zvláštní postavení: na rozdíl od teorie literatury a estetiky čerpala velice málo z odkazu ruského formalismu. Dokonce i raná formalistická studie Petra Bogatyreva o lidovém divadle (1923) velice málo ovlivnila pojetí divadla, které se později rozvinulo v Pražském lingvistickém kroužku, i když byl Bogatyrev jednou z jeho hlavních postav.

Za druhé: badatelé, kteří rozvíjeli divadelní teorii Pražské školy, přišli z velmi rozdílných polí. Otakar Zich, bezprostřední předchůdce, který byl zároveň jejím zakladatelem, položil základy strukturálního a sémiologického pojetí, ale sám sebe nepovažoval ani za strukturalistu, ani za sémiologa; jeho přístup byl psychologický. Petr Bogatyrev byl etnolog, Jindřich Honzl avantgardní režisér, Jan Mukařovský se především zabýval poetikou a estetikou; také Roman Jakobson přispěl k divadelní teorii.<sup>3</sup>

Za třetí: strukturalismus vstoupil do této oblasti, když Zich předložil úplnou a celistvou teorii ve své monumentální knize *Estetika dramatického umění* (1931).<sup>4</sup> Právě naopak tomu bylo v lingvistice, literární vědě, estetice či etnografii, jež vycházely z analýzy a interpretace empirických fakt.

Zich mohl vybudovat svůj systém jen za cenu vážného zjednodušení. z téměř nesčetných funkcí, jež jednotlivé složky divadla mohou mít, studoval pouze ty, kterých nabývají v divadle, jež lze zhruba nazvat realistické či (Honzlovými slovy) konvenční. Jakousi přirozenou reakcí se mladší badatelé soustředovali spíše na zcela odlišný materiál. Tato tendence našla snad nejcharakterističtější výraz v Brušákově práci o klasickém čínském divadle, kde podrobně popisuje dramatickou strukturu tvořenou lexikalizovanými znaky s významy přísně určenými konvencí (Brušák 1939).

Postupně se některé části Zichova systému rozpadly a jiné byly odsunuty stranou. Ne snad že by teoretikové Pražského lingvistického kroužku popírali Zichův obrovský přínos;<sup>5</sup> mlčky či výslovně byla uznávána platnost všeho v jeho díle, co nebylo otřeseno nebo pozměněno zkoumáním širšího materiálu. Ale hlavní důraz výzkumu se přesunul jinam. Proto například Zichovy průkopnické sémiologické analýzy hudby v divadle a opery jako divadla nenašly pokračovatele. Jiné jeho objevy neměly následovníky z toho důvodu, že byl vlastně nejen předchůdcem Pražské školy, nýbrž i takřikajíc jejím předvídavým pokračovatelem. Tento velký myslitel se totiž zabýval jistými základními problémy, které měly zůstat mimo dosah postupně se rozvíjející sémiologie umění po mnoho příštích let.

Nápadným příkladem je Zichova odvážná myšlenka rozdělit složky divadla na zrakové a sluchové a uvést tento rozdíl v souvislost s rozlišením umění na prostorová

<sup>1</sup> Zejména studie dramatické literatury, filmu, rituálu a lidového kroje zde byly ponechány stranou.

<sup>2</sup> Pozdější studie teoretiků Pražské školy (jako např. Bogatyreva, Jakobsona, Brušáka a moje) odrážejí jejich vlastní intelektuální vývoj, rovněž tak jako pojetí Pražského lingvistického kroužku. Novější práce mladších badatelů více či méně ovlivněných Pražskou školou (např. Herty Schmidové v Německu, Františka Deáka ve Spojených státech, Ivo Osolobě, Olega Suse, Bohuslava Beneše, Miroslava Procházky a dalších v Československu) představují úplně nový jev. Některé studie členů Pražského lingvistického kroužku nebyly nikdy uveřejněny, a protože mám k dispozici jen několik z nich, nepokoušel jsem se je zde brát v úvahu. Většina tohoto nezveřejněného materiálu je pravděpodobně navždy ztracena.

<sup>3</sup> Neexistuje oblast činnosti Pražské školy, k níž by Jakobson nepřispěl.

<sup>4</sup> Až teprve zcela nedávno, šestačtyřicet let po svém prvním zveřejnění, se Zichova kniha dočkala nového přetisku, v Německu (1977). Nové vydání obsahuje předmluvu Olega Suse, která je vlastně důkladnou studií, jež staví Zichovu teorii do historické perspektivy a diskutuje o některých hlavních jejích stránkách ve světle dnešní sémiologie (Sus 1977).

<sup>5</sup> Pouze Bogatyrev odmítl tuto teorii, a přesto ani on sám nemohl vždy uniknout jejímu vlivu.

a časová. Konstatoval, že v divadle se auditivní znaky organizují nejen v čase, nýbrž i v prostoru, kdežto zase čas se stejně tak jako prostor účastní organizace znaků vizuálních. Toto jsou velice aktuální problémy dnešní sémiologie, skoro o půlstoletí později. Zich také studoval způsoby, jak se tyto dva typy znaků a dva principy jejich organizace mísí a prolínají a našel zde základní vlastnost divadla, kterou se odlišuje od ostatních forem umění (Zich 1931, 213 – 14). Teoretikové Pražské školy se už nikdy těmito otázkami nezabývali – třebaže Jakobson studoval vztah mezi vizuálními znaky, hudbou, zvuky a řečí pokud jde o film (1933).<sup>1</sup>

Z historického pohledu Zichovo dílo náleží i nenáleží k souboru divadelní teorie Pražské školy. Tato ambivalence je dána povahou Pražské školy, stejně tak jako jistými rysy Zichova systému. Členové Pražského lingvistického kroužku nikdy nepojímali práci o divadle jako organickou součást jednotné, postupně budované doktríny. A i když všichni v jistém smyslu náleželi ke stejné škole myšlení, zastávali velice odlišné názory. Pokroku se dosahovalo diskusí a konfrontací těchto názorů, spíše než doplňujícím výzkumem. Až zpětně lze souhrn jejich spisů vnímat jako teorii.

## 2. Složitost divadelní struktury

Divadlo bylo viděno jako samostatné umění. Stejný názor se uplatňoval pokud jde o herectví.<sup>2</sup> A přesto se naprosto uznávalo, že nejen recitátorův, nýbrž i hercův hlasový projev, a jeho prostřednictvím také ostatní složky divadelní struktury, jsou víceméně předurčovány zvukovou strukturou a významovými vlastnostmi textu (Mukařovský 1939; Veltruský 1941). To nebyl rozpor uvnitř teorie, nýbrž snaha studovat antinomie a napětí, jež existují v divadelním umění samém.

Na divadlo se začalo pohlížet jako na zvláštní sémiotický systém, který používá heterogenní materiály a čerpá z jiných sémiotických systémů – jazyka, obrazových znaků, sochařství, architektury, hudby, gest atd. – avšak zároveň se od nich všech liší.

Tento fakt má dva důsledky obrovského významu. za prvé: divadlo má mnohem více a mnohem rozmanitějších složek než jakékoli jiné umění. za druhé: každý ze sémiotických systémů, jež k němu přispívají, má tendenci podržet si svůj vlastní charakteristický způsob, jak spíná *signifié* se *signifiant* a v důsledku toho se každý typ znaku do jisté míry střetává se všemi ostatními. Zároveň však v kombinaci s těmi ostatními každý z nich získává určité nové rysy a významové možnosti, které nemá sám o sobě, mimo divadlo. To lze doložit třemi příklady znaků vypůjčených ze sochařství, hudby a jazyka.

Socha na jevišti ztrácí svou charakteristickou pluralitu „pohledů“, neboť divák ji vidí pouze z jednoho úhlu. Může však nabýt nových vlastností působením divadelního osvětlení (Bogatyrev 1938b). Kromě toho schopnost vyvolávat významy přináležející času, procesu, pohybu, silám, napětí a podobně, které socha má přes svou nehybnost a přes zákon gravitace, jemuž podléhá, se může zdůraznit, když je na jevišti postavena vedle herce, a tím i do protikladu k němu. Kontrast mezi nehybností sochy a pohyblivostí herce může vzniknout i tehdy, jestliže na jevišti žádná socha není, například když je herecký projev rozčleněn na postoje („pózy“) a pohyby, když nehybná maska nahradí mimiku a tak dále (Mukařovský 1941). Také v jistých formách loutkového divadla se protiklad mezi sochou a hercem stává vnitřní antinomií herecké postavy, s tím, že znaky tvořící hereckou postavu se dělí mezi loutku a loutkáře (Zich 1923; 1931, 59).

Něco podobného se děje hudebním znakům, a to i v případě opery, kde hudba natolik převládá, že místo aby vcházela ve vzájemné vztahy s každou složkou zvlášť, může je

<sup>1</sup> Někdy byly rozdíly mezi typy znaků používaných v divadle zamítány jako irelevantní (Honzl 1940c), zatímco v jiných případech se dělení složek na vizuální a auditivní stalo pouhým nástrojem klasifikace (Brušák 1939).

<sup>2</sup> Mukařovský (1947) považoval dokonce recitaci za samostatné umění. Zich nikoli (1931, 26 – 7).



všechny kombinovat do pouhého doplňku sebe sama. v divadle lze použít jakýkoli druh hudby, ať už je absolutní nebo programová (Zich 1931, 394). Ale když se začlení do divadelní struktury, vnitřní smysl jejích vlastních postupů nezůstává stejný (Zich 1931, 38, 396). v kombinaci s ostatními složkami divadla může hudba vyvolávat dost konkrétní významy, ať pomocí spojitosti, či podobnosti, nebo díky souhře obou dvou. Takto lze vyjádřit významy nejen apelové a expresivní, ale i označující (Zich 1931, 277–349), a to dokonce skladbami, které samy o sobě nejsou nositeli žádného konkrétního významu (Zich 1931, 394). Příznačný motiv je jen jedním z mnoha příkladů použití hudby k evokaci konkrétních významů; v čínském divadle například hudba slouží k vyjádření opilosti (hereckým vyjádřením by se narušila estetická konvence), šarvátek, útěku atd. (Brušák 1939). Navíc může divadlo čerpat z hudby, aniž by mezi svoje složky zařadilo jakýkoli hudební výtvor. Pohyby a gesta herců lze ztvárnit podle agogiky a rytmu hudební povahy (aniž se jakkoli přiblíží tanci), v mluvních projevech lze uplatnit měřitelný rytmus a jejich intonaci lze modelovat podle hudební melodie (tím, že se slabiky asimilují k přesným tónům, místo „portamenta“, které charakterizuje mluvu) atd. (Mukařovský 1941). Takovými postupy proniká hudba do divadelního představení téměř nepozorovaně, a přesto na ně působí podobným způsobem – byť pravděpodobně v menší míře – jako když je skutečně součástí jeho struktury. Zmírní se tím například naléhavá realita herce a jeho chování, stírá se rozdíl mezi člověkem a předmětem na jevišti a zvýrazní se jednota celého představení

Co se týče jazykových znaků, nápadná hmotnost herectví má tendenci zasahovat do nepatrných pout mezi jejich významem a smysly vnímatelným materiálem, a tím i do jejich schopností vykouzlit ty nejkomplicovanější vztahy mezi významy. Zároveň však herec dodává váhy a síly jazyku, který vyslovuje, a naopak z něj získává schopnost sdělovat neobyčejně pružné a jemné, ale přesto přesné významy (Veltruský 1941). Navíc se jazyk na jevišti různou měrou kombinuje s ostatními složkami divadla a vstupuje do dialektického napětí s každou z nich zvlášť a přímo (Mukařovský 1937b). Zároveň však, tak, jako v díle slovesného umění, jej lze použít k setření rozdílu mezi odkazem k realitě a pustým nesmyslem (Jakobson 1937). A divadlo může čerpat ze sémiotiky jazyka, aniž vůbec použije jazykových znaků. v pantomimě lze ztvárnit gesta a pohyby podle analytického a diskurzivního principu, který je vlastní jazyku. Pantomima také využívá faktu, že postoje, gesta a mimika, které svou primární expresivitou kontrastují s podstatně konvenčními znaky jazykovými, mohou samy být buď bezprostředně expresivní či konvencionalizované. Chaplin založil celý svůj výkon na soustavné konfrontaci a interferenci mezi postoji, gesty a grimasami konvenčními na jedné straně a bezprostředně expresivními na straně druhé (Mukařovský 1931).

Jakožto samostatný významový systém, který volně používá znaky všech typů, je divadlo nesmírně komplikovaná struktura, možná komplikovanější než kterákoli jiná (Mukařovský 1937a). Bylo tudíž nanejvýš důležité, aby se v navázání na Zicha dramatické dílo vnímalo a rozebíralo hlavně jako souhra významů vyvolávaných jeho mnoha materiálními složkami, či slovy Mukařovského zčásti metaforické formulace, jako „nehmotná souhra sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí“ (Mukařovský 1941). Avšak některé ze studií, jež napsali členové Pražského lingvistického kroužku, zejména Bogatyrev a Honzl, zřejmě zdědily jeden z nejdůležitějších nedostatků Zichovy teorie (odvozené z „realistického“ divadla), a to sklon interpretovat znaky jako věci, jež každá zvlášť a sama o sobě něco představuje, zastupuje či charakterizuje.<sup>1</sup> Takové pojetí pokulhávalo daleko za lingvistikou a poetikou Pražské školy a jejími pracemi o sémantických hodnotách eufonie, intonace, verše, morfologických forem, gramatických kategorií, syntaktických konstrukcí, o jazykovém a mimojazykovém kontextu a podobně. A přitom to byl Bogatyrev, kdo zachytil jeden z nejdůležitějších rysů sémiotiky divadla, totiž fakt, že mnohé ze znaků, které divadlo vytváří, nejsou takřikajíc obyčejné znaky, nýbrž znaky znaků

<sup>1</sup> Bogatyrev šel tak daleko, že rozdělil složky na „představující“ a „čistě divadelní“ (Bogatyrev 1940, 123–8, 129–32).

(Bogatyrev 1938b).

Jakákoli snaha studovat nesčetné složky divadla a jejich vzájemné vztahy bez zaměření na význam by musela skončit zmateně či neplodně. A přesto je nezbytné je rozebírat jednu po druhé. Pražská škola to začala dělat, ale kromě Zichova systematického přístupu, který se právě v této oblasti ukázal poněkud zastaralý, se dostala jen ke zkoumání některých aspektů herectví (Mukařovský 1931; Honzl 1939, 1940b, 1946–7, 1947–8), dramatického jednání (Honzl 1940a; Veltruský 1940), jazyka v divadle (Jakobson 1937; Mukařovský 1937a, 1937b; Bogatyrev 1940), a divadelních implikací dramatického textu (Veltruský 1941).!<sup>1</sup>

### 3. Jednotící činitelé

Přes různorodost, složitost a proměnlivost svých složek obsahuje divadelní struktura určitý počet stálých faktorů. Některé z jejích složek, třebaže samy o sobě jsou velice složité, vynikají tím, že sjednocují všechny ostatní a zajišťují integraci celku. Řečeno velice obecně, toto je funkce herectví, jednání a prostoru; k nim je u určitých forem divadla, zvláště u opery a melodramatu, nutno přidat hudbu, ale tento aspekt Pražská škola prakticky nestudovala.

Herectví plní tuto funkci, protože vše, co se odehrává během představení, se takříkajíc točí kolem herce. Právě jeho prostřednictvím dostávají ostatní složky svou divadelní funkci a význam (Mukařovský 1941). To nezávisí nutně na předpokladu, že vše, co herec dělá, se striktně začleňuje do výstavby dramatické osoby (Bogatyrev 1938a; Honzl 1940a; Mukařovský 1937). Důvod, proč se vše točí kolem herce, je, že je to skutečný, živý člověk, takže znaky, které tvoří svým vlastním tělem, se nedají redukovat na pouhý vztah mezi *signifiant* a *signifié* (Zich 1931, 55; Bogatyrev 1938b; Honzl 1940a; Mukařovský 1941). Herectví se vyznačuje tím, že umělec je osobně přítomen ve svém výtvoru. Všechny další složky se proto jeví jako v jistém smyslu méně reálné. z téhož důvodu je herec protějškem diváka a vyvolává divákovu včítění (Mukařovský 1941) – tím víc, že neustále měnlivý vztah herec/divák existuje mezi herci samými (Bogatyrev 1937).

Pokud jde o jednání, to bylo uznáváno za samu podstatu neboli základ divadelnosti. Jen Bogatyrev, nepochybně sveden magickou funkcí, jež všechno prostupuje ve folkloru, se snažil hledat základ divadelnosti v poněkud mystickém pojmu „přeměny“, tedy transfigurace (Bogatyrev 1940, 8–13).<sup>2</sup> Jednání bylo pojímáno jako nepřetržitý proud či sled významů, které se vzájemně kombinují bez ohledu na povahu znaků – slova, pohyb, gesto, kostým, rekvizita, scéna, hudba, světlo, film, promítaný diapozitiv a tak dále – které jsou jejich nositeli (Honzl 1940c; Mukařovský 1937b, 1941). Každá jednotlivá složka divadla se do určité míry účastní výstavby jednání, a je tudíž vybavena funkcemi srovnatelnými s funkcemi ostatních složek, takže se všechny mohou doplňovat. v proudu tohoto jednání, jež do sebe všechno pojímá, se stírá dokonce i „existenciální“ rozdíl mezi člověkem a předmětem, protože v plánu nehmotných významů se jeden i druhý z nich může kdykoli jevit jako jednajícím subjekt (nositel jednání), nebo jako pouhý doplněk (Veltruský 1940).

Zejména Honzl zdůraznil jednotu jednání (akce) do té míry, že se nebezpečně přiblížil k myšlence, že různé druhy znaků, jimiž je postupně neseno, jsou vzájemně zaměnitelné (Honzl 1940c). Postřehl sice, že existuje jistá polarita mezi každým znakem a funkcí, kterou plní v kontextu nepřetržitého jednání, ale mluvil o ní čistě metaforickými termíny, přirovnává jednání k elektrickému proudu, a slova, herce, kostýmy, scénu a hudbu k vodičům, kterými tento proud plyne. Tu metaforu rozvedl těmito slovy: „...onen proud (tj. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždycky soustředěna jen v jednajícím herci), ale... divadelnost vzniká nezřídka právě

<sup>1</sup> Některé z nepublikovaných prací, o nichž se zmiňuji v poznámce 2. s. 16. pojednávaly o ještě dalších specifických složkách divadla.

<sup>2</sup> To, že Bogatyreva osobně celý život lákalo herectví (Jakobson 1976), mohlo přispět k jeho důrazu na „přeměnu“ jako podstatu divadelnosti.

přemáháním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno např. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu“ (Honzl 1940c)<sup>1</sup>.

Je možná překvapivé, že zkoumání tak životně důležitého problému se tady zastavilo. Neboť se uznávalo, že protiklad mezi jednotlivými významovými jednotkami a významovým kontextem, jež vytvářejí, je jedním ze základních strukturálních principů v jazyce a slovesném umění (Mukařovský 1940). I divadelní teoretikové o tomto pojetí diskutovali, ale nikdy je plně nepropracovali, zvláště ne písemně. Bylo by to vyžadovalo mnohem pokročilejší pochopení jak společných, tak rozlišujících vlastností různých znakových systémů. Zich postřehl tento obtížný problém, který byl zatím mimo dosah Pražského lingvistického kroužku; když se snažil dokázat, že jednání je samou podstatou divadelnosti, založil svůj argument na rozdílu mezi zrakovými a sluchovými složkami a na tvrzení, že divadlo je ve všech svých složkách jak uměním prostorovým, tak časovým.

Prostor v divadle není pouze hmotný prostor sestávající z hrací plochy, místa pro diváky a scény. Zich vypracoval základní pojem tak zvaného dramatického prostoru (Zich 1931, 246). Ten lze definovat jako dynamický (neboť neustále se měnící) prostorový aspekt dramatického jednání, nebo jinými slovy řečeno, jako neustále se měnící souhrn vztahů mezi subjekty, nástroji a doplňky jednání; tyto prostorové vztahy se nepřetržitě mění v čase proto, že každý pohyb, gesto, promluva či zvuk – abychom jmenovali alespoň několik z těch mnoha zúčastněných faktorů – je přeskupuje.

Dramatický prostor nemusí být shodný s hrací plochou. Ta sama nezůstává nutně neměnná po celou dobu představení (Bogatyrev 1937; 1940, 95–7, 99–100). Divadlo má také prostředky, jak dramatický prostor během představení zmenšovat či rozšiřovat bez ohledu na vymezení hrací plochy. Navíc existují mnohé formy takzvaného pomyslného jeviště, nebo přesněji řečeno, pomyslného prostoru dění, tj. dění, které se projevuje zvuky či hlasy za scénou, nebo reakcemi či komentáři osob na jevišti týkajícími se toho, co se odehrává v oblasti k jevišti přilehlé, nebo pak dodatečným oznamováním těchto skrytých událostí. Dramatický prostor sjednocuje všechny významy, které jednotlivé složky navozují současně, tak jako dramatické jednání sjednocuje všechny významy, které tyto složky navozují posloupně.

Zároveň, jelikož dramatický prostor sám se stále proměňuje, jeho jednotící funkce také zahrnuje posloupnost, tak jako jednotící funkce jednání zahrnuje také souběžnost.

#### 4. Signifiant a signifié

Zich položil základy sémiologie divadla, když pojmově oddělil signifiant a signifié v herectví, totiž hereckou postavu vytvořenou hercem od dramatické osoby, kterou ta postava představuje – a když je obě rozlišil od herce jakožto umělce (Zich 1931, 55–6). Většina teoretiků náležejících k Pražskému lingvistickému kroužku váhala přijmout tento pojem jevištní postavy odlišné od herce a osoby. Na první pohled je toto zdráhání těžko pochopitelné, zejména proto, že Zichovo oddělení těchto tří pojmů dost blízce odpovídá tomu, čeho se Pražská škola snažila dosáhnout, když se zabývala jinými znakovými systémy a jinými formami umění.

Problém nespočíval v odlišení herce od jeho díla či produktu; naopak, potřeba toho byla plně uznávána (Honzl 1940; Mukařovský 1940).<sup>2</sup> Bylo to odlišení herecké postavy a

<sup>1</sup> Honzl tento názor později opravil, alespoň implikovaně, když kladl důraz na radikální protiklad mezi daným obsahem, tak jak jej popisuje chór, a tak jak jej němě předvádí herec (Honzl 1943).

<sup>2</sup> Mukařovský (1941) se dokonce pokoušel dát rozdílu mezi hercem a jeho „produktem“ obecnější základ tím, že v této souvislosti prohlásil – možná poněkud zjednodušeně – že „napětí mezi subjektivitou umělce u objektivitou jeho díla je v uměních všech.“

osoby, co bylo nesnadné přijmout.<sup>1</sup>

S odstupem času lze říci, že pravý důvod, proč nebylo Zichovo průkopnické oddělení herecké postavy a osoby nikdy plně akceptováno, je v Saussurově pojetí znaku, které Pražská škola přijala, nebo spíše ve způsobu, jak toto pojetí bylo v té době interpretováno. Myšlenku, že znak má prostě dvě stránky, *signifiant* a *signifié*, nelze zcela aplikovat na herectví.

v konkrétním hereckém díle je často nesnadné a někdy zcela nemožné určit, co náleží jevištní postavě a co osobě. Rozhraní mezi nimi je nejasné, velké množství rysů je součástí *signifiant* v některém ohledu a *signifié* v jiném. Jelikož v herectví lidské bytosti, jejich jednání a chování představují lidi nebo antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování, rozdíl mezi podobností a stejností často mizí (Zich 1931, 56).<sup>2</sup>

Z toho neplyne, že by rozdíl mezi *signifiant* a *signifié* byl v divadle méně důležitý než v jiných sémiotických systémech. Plyne z toho však, že tyto dva termíny nejsou prostě dvě stránky znaku, jako třeba dvě strany mince, nýbrž dva póly dialektické antinomie, vnitřní antinomie znaku.

Jestli však tohle platí o znaku vytvořeném herectvím, pak to musí platit o kterémkoli znaku. Jinak by sám termín znak byl metaforický a sémiologie by byla fikcí. Zkoumání tohoto nesmírně složitého problému by zjevně bývalo předčasné před třiceti či padesáti lety, kdy se Pražský lingvistický kroužek snažil rozvinout obecnou lingvistiku ve vědeckou disciplínu a zkoumat ve stejném duchu několik dalších oblastí společenské činnosti, z nichž jednou bylo divadlo. ve všech vyvstaly speciální problémy. k některým byla nalezena řešení, jež zase otevřela nové pohledy lingvistiky. Jiné zůstaly nevyřešené. Vztah mezi *signifiant* a *signifié* patří do této druhé skupiny. Samy zjevné rozpaky, které působil, jsou výmluvné. Dokazují, že bádání, které Pražská škola podnikala v jiných oblastech než v jazykové, zdaleka nebylo pouhou aplikací lingvistických metod a objevů.

1981

## Literatura

- Bogatyrev, Petr: *Češskij kukol'nyj i ruskij narodnyj teatr*. Berlín – Peterburg 1923.
- Bogatyrev, Petr: *Hra a divadlo*. Listy pro umění a kritiku, V, 1937, č. 9–10.
- Bogatyrev, Petr: *Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im altschechischen und im volkstümlichen Theater*. Slavisehe Rundschau, X, 1938. (a)
- Bogatyrev, Petr: *Znaky divadelní*. Slovo a slovesnost, IV, 1938. (b)
- Bogatyrev, Petr: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940.
- Brušák, Karel: *Znaky na čínském divadle*. Slovo a slovesnost. V, 1939.
- Deák, František: *Structuralism in Theater: The Prague School Contribution*. Drama Review, XX, 1976, č. 4, s. 83–94.
- Honzl, Jindřich: *Herecká postava*. Slovo a slovesnost, V, 1939.
- Honzl, Jindřich: *Objevené divadlo v Lidovém divadle českém a slovenském*. Slovo a slovesnost, VI, 1940. (a)
- Honzl, Jindřich: *Nad Diderotovým paradoxem*. Program D 40, 1940. (b)
- Honzl, Jindřich: *Pohyb divadelního znaku*. Slovo a slovesnost, VI, 1940. (c)
- Honzl, Jindřich: *Hierarchie divadelních prostředků*. Slovo a slovesnost, IX, 1943.
- Honzl, Jindřich: *Definice mimiky*. Otázky divadla a filmu, II, 1946 – 47.
- Honzl, Jindřich: *Mimický znak a mimický příznak*. Otázky divadla a filmu, III, 1947 – 48.
- Jakobson, Roman: *Úpadek filmu?* Listy pro umění a kritiku, I, 1933, s. 45 – 49. (Přetištěno in:

<sup>1</sup> Rozpaky, které toto rozlišení vyvolalo, vysvitají z toho, jak se o něm mluví v Mukařovského recenzi Zichovy knihy (1933). Mukařovský se o tomto rozdílu zmínil, nazval vztah mezi hereckou postavou a dramatickou osobou „zajímavým“ a shrnul to slovy, že podle Zichova názoru je herecká postava objektivně existující na jevišti znakem, kdežto osoba existující v myslí publika je významem tohoto znaku. Ale v této pasáži odkazoval pouze k Zichovu rozboru výstavby osoby (Zich 1931, 115–18). ne k jeho analýze herecké postavy (1931. 55–6). Kromě toho tím, že na samém začátku pasáže použil dvojsmyslného termínu „dramatická postava“, ve skutečnosti zamlžil, nepochybně nechtěně, Zichovo pojmové rozlišení.

<sup>2</sup> Jemné pojmové rozdíly v Zichově rozlišení herce, jevištní postavy a osoby v nedávné době studoval Sus. zejména ve světle některých současných teorií komunikace a semiózy (Sus 1977). Jeho zajímavá a důmyslná interpretace se radikálně liší od mé. ale *nezdá* se, že by byly navzájem neslučitelné.

- Jakobson, Roman: *Slovesné umění a umělecké slovo*, ed. M. Červenka, Praha 1969. Tentýž výbor vyšel pod názvem *Studies in Verbal Art*. Michigan Slavic Contributions, The University of Michigan, Ann Arbor 1979.)
- Jakobson, Roman: *Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy*. In: *Deset let Osvobozeného divadla*. Praha 1937.
- Jakobson, Roman: *Petr Bogatyrev (29. 1. 1893 – 18. 8. 1971). Expert in Transfiguration*. In: Ladislav Matejka, ed.: *Sound, Sign and Meaning*. Michigan Slavic Contributions, Ann Arbor 1976.
- Matejka, Ladislav: *Postscript: Prague School Semiotics*. In: Matejka, Ladislav – Titunic, Irwin R., ed.: *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass., MIT Press 1976.
- Mukařovský, Jan: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*. Literární noviny, V, 1931, č. 10. (Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1966)
- Mukařovský, Jan: *Otakar Zich: Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Časopis pro moderní filologii 19, 1933.
- Mukařovský, Jan: *k jevištnímu dialogu*. Program D 37, 1937 (a). (Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948)
- Mukařovský, Jan: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*. 1937 (b). In: *Studie z estetiky*, Praha 1966. Mukařovský, Jan: *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Slovo a slovesnost, V, 1939. (Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948.)
- Mukařovský, Jan: *o jazyce básnickém*. Slovo a slovesnost, VI, 1940. (Přetištěno in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1966.)
- Mukařovský, Jan: *k dnešnímu stavu teorie divadla*. Program D 41, 1941, Č. I. (Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1966.)
- Mukařovský, Jan: *o recitačním umění*. Program D 47, 1947, sv. 4. (Přetištěno in: *Kapitoly z České poetiky I*, Praha 1948.)
- Ssawińska, Irena: *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931 – 1941*. Roczniki humanistyczne, XXV, 1977, I.
- Sus, Oleg: *Průkopník České strukturně sémantické divadelní vědy*. Předmluva in: Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. 1977.
- Veltruský, Jiří: *Člověk a předmět na divadle*. Slovo a slovesnost, VI, 1940.
- Veltruský, Jiří: *Dramatický text jako součást divadla*. Slovo a slovesnost. VIII, 1941.
- Zich, Otakar: *Loutkové divadlo. Psychologie loutkového divadla*. Drobné umění, 1923. Č. I, s. 8 – 9.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Reprint s předmluvou Olega Suse, Würzburg, JAL 1977.

## 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“<sup>1</sup>. 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

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

až do roku 1931, kdy vyšlo Zichovo pojednání o divadle<sup>1</sup> a Mukařovského článek o Chaplinových *Světlech velkoměsta*<sup>2</sup>, „poetika dramatu – popisná věda o dramatu a divadelním představení – mnoho nepokročila od svých aristotelských počátků“.<sup>3</sup> ve skutečnosti je sémiologie disciplínou velmi starou a sémiologický výklad divadla nebyl vynalezen v Československu v době mezi dvěma světovými válkami.<sup>4</sup>

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),<sup>5</sup> jeden odkaz k Hegelovi<sup>6</sup> a jeden článek o Diderotově *Paradoxu*.<sup>7</sup> 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 Bühlerova<sup>8</sup>. 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 souhru významů nesených jeho různými složkami;<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> nebo v Mukařovského klasifikaci jevištních pohybů.<sup>11</sup> Všechny složky byly položeny na stejnou úroveň, bez jakéhokoli apriorního předpokladu o jejich hierarchii, jako například předpokladu o nadvládě literárního textu;<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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 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

<sup>1</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931.

<sup>2</sup> Mukařovský, J.: *Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu*, Literární noviny, V, 1931, č. 10. Přetištěno in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 184 – 187.

<sup>3</sup> Elam, K.: *The Semiotics of Theater and Drama*, London and New York 1980, s. 5.

<sup>4</sup> Srov. Veltruský, J.: *Sémiologie divadla – hledání vlastní minulosti*, 1986.

<sup>5</sup> 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 výbor vyšel (česky, bez předmluvy) pod názvem *Studies in Verbal Art*, Michigan Slavic Contributions, The University of Michigan, Ann Arbor 1979.)

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Honzl, J.: *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40, 1940, č. 4, s. 81 – 85.

<sup>8</sup> Srov. Bühler, K.: *Ausdruckstheorie*, Jena 1933, s. 36 – 52.

<sup>9</sup> Srov. Mukařovský, J.: *K dnešnímu stavu teorie divadla*, op. cit.

<sup>10</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 123 – 127.

<sup>11</sup> Srov. Mukařovský, J.: *Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu*, op. cit.

<sup>12</sup> Srov. Mukařovský, J.: *Otakar Zich: Estetika dramatického umění*. Časopis pro moderní filologii, XIX, 1933.

<sup>13</sup> Srov. Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*. 1937. In: *Studie z estetiky*, op. cit., s. 161 – 162.

umělecky představit postavy vytvořené svobodnou představivostí v básnickově myslí. Herecké umění tedy rovněž dodává dramatické poezii její živé tělo tím, že dramatické osoby stvořené představivostí pro představivost dovádí k smyslové jasnosti a tělesnosti.<sup>1</sup>

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.“<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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 spjatý 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 o některé pantomimické experimenty Paula Margueritta, nedovolil, aby si Margueritte vzal jeho dceru, protože podezíral, že „ten hoch skončí

<sup>1</sup> Rötischer, H. T.: *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Berlin 1919, s. 1.

<sup>2</sup> Mukařovský, J.: *K jevištnímu dialogu*, Program D 37, sv. 8. Přetištěno in: *Kapitoly z české poezie I*. Praha 1948, s. 154.

<sup>3</sup> Srov. Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*, op. cit.

ve Folies–Bergère.<sup>1</sup> Jeho vlastní divadelní ambice byla, aby se jeho *Herodiada* dávala v Comédie Française.<sup>2</sup> 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“.<sup>3</sup> Symbolistické drama různě popíralo starý kánon dramatické literatury, aniž by jej úplně rozvrátilo.<sup>4</sup> 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 divadelnicích, 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.<sup>5</sup>

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,<sup>6</sup> pokusy mnichovského Künstlertheater připodobnit jeviště reliéfu<sup>7</sup> i Mejercholdovo formování postav herců, jejich seskupování, gest a pohybu s cílem vytvořit rytmický pohyb linií a harmonii barevných skvrn, jež tvoří kostýmy, světla a prvky dekorace.<sup>8</sup>

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,<sup>9</sup> či spoluprací Moskevského uměleckého divadla s tak významným spisovatelem, jako byl Čechov. Třeníce 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.“<sup>10</sup>

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 obecnost. Nicméně osvobození slovní složky, k němuž došly, mělo pro další vývoj nesmírný význam. Stalo se trvalým rysem avantgardního divadla. Dokládá to

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

<sup>2</sup> Szondi, P.: *Das lyrische Drama des fin de siècle*, Frankfurt am Main 1975, s. 116 – 118

<sup>3</sup> Robichez, J.: *Le symbolisme au théâtre*, Paris 1957, s. 81.

<sup>4</sup> Srov. Kirby, M.: *Futurist Performance*, New York 1971, s. 54 – 57, 59

<sup>5</sup> Szondi, P.: op. cit., s. 117 – 118 a Marie, G.: *Le théâtre symboliste*, Paris 1973, s. 97.

<sup>6</sup> Deák, F.: *Symbolist Staging at the Théâtre d'Art*, The Drama Review, březen 1976.

<sup>7</sup> Srov. Fuchs, G.: *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin – Leipzig 1904, s. 97.

<sup>8</sup> Srov. Mejerchold, V.: *Écrits sur le théâtre I*, 1891 – 1917, Lausanne 1973, s. 117 – 118.

<sup>9</sup> Srov. Antoine, A.: „*Mes souvenirs*“ sur le Théâtre libre, Paris, Arthème Fayard, 1921.

<sup>10</sup> Němirovič–Dančenko, V. I.: *Z minulá*, Praha 1950, s. 133.



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 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.“<sup>1</sup> 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 nevedí 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.“<sup>2</sup>

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, zastiňuje 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.<sup>3</sup> Toto úsilí lze vystopovat i v takových projevech avantgardy, jako je snaha omezit hercovu pohyblivost nebo podřídít jeho pohyb sošnému či obrazovému pojetí scény. Ale snad nejdůležitějším úkolem bude vystopovat, jak každá jednotlivá složka, nevyjímaje ani ty nejskromnější, byla vymaněna ze svěrací 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.<sup>4</sup> A i v člancích čistě teoretických dokládal Honzl někdy své teze příklady vypůjčenými mimo jiné též z vlastních představení.<sup>5</sup> Roman Jakobson analyzoval užití absurdity na jevišti textem, napsaným k desátému výročí Voskocova a Werichova divadla,<sup>6</sup> Jan Mukařovský se zaměřil na avantgardní divadlo ve svých dvou člancích o jevištní řeči,<sup>7</sup> a jeden z mých prvních článků byl o inscenaci

<sup>1</sup> Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*, op. cit.

<sup>2</sup> Mukařovský, J.: *K jevištnímu dialogu*, op. cit.

<sup>3</sup> K rozdílu mezi stálými a proměnlivými složkami srov. Zich, O.: op. cit., s. 142 a Veltruský, J.: *Příspěvek k sémiologii herectví*, 1976.

<sup>4</sup> Honzl, J.: *Moderní ruské divadlo*, Praha 1928.

<sup>5</sup> Honzl, J.: *Pohyb divadelního znaku*, Slovo a slovesnost, VI, 1940, s. 177 – 188.

<sup>6</sup> *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 výboru *Slovesné umění a umělecké slovo*, op. cit., s. 299 – 304 a ve *Studies in Verbal Art*, op. cit.)

<sup>7</sup> Mukařovský, J.: *Jevištní řeč v avantgardním divadle*, op. cit. a *K jevištnímu dialogu*, op. cit.

*Alladiny a Palomida* E. F. Burianem.<sup>1</sup> 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;<sup>2</sup> a přece se ve zkrácené verzi článku, která vyšla v přibližně stejné době, na začátku najde srovnání této tradiční struktury s postupy E. F. Buriana.<sup>3</sup>

Sepětí s avantgardním divadlem bylo tak intimní, že občas vystávalo 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,<sup>4</sup> 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;<sup>5</sup> je dost překvapující, že ještě několik desetiletí potom vyzdvihli tuto zdrženlivost jako podivný rys mého článku dva vědci mladší generace, v navzájem nezávislých komentářích;<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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),<sup>8</sup> kdo odmítl koncept divadelní iluze<sup>9</sup> 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

<sup>1</sup> Veltruský, J.: *Divadlo na chodbě*, 1939.

<sup>2</sup> Brušák, K.: *Značky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939, s. 91 – 98.

<sup>3</sup> Brušák, K.: *Čínské divadlo*, Program D 39.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Veltruský, J.: *Dramatický text jako součást divadla*, 1941.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Valéry, P.: *Eupalinos. – L'ame et la danse. – Dialogue de l'arbre*, Paris 1944, s. 145 – 148, 151 – 152.

<sup>8</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 53 – 57.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 361 – 369.

dramatický prostor už v roce 1923. Netematické významy nebyly pro něj nic nového, protože už v roce 1910 zkoumal význam vyvolávaný hudbou.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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 naturalismu.<sup>3</sup> Zřejmě nebyl ovlivněn avantgardním divadlem a neznal ho. To nelze říci o Zichovi, který mimo jiné kritizoval teoretické názory Tairovovy<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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

## SÉMIOLOGIE DIVADLA – HLEDÁNÍ VLASTNÍ MINULOSTI

Sémiologie divadla je často mylně pokládána za zcela nový obor. Někteří vědci, vycházející z předpokladu, že byla vytvořena Pražskou školou, jí dávají něco přes padesát let; jiní jsou dokonce přesvědčeni, že ji vynalezli sami docela nedávno. ve skutečnosti je pojetí divadla jako znakového systému velmi staré. Nebyla-li jeho historie nikdy soustavně zkoumána, pak proto, že moderní divadelní sémiologie se zprvu inspirovala obecnou lingvistikou, sémantickou analýzou literárního díla a sémiologií umění. Jakmile však dosáhla určité zralosti v tom smyslu, že se její pojmová soustava sdostatek rozšířila a zároveň nuancovala, je pro ni stále důležitější, aby se dala vážně do hledání své minulosti: neučiní-li to, vydává se v nebezpečí, že se rozplyne v učených výkladech okrajových problémů nebo dokonce v terminologickém zbytnění.

Za nynějšího stavu našich vědomostí nelze nastínit, byť pouze schematicky, složité cesty, jimiž divadelní sémiologie putovala před vznikem Pražské školy. Můj referát je hodlá pouze ilustrovat několika příklady.

Nemohu v tomto krátkém výkladu přihlížet k nepřímým přínosům, za něž sémiologie divadla vděčí obecné sémiologii, ať jsou sebevýznamnější. Tak například pominu rozdíl, který stanovil svatý Augustin mezi *signa* a *res*, totiž mezi znaky, jejichž podstatnou funkcí je něco znamenat, a věcmi, jež lze používat ve funkci znaku, třebaže Jakobson prokázal, jak závažné je toto rozlišení pro sémiologii divadla a filmu, protože v těchto uměních se oba druhy znaků volně kombinují.<sup>6</sup> Naproti tomu to, že svatý Augustin rozeznal znakovou povahu divadla, patří přímo k námětu mého příspěvku. Tím spíše, že studoval způsob, jak se v tomto znakovém systému spojuje *signifié* (označované) se *signifiant* (nositelem významu): zjišťoval, že v pohybech herce se, jako v obrazech a sochách, význam zakládá na podobnosti, ale podtrhl, že podobnost není základ dostatečný, a pokud není komentována slovy, je nutně doplňována

<sup>1</sup> Zich, O.: *Estetické vnímání hudby*, Česká mysl 11, 1910 (první část) a *Věstník Královské české společnosti nauk: Třída filozoficko-historicko-jazykozpytná*, 1909 (druhá část).

<sup>2</sup> Gomperz, H.: *Weltanschauungslehre III*, Jena 1908, s. 133 – 139.

<sup>3</sup> Gomperz, H.: *Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst*, Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, München 1905, č. 160 a 161.

<sup>4</sup> Srov. Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 98 a 164.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 38 – 39, 238 – 239, 246, 391 – 392.

<sup>6</sup> Jakobson, R.: *Úpadek filmu?*, *Listy pro umění a kritiku*, I, 1933.

tím, co sám nazval ustanovení nebo consensus.<sup>1</sup> A zde jsme přímo u jádra problému, s nímž se musí divadelní sémiologie vyrovnávat dnes.

Ze stejných důvodů se nemohu pozdržet u modelu Karla Bühlera, který definuje znak jako *organon*, vytvořené z funkce odkazové, expresivní a apelové, jakkoli tento model prokázal velké služby Hertě Schmidové, mně samému i některým dalším sémiologům divadla a dramatu.<sup>2</sup> Je však důležité zdůraznit objevy vědců, kteří se v minulosti zabývali těmito sémiotickými funkcemi, když mluvili o divadle. Neboť mnozí myslitelé, kteří dospěli na práh divadelní sémiologie, jej nedokázali překročit právě proto, že směřovali tyto tři funkce a vyvodili z toho dvě mylné představy: podle jedné z nich spočívá divadlo v napodobení života; druhá pokládá jevištní jednání a hereckou postavu za výraz emoce zakoušené hercem, a ustavuje tak jeden z mnoha prvků umělcovy psychologie jako hlavní princip jeho díla. A *vice versa*, pochopení sémiotických funkcí umožnilo jiným myslitelům, aby přispěli, někdy rozhodujícím způsobem, k rozvoji sémiologie divadla, aniž se zabývali teoretickým pojmem znaku; typický je zde případ Lessingův.

Lessing – aniž uvedl v pochybnost pojem nápodoby – zkoumal na jedné straně to, jak je tato domnělá nápodoba udělána a na druhé straně, jak představuje to, co představuje: a přitom udělal zásadní objevy o divadelním znaku. Když například popisoval jemný pohyb prstů, jímž paní Henselmová vyznačila smrt dramatické osoby ve hře *Miss Sara Sampsonová*,<sup>3</sup> vynesl na světlo skutečnost, přičemž mluvil stále o nápodobě, že herectví rozbírá a sestavuje lidský zjev i chování, tzn. že některé složky eliminuje, jiné obměňuje a přidává k nim nové, reorganizuje jejich vzájemné vztahy atd. Nadto v závěru svého shrnutí *Herce (Comédien)* od Rémonda de Sainte-Albine rozlišuje mezi způsobem, jak herec používá svého těla, aby představoval nějaký duševní stav co nejdokonaleji, tedy aby vytvářel záměrný znak, a změnami, jímž podléhá tělo v běžném životě následkem přirozeného procesu, jímž duševní stav ovlivňuje tělo.<sup>4</sup> Toto rozlišení naznačuje, že si uvědomoval vztahy, které se v herectví vytvářejí mezi funkcí odkazovou a expresivní; je třeba přiznat, že, jak se zdá, omezil svou analýzu na tyto dvě funkce.

Patrně žádné pojednání o divadle nebylo – z generace na generaci – předmětem tolika debat, jako *Herecký paradox*, ale diskuse se obracela především, ne-li výhradně, k metodám herectví a k jeho psychologii. Tyto problémy sice zaujímají v Diderotově pojednání význačné místo, ale jeho zkoumání divadla jako sémiotického jevu je patrně ještě důležitější, alespoň pro vývoj divadelní teorie. Je překvapivé, že tento aspekt zcela unikl Honzlovi v jeho článku o *Paradoxu*,<sup>5</sup> který je z jiných hledisek neobyčejně zajímavý; jsem skoro v pokušení dodat, že že Honzl není jediný sémiolog divadla, který se octl v tomto nepříjemném postavení. Přitom Diderotovo zaujetí otázkami znaku a významu bije do očí. Občas mu dává až zjevně přehnaný výraz, jako například když tvrdí, že „na jevišti se nic neodehrává přesně tak, jako v životě“<sup>6</sup>. Kromě toho přes všechny změny, kterými prošlo jeho pojetí během doby, jež dělí *Paradox* od *Rozmluv o Nemanželském synovi* a od pojednání o *dramatickém básnictví*, sémiologický výzkum tvoří červenou nit' všech jeho spisů o divadle a dramatu.

Diderot tvrdil, že v hercově práci je „signifié“ východisko a „signifiant“ výsledek.<sup>7</sup> Tato poněkud zjednodušující myšlenka mu nebránila, aby vyzvedl to, co je patrně nejzákladnější rys „signifiant“, totiž spojení mezi zvukovou strukturou textu, fonickou linií

<sup>1</sup> Svatý Augustin: *De doctrina Christiana*, Lib. II, kap. XXV.

<sup>2</sup> Srov. např. Schmid, H.: *Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?*, Poetica VIII, 1976 a Veltruský, J.: *Příspěvek k sémiologii herectví*, 1976.

<sup>3</sup> Lessing, G. E.: *Hamburská dramaturgie*, Třináctý kus, 12. června 1767, in: Lessing, G. E.: *Hamburská dramaturgie*, Láokoön, Stati, Praha 1980, s. 64.

<sup>4</sup> Lessing, G. E.: *Auszug aus dem Schauspiel des Herrn Remond von Sainte-Albine*, in: *Theatralische Bibliothek, Lessings sämtliche Werke*, 7. díl, red. H. Göring, Stuttgart 1892, s. 153 – 154.

<sup>5</sup> Honzl, J.: *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40, 1940, č. 4, s. 81 – 85

<sup>6</sup> Diderot, D.: *Herecký paradox*, in: Diderot, D.: *O umění*, Praha 1983, s. 167.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 168–169, 185.

deklamace a tělesným chováním,<sup>1</sup> ani v pozorování způsobu, jak strukturní jednota těchto složek ovlivňuje *signifié*: „Kdyby tomu tak nebylo, byla by chyba buď ve hře nebo v představení. Mezi osobami by nebyl vztah, společný jmenovatel, kterého musí mít, i když stojí proti sobě. Při hercově projevu bychom si uvědomovali zraňující disonance. ve hře bychom narazili na postavu nehodící se do společnosti, kam měla být uvedena.“<sup>2</sup>

Diderotovi připadá zásluha, že zdůraznil apelovou funkci a její důležitost v divadelním znaku. Jeho přínos v této oblasti se neomezuje na obecné pojetí. Mistrné formulace, které odhalují hloubku jeho myšlení, jsou roztroušeny ve všech jeho spisech o divadle. Například tato: „Hlediště je jediné místo, kde se mísí slzy ctnostného muže i darebáka.“<sup>3</sup> Ukazuje především, že Diderot chápal funkci apelovou jako funkci, jež vytváří významy, tak jako obě ostatní, tedy apelové významy, jež se uvnitř *signifié* proplétají s odkazovými a expresivními; a že si tedy právě tak uvědomoval, že obraz diváka je integrální součástí *signifié*, vytvářeného hereckou postavou a jevištním jednáním.<sup>4</sup> Jinak řečeno, všiml si fenoménů, jež moderní sémiologie teprve dnes, a ne bez obtíží, objevuje.

Patrně nejuplněnější pojednání, jež kdy bylo věnováno sémiotice herectví, napsal Engel.<sup>5</sup> Engel.<sup>5</sup> Autor, který zdůrazňoval své intelektuální spříznění s Lessingem, založil svou teorii do jisté míry na rozlišení mezi hercovým používáním vlastního těla tak, aby znamenalo emoce dramatické osoby, a expresivními prvky chování v životě. Pokusil se rozložit komplexní jednotky chování a jednání na jednoduché, ty pak roztřídit a stanovit jejich kombinační pravidla. Engel pozoruhodně anticipoval rozdíl, který dělá moderní lingvistika mezi fonologií a fonetikou: základní jednotky, které se snažil definovat, pokládal za teoretické abstrakce, jež se nemají zaměřovat s formou, jaké nabývají v opravdovém životě, kde jsou součástí chování, vlastního jednotlivým osobám a skupinám. Engel rozdělil modifikace těla na ty, jež pocházejí z jeho vlastního mechanismu a ty, jež ukazují nějaký duševní stav nebo proces. v této druhé kategorii rozlišoval ty, které jsou nositeli pouze vágních a obecných významů a ty, jejichž význam je zvláštnější a určitější. Tyto modifikace zase dělil na popisné a expresivní; ve snaze o zjednodušení zahrnul ty, které plní deiktickou funkci, mezi popisné. Velmi detailně probíral problémy, s nimiž se divadelní představení těchto rozličných druhů tělesných modifikací musí vypořádat. Celá jeho kniha, ale především její druhá část, svědčí o tom, jak podivuhodně si autor uvědomoval, že divadelní sémiologie se musí opírat o sémiologii komparativní.<sup>6</sup>

Hegelovy *Přednášky z estetiky* tvoří mezník v sémiologii umění a třetí díl obsahuje pronikavou studii o dramatické literatuře. Hegel však věnoval jen krátkou kapitolku tohoto dílu divadelnímu umění. Sice tu postihl jednu ze sémiologických zvláštností herectví, totiž to, že jeho materiálem není netečná hmota jako barva v malířství, kov nebo kámen v sochařství, nýbrž celé individuum: herec, který vstupuje do svého díla se svým tělem, tváří, hlasem, zkrátka se všemi svými vlastnostmi. Naneštěstí nebyl s to tuto klíčově důležitou myšlenku rozvinout, neboť hnal do krajnosti pojetí, že divadlo je pouhé provedení dramatického textu. Herec se mu proto jevil jako materiál dramatika.<sup>7</sup>

Hegelův žák Heinrich Theodor Röscher dokázal studovat různé sémiotické aspekty herectví díky tomu, že tuto překážku k pochopení hercova umění odstranil. Uznal, přinejmenším implicitně, že herectví je umění zvláštní a samostatné a revidoval Hegelův postřeh v tom smyslu, že celá hercova osobnost je materiálem, z něhož herec sám tvoří své

<sup>1</sup> Tamtéž, s. 167, 170 a Diderot, D.: *Rozmluvy o Nemanželském synovi*, tamtéž, s. 73.

<sup>2</sup> Diderot, D.: *Rozmluvy o Nemanželském synovi*, tamtéž, s. 73

<sup>3</sup> Diderot, D.: *O dramatickém básnictví*, tamtéž s. 112.

<sup>4</sup> Srov. též Diderot, D.: *Herecký paradox*, op. cit., s. 169–170.

<sup>5</sup> Engel, J. J.: *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, 1795 (francouzský překlad díla *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785 – 1786; reprint s komentářem Martine de Rougemont, Paris – Genève 1979).

<sup>6</sup> Srov. Veltruská, J.: *Engelovy myšlenky o teorii herectví*, Divadelní revue, 1992, č. 2, s. 10 – 18.

<sup>7</sup> Hegel, G. W. R.: *Estetika*, Praha 1966, díl II, s. 337 – 339.

dílo.<sup>1</sup> ve svých rozborech různých stránek *signifiant* vytvářeného herectvím si Rötischer uvědomoval, že toto *signifiant* je kolektivní dílo všech herců, kteří se na představení podílejí; tak se vyvaroval zjednodušující pracovní hypotézy, která chápe každou postavu jako dílo jediného herce.<sup>2</sup> Nedokázal však přesto rozlišit mezi umělcem, jehož fyzické vlastnosti se stávají součástí *signifiant* – a na druhé straně samotným *signifiant* a příslušným *signifié*.<sup>3</sup> Odtud jeho kolísání mezi sémiologickým popisem a naivním názorem o poměru mezi hercem a dramatickou osobou: jednou studoval způsob, jak herec osobu představuje, podruhé mluvil tak, jako by ji herec prostě ztělesňoval.

Oscar Wilde podrobil divadelní znaky neobyčejně bystrému zkoumání. Mimo jiné vyzdvihl jejich těžko definovatelnou rozlišovací vlastnost, jež spočívá v jejich bezprostřednosti a živosti. Sice se přitom uchyloval k metaforickým formulacím, prohlašuje, že „scéna není jen místem setkání všech umění, ale také návratem umění k životu“ a že divadlo „může ve výborném představení spojovat iluzi života a zázrak ireálního světa“.<sup>4</sup> Dnes Dnes začínáme vědět, co Wilde mohl pouze vytušit: že tato vlastnost vyplývá z vnitřní tendence divadelních znaků, zejména těch, jež vytváří herectví, přibližovat podobnost mezi *signifiant* a *signifié* ke vztahu podstatně odlišnému – stejnosti.

Heinrich Gomperz nerozebíral složité formy a aspekty významotvorného procesu, k nimž dochází v divadle, jeho příspěvek je však důležitý z jiného důvodu. Zahrnul herectví mezi početné znakové systémy, k nimž přihlížel, když vypracoval tak zvanou sémasiologii.<sup>5</sup> Založil svou teorii na scholastických pojmech substance a akcencií: „Má-li nějaký objekt takovou strukturu, že jeho akcencie nejsou inherentní jeho vlastní substanci, nýbrž spíš substanci jiného objektu, je mezi prvním a druhým objektem vztah znamenání, substituce nebo představování.“<sup>6</sup> v divadle se vlastnosti herce, či spíš postavy, kterou vytváří, stávají inherentními vlastnostmi někoho jiného, dramatické osoby. Dva další pojmy jsou v Gomperzově sémiologii důležité, totiž to, co je bezprostřední a co je zprostředkované. Při vnímání je substance vybavená akcencemi, jež k ní normálně patří, bezprostřední; substance vybavená akcencemi, jež normálně patří k jiné substanci, je zprostředkovaná.<sup>7</sup> Divák se nedívá na „samotného“ Caesara a Bruta, ale na Caesara a Bruta, k nimž se vztahují repliky hry a zároveň na Caesara a Bruta, které zná z historických knih jako toho, kdo vládl Římu a toho, kdo ho zabil. Osoby jsou představovány a ne předváděny, jsou zprostředkované. Po této cestě, která ji vedla do oblasti filosofie, se sémiologie divadla znovu chopila problému sémiotických funkcí díky Paulu Valérymu, který do svého rozboru vnesl nebývalou jemnost. Vybral si k tomu takový druh divadla, který není nutně tematický, a to tanec před diváky. Už sám tento výběr je příznačný pro celý jeho přístup k problémům divadla: stále pátral po subtilních a prchavých významech, vybavujících se přímo z materiálních prvků nositele významu, a stále se je pokoušel zachytit a definovat, než rozplynou v celkovém *signifié*, než je takřikajíc pohltil významy tematické a udělají z nich pouhé svoje nuance. Nelze zde nastínit průběh jeho výzkumu, ale snad stačí zmínit, že jeho argument stran otázky, zda tanec něco představuje či naopak je prostě to, co je, vyústil v tento složitý závěr: tanec představuje zároveň nic a všechno, vede diváka k tomu, že se cítí proniknut mimořádnými silami a cítí, že vycházejí z něho, který nevěděl, že v něm jsou.<sup>8</sup>

Tento závěr se lišil od všech dosud zmíněných teorií v tom, že vzal v úvahu estetickou

<sup>1</sup> Rötischer, H. T.: *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Berlin 1919, s. 3 – 5, 51 – 52.

<sup>2</sup> Srov. např. tamtéž, s. 133.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 52–53.

<sup>4</sup> Wilde, O.: *The Truth of Masks*, in: *The Artist as Critic*, red. R. Ellmann, London 1970, s. 417 – 419. (Česky vyšlo pod názvem *Pravda masek. Něco o iluzi*. Intenci část čtvrtá, Praha 1911, citáty s. 25 a 28.)

<sup>5</sup> Gomperz, H.: *Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst, Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, München 1905, č. 160, 161; *Weltanschauungslehre II/1*, Jena 1908.

<sup>6</sup> *Weltanschauungslehre II/1*, s. 278, 287.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 280 – 282.

<sup>8</sup> Valéry, P.: *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Paris 1944, s. 160, 174.

povahu divadla. Podle Mukařovského dělá působení estetické funkce z uměleckého díla znak celé skutečnosti, přesahující jednotlivou skutečnost, k níž poukazuje; působení estetické funkce má tendenci uvádět v pochybnost a neustále obnovovat vztah člověka ke skutečnosti.<sup>1</sup> Třeba tedy konstatovat, že Valéry sémiotické funkce a místo, jež mezi nimi připadá funkci apelové, zkoumal ve světle estetické funkce, aniž užil tohoto termínu.

Abych uzavřel: myslím, že v tradici sémiologie divadla se projevuje určitý sklon soustřeďovat se na herectví a pokud jde o divadelní prostor a operu, přenechat je teorii výtvarných umění respektive muzikologii. Mezi sémiology, kteří přece jen uvažovali o divadelním prostoru soustavněji, aniž mu přikládali takový význam jako herectví, připadá opět významné místo Diderotovi. Narážím zde nejen na to, co říkal o scéně, o jejím prostoru a dekoracích,<sup>2</sup> ale rovněž na ten zvláštní pojem „obrazu“ (tableau), který užívá v nejrůznějších významech.<sup>3</sup> Pokud jde o operu, chtěl bych upozornit, že jí byla věnována dlouhá kapitola Zichovy *Estetiky dramatického umění* a že zde byla opera rozebírána z hlediska divadelní sémiologie.<sup>4</sup> Přestože byl Zich nejen bezprostředním předchůdcem Pražské školy, ale i jedním z jejích zakladatelů, nemyslím, že bych překročil rámec svého referátu tím, že zdůrazňuji tento fakt. Mezitím se totiž jeho analýza opery stala bohužel záležitostí historické minulosti, neboť nenašla pokračování ani v pracích Pražského lingvistického kroužku, ani v pracích nové generace.

1986

## NĚKOLIK OBECNÝCH PROBLÉMŮ

### ČLOVĚK A PŘEDMĚT NA DIVADLE

Základem dramatu je jednání. Ovšem, také náš život a jeho průběh je vytvářen jednáním, jak naším vlastním, tak jednáním ostatních lidí. Jednání je aktivní vztah subjektu k nějakému objektu; je to fakt teleologický, řízený účelem, který odpovídá potřebě subjektu. Proto je naše pozornost při každém jednání upřena na účel. Akt sám je pro nás vedlejší, záleží jen na tom, vyhovuje-li danému účelu. Jakmile však nějaký akt upoutá na sebe pozornost vnímajícího subjektu, stávají se z jeho vlastností znaky. Prostřednictvím znaků pak vstupuje do našeho vědomí, stává se významem. Je známo, že často dva lidé, kteří se stali svědky téže události, popisují ji zcela různě. Tato diference je způsobena tím, že jednání se zde obrazilo ve dvou zrcadlech různě zakřivených, tj. ve dvou vědomích různě zaměřených; tím byly některé znaky zdůrazněny, jiné potlačeny. Vlastnosti jednání, které sleduje praktický cíl, jsou určeny tímto cílem bez ohledu na vnímatele, pokud cílem není sdělení.

Na divadle však je jednání samo účelem a chybí mu právě vnější praktický účel, který by určoval jeho vlastnosti. Jednání zde směřuje k tomu, aby bylo divákem chápáno jako souvislá významová řada. Proto je vytvářeno z různých znaků, jež se teprve ve vědomí publika zrcadlí jako vlastnosti; jsou tedy vlastnosti jednání pouhé významy, stejně jako jeho účel je záležitostí sémiologickou, nikoli záležitostí životní praxe. Jednání na divadle se však liší i od jednání, jehož praktickým účelem je sdělení. To sice je také konstruováno ze znaků určených pro vnímající subjekt, jeho účel má také platnost jen sémiologickou, avšak faktický účel leží vně tohoto jednání, nikoli v něm samém jako na divadle.

Z teleologického charakteru jednání vyplývá, že je výsledkem záměru nějakého subjektu. Je však nutno diferencovat pojem subjektu: především je zde základní subjekt, od něhož záměr

<sup>1</sup> Mukařovský, J.: *Význam estetiky*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 68 – 69.

<sup>2</sup> Diderot, D.: *Rozmluvy o Nemanželském synovi*, op. cit., s. 77 – 79, 81 – 83.

<sup>3</sup> Srov. např. tamtéž, s. 65 – 66, 68, 78, 80, 94, 101, 167.

<sup>4</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 277 – 349.

vychází; za druhé subjekt zjevně jednající, který může být se základním identický, ale může též být jen jeho nástrojem, subjektem jen částečným. Hranici mezi nimi ovšem nelze přesně určit. Později uvidíme, že na divadle může jít diferenciace ještě dále: právě proto, že je zde jednání vytrženo z praktických souvislostí a postrádá vnějšího účelu, vzniká v divácích vědomí subjektu, tj. bytosti aktivně jednající, z dění samého víc než kde jinde.

V období, kdy teoretikové měli na mysli jen divadlo realistické, vznikl názor, že subjektem může být jen člověk – právě tak jako v životě praktickém. Všechny ostatní složky byly považovány za pouhé nástroje nebo objekty lidského jednání. Vývojem moderního divadla a poznáním divadla mimoevropských kulturních oblastí však byla tato domněnka vyvrácena a dodatečně se ukazuje, že ani pro divadlo realistické nebyla zcela správná. Cílem této studie je ukázat, jak existence subjektu na divadle je závislá na účasti určité složky při jednání a nikoli na její faktické spontánnosti, takže jako jednající subjekt může být pocíťován i neživý předmět a živý člověk může být pocíťován jako prvek zcela bez vůle.

## OD HERCE K PŘEDMĚTU

Nejběžnějším případem subjektu v dramatu je *herecká postava*. Herecká postava je dynamická jednota celého souboru znaků, jejichž nositelem může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty, od součástí kostýmu až po dekoraci. Důležité však je, že herec odvádí jejich významy k sobě, a to do té míry, že svou akcí může nahradit všechny nositele znaků; to lze velmi názorně vidět na příkladu čínského divadla:

„Herec znázorní akcí všechny úkony, pro něž čínská scéna neposkytuje patřičný základ. Příslušnou sérií konvenčních pohybů hraje herec přeskokování imaginárních překážek, vystupování do imaginárních schodů, překročení vysokého prahu, otvírání imaginárních 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 apod.“<sup>1</sup>

Naskýtá se otázka, co je herci dáno k tomu, aby svou akcí sjednocoval všechny významy. Odpověď je celkem velmi jednoduchá. Všechno, co je na scéně, je znakem. „Avšak divadelní kostým a stejně i dům-dekorace nebo gesta herců nemají tolik konstitutivních znaků, kolik jich má skutečný dům a skutečný oblek. Obyčejně na scéně kostým i dekorace se omezují na jeden, dva nebo tři znaky. Divadlo užívá jenom těch znaků kostýmu a stavby, kterých je třeba pro danou dramatickou situaci.“<sup>2</sup> Naproti tomu hercovo tělo vstupuje do dramatické situace se všemi svými vlastnostmi. Živý člověk pochopitelně nemůže některé z nich odložit a ponechat si jen ty, kterých je pro danou situaci třeba. Proto nejsou všechny složky hercova výkonu záměrné; některé jsou dány prostě fyziologickou nutností (tak např. různé automatické reflexy). Divák ovšem chápe i tyto nezáměrné složky hercova výkonu jako znaky. Tím se stává herecká postava proti jiným nositelům znaků komplikovanější a bohatší, řekli bychom konkrétnější. Má tudíž vedle znakového charakteru i charakter reality. A ten je právě onou silou, která strhuje k herci všechny významy.

Čím je jednání herecké postavy složitější, tím je větší nejen počet jejích záměrných znaků, ale i – a to je zde důležité – těch nezáměrných, takže její reálnost vystupuje do popředí. Postava, jejíž jednání je chudší, je ovšem schematictější. Tak se vytváří hierarchie rolí. Postava, která stojí na vrcholu té hierarchie, tzv. hlavní role, strhuje k sobě většinu pozornosti diváků a jen chvílemi ji uvolňuje pro postavy vedlejší. Zároveň s tím, že dává impulsy k jednání, má vliv na výkony ostatních herců, ba leckdy se uplatňuje přímo jako jejich regulativ. Divák pocíťuje sice i ostatní postavy ještě jako jednající subjekty, ale jejich podřízenost je zřejmá. Obvykle však se v průběhu hry vyskytnou i situace, kdy se hlavním pilířem jednání stává jiná postava než hlavní. v některých strukturách zůstává i v takových

<sup>1</sup> Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*. Slovo a slovesnost, V, 1939, s. 95.

<sup>2</sup> Bogatyrev, P.: *Znaky divadelní*, Slovo a slovesnost, IV, 1938, s. 139.



situacích hierarchie postav nezměněna, jinde se od situace k situaci přeskupuje. Rozhodně však tvoří postavy hry od hlavní až k nejpodřadnější naprosto souvislou linii s proměňující se aktivností, jejíž souvislost je udržována právě vespolečností jednání.

Sledujeme-li tuto linii, vidíme, že nelze ani stanovit hranici, za níž již přestává být jednání postavy pocíťováno jako spontánní. Bez jakéhokoli přeryvu probíhá linie k postavám, jejichž jednání se omezuje na několik úkonů opakovaných s nepatrnými obměnami. Takové postavy mívají velmi málo znaků kromě těch, kterých je pro danou situaci nezbytně třeba. Jsou hodně schematické, pocit jejich reálnosti je velmi slabý. Pro diváka je často taková postava automaticky spojena s určitým úkonem. Tak se např. stává, že scéna představuje přijímací pokoj; jakmile vstoupí určitý sloužící, každý ví, že ohlásí příchod nějakého návštěvníka. Později uvidíme, že toto sepětí s určitým jednáním je příznačné pro *rekvizity*. A skutečně se také tyto postavy jeví divákovi spíše jako rekvizity než jako aktivní činitelé. Lidi-*rekvizity* jsme viděli např. v Burianově inscenaci Klicperovy veselohry *Každý něco pro vlast*: byly to němé postavy služebníků. Takových postav však lze najít velké množství a nejsou v divadle žádnou zvláštností.

Lidmi-*rekvizitami* však ještě nekončí řada, kterou jsme vedli od hereckých postav. Jednání může klesnout na „stupeň nulový“, postava se stává součástí *dekorace*. Takovými lidmi-*dekoracemi* jsou např. vojáci, kteří stojí po obou stranách vchodu do domu. Poukazují na to, že tento dům jsou kasárny. Lidé-*dekorace* ovšem již nemohou být nikterak pokládáni za aktivně jednajících činitele. Jejich reálnost je rovněž stlačena na „stupeň nulový“, neboť jejich konstitutivní znaky se omezují na minimum. Všimneme-li si, co je nositelem těchto znaků, vidíme, že je to zpravidla jejich postoj, vzrůst, maska a kostým. z toho plyne, že lidé mohou být v této úloze zastoupeni neživými figurínami. Tak tvoří lidé-*dekorace* *přechod mezi oblastí člověka a oblastí předmětu*. To však není jediný most mezi nimi. O. Zich mluví např. o tom, že mezi maskou, která patří ještě k hercovu organickému tělu, a kostýmem, který je mimo organické tělo, stojí předměty, jako je např. paruka, jejichž příslušnost do té či oné oblasti nemůžeme přesně určit.<sup>1</sup> Ostatně i kostým, ač je mimo organické tělo, do značné míry s ním splývá. Tak u jednotlivých lidských úkonů nelze přesně stanovit, do jaké míry je jejich provedení předurčeno vlastnostmi těla a do jaké míry vlastnostmi šatu. Neboť „jsou jistá gesta a jisté pohyby, které jsou nejen každému stylu šatu přiměřené, nýbrž jím přímo podmíněné. Přílišné užívání rukou v 18. stol. např. bylo nutným následkem širokých obručí; a slavnostní důstojnost Burleighova je podmíněna právě tak jeho těžkým krajkovým límcem jako jeho rozvahou“<sup>2</sup>. Jak je vidět, oblast živého člověka se prolíná s oblastí neživého předmětu a nelze vést mezi nimi přesné rozhraní. Rada, na jejímž začátku je herecká postava, tedy pokračuje bez přerušení dál do oblasti předmětu.

## OD PŘEDMĚTU K HERCI

Člověkem-*dekorací* jsme se dostali do oblasti *dekorace* vůbec. Obecně jest jejím úkolem „působivě určovat osoby a místo děje“.<sup>3</sup> Její oblast je však rovněž vnitřně diferencována. Nejnižší stupeň zaujímá *dekorace malovaná*, která je čistým znakem. Kaširovaná je bohatší o skutečnou hloubku a je tedy o stupeň blíže k předmětu, který zastupuje. na stejném stupni s kaširovanou *dekorací* stojí *figuríny*, zastupující lidi-*dekorace*. Konečně se k *dekoraci* pojí mnohdy i skutečné předměty, jako židle, vázy apod. Jsou na stejném stupni s člověkem-*dekorací*.

S *dekorací* má mnoho příbuzných vlastností *kostým*. I jeho úkolem je charakterizace osob a prostředí. Liší se od *dekorace* hlavně tím, že *dekorace* spíše charakterizuje prostředí, kdežto *kostým* spíše osoby. *Kostým* zaujímá tytéž stupně jako kaširovaná *dekorace* a skutečné

<sup>1</sup> Zich, O.: *Eстетika dramatického umění*, Praha 1931, s. 136 n.

<sup>2</sup> Wilde, O.: *Pravda masek*, Praha 1911, s. 50.

<sup>3</sup> Zich, O.: op. cit., s. 232.

předměty, které se pojí k dekoraci.

Z toho, že součásti dekorace nejednají zjevně, mohl by vzniknout dojem, že dekorace leží vně jednání a nemá vliv na jeho průběh. Pak by také tvořila uzavřenou, zřetelně ohraničenou oblast. Tento dojem byl by však zcela nesprávný. Stačí ukázat např. na to, jak probíhá zcela jinak spor dvou osob, představuje-li scéna krčmu, než spor týchž osob v královském paláci. I když zjevné jednání dekorace je na nulovém stupni, přece dokonce spoluurčuje průběh jednání. Proto ji také nelze ohraničit jako uzavřenou oblast a určit bod, kde předměty začínají do jednání zasahovat i zjevně a stávají se *rekvizitami*. Mnohdy se zdá, že v některé situaci je jistý předmět součástí dekorace nebo kostýmu a v jiné rekvizitou. ve skutečnosti však je jeho funkce určena napětím dvou protikladných sil, které v sobě uzavírá: dynamické síly akční a statické síly charakterizační. Jejich poměr není ustálený; v některé situaci převažuje jedna, v jiné druhá, někdy jsou i v rovnováze. Vezměme si např. *kord* v těchto situacích:

1) Postava A s kordem. Kord je zde součástí kostýmu a ukazuje na vojenský nebo šlechtický stav svého majitele. Charakterizační síla kordu zřetelně převažuje nad jeho silou akční, která je úplně zatlačena do pozadí.

2) Postava B urazí postavu A, ta vytasí svůj kord a postavu B jím zabije. Zde se v kontextu jistého jednání náhle plně uplatňuje akční síla kordu, který se stává rekvizitou a zasahuje do jednání jako nástroj postavy A. Charakterizační síla je potlačena, ne však odstraněna, protože hned v následující situaci se uplatní.

3) Postava A prchá s krvavým kordem. Kord je zde znakem vraždy, ale zároveň těsně souvisí s útekem, tedy s jednáním. Obě síly předmětu jsou zde v rovnováze.

Rekvizita bývá obvykle označována jako pasivní nástroj hercova aktivního jednání. To však nevystihuje plně její podstatu. Rekvizita není vždy pasivní. Je v ní síla (označili jsme ji jako akční sílu), která k ní přitahuje určité jednání. Jakmile se objeví jistá rekvizita na scéně, navozuje v nás tato její síla očekávání příslušného jednání. Tak pevně je s ním spjata, že její užití k jinému jednání pocítujeme jako scénickou metonymii. Ještě zřetelněji se toto sepětí ukazuje v případě tzv. *pomyslné rekvizity*. Co je pomyslná rekvizita? Herec provede bez rekvizit úkon, při němž bývá vždy užito určité rekvizity; divák pocítuje její přítomnost, ač reálně přítomna není. Herec tedy může jednáním sugerovat divákům určitou rekvizitu. Srov. např. tuto scénu z Mejercholdovy inscenace *Lesa Ostrovského*:

„... komik hraje virtuózní němohru. Sedne si s prutem na schod a tváří se, jako by vlevo do kulis házel do vody udici; prut ovšem nemá vlasu ... komik „chytá rybu“, snímá ji s vlasu – ačkoliv v ruce nemá nic, chňapne po zemi, konečně ji uloží.“<sup>1</sup>

Obdobu tohoto postupu nalezneme i v oblasti praktického života. Jsou to pohyby napodobující užití určitého předmětu, které jej označují. Takových pohybů užívají např. cizinci, kteří se nemohou dorozumět; žádají např. o nápoj tím, že provádějí pohyby obvyklé při pití. na divadle je ovšem cíl jiný.

Opačným postupem se demonstruje sepětí rekvizity s určitým jednáním při *hře s nepřítomným subjektem*. Ta vzniká, není-li na jevišti přítomen herec. Ani tehdy se jednání nezastavuje. Zde se uplatní akční síla předmětu v celé své mohutnosti. Předměty na scéně – popřípadě ještě jejich mechanické pohyby, jako např. pohyb kyvadla hodin – využívají našeho vědomí nepřetržitosti dění a vyvolávají v nás pocit jednání. Bez jakéhokoli zásahu herce vytvářejí rekvizity jednání. Nejsou to již hercovy nástroje, chápeme je jako spontánní subjekty, rovnocenné herecké postavě. Proces, kterým k tomu dochází, je personifikace rekvizity. Aby mohl nastat tento proces, musí být splněna jedna podmínka: rekvizita nesmí být pouhým schématem předmětu, s kterým je spojena věcným vztahem, protože jedině tehdy, když podržuje charakter reality, vyznačuje svoji akční sílu a sugeruje divákovi jednání. Tvrdí-li J.

<sup>1</sup> Tille, V.: *Moskva v listopadu*, Praha 1929, s. 40.

Honzl, že „stoly se mohou stát bytostmi, které nenávidíme vášnivěji než své vrahy“,<sup>1</sup> pak tato zásada souvisí zajisté s jeho výrokem:

„Roztrhaný kabát Stockmannův náleží k těm věcem, které byly předností realistického divadla a naturalistického jeviště. Jedině pro ně nám budou Chudožestvenní drazí, protože stavěli skutečné dveře, které vrzaly, že rozestavili skutečný nábytek a opravdový kulečník, na němž běhaly dvě bílé a jedna červená koule, že tu Andrej Sergějič Prozorov tlačil před sebou na jevišti skutečný dětský kočárek. Opravdové věci, stůl, kabát, slza, vzdálené zvuky kutálky, jsou jediným dědictvím, které budeme asi od nich moci převzít.“<sup>2</sup>

Hra s nepřítomným subjektem však není jediným způsobem *personifikace*. Co je vůbec personifikace? Je to „síla, neurčitá sice, ale mohutná, jež posiluje dojem spontánnosti dění, kladouc důraz na účast jednajícího subjektu. Dění vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie: na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výš jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou v svém průběhu předvídatelná (např. denní úkony při vstávání, jídle, ukládání se k spánku i mnohé úkony profesionální); do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, po každé jiná. Úkol personifikace je umocňovat prvé dva stupně dění na třetí. Není přitom nutné, aby věci byly v pravém slova smyslu „zosobňovány“, jak tomu bývá např. v bajce: to je jen zvláštní případ personifikace (např. v *Modrém ptáku* od M. Maeterlincka – dodáváme zde). Stačí, objeví-li se věci, které jsou ve skutečnosti pasivními objekty dění, jako aktivní subjekty, i když při tom podržují obvyklou tvářnost.“<sup>3</sup>

Taková personifikace je např. v Reinhardtově inscenaci Strindbergova *Pelikána*:

Scéna po pohřbu muže, na scéně jeho manželka, která se přičinila o jeho smrt. V. Tille popisuje scénu takto: „Celým domem jako by neustále chodil stín mrtvého, žena neustále se hrozí samoty, dveře, otevírající se větrem, ji děsí... Jediný pokoj všech tří aktů, přeplněný tmavým nábytkem, je ponořen v temno. Po celé tři akty s malými přestávkami hvízdá a skučí za jevištěm vítr, kymácí otevřeným oknem a bílými záclonami, zesiluje se v prudký průvan, kdykoli se otevrou dveře, a smetá papíry s psacího stolu, na němž třesou se listy v knihách a plamen v lampě. Tato naturalistická virtuosita působí zpočátku příšerným dojmem, zvláště když veřeje otevřených dveří tajuplně se kymácejí naprázdno, právě v čas, kdy je toho v textu zapotřebí.“<sup>4</sup>

Jiná, ne již tak zřetelná personifikace, je v japonském dramatu *Terakoya* čili *Vesnická škola*, které napsal Takeda Izumo<sup>5</sup>.

Situace: Učitel Genzo ukrývá ve svém domě malého syna zapuzeného kancléře. Paní Chiyo přivede do školy své dítě, které je kancléřovu synu k nerozeznání podobné. Žena odejde a po chvíli přijdou vazalové nového vládce a žádají hlavu dítěte. Učitel odejde za scénu a usmrtí tam synka paní Chiyo. Vazalové odejdou. Náhle se vrátí Chiyo.

CHIYO (zřejmě vzrušena): Ach, to jste vy, pane Takebe Genzo, vážený učitel? Dnes jsem vám přivedla svého hošíčka. Kde je? Snad vám tu nebyl na obtíž?

GENZO: To ne – je tam vzadu... v zadním pokoji... hraje si s ostatními. Chcete ho vidět... Chcete si jej snad odvést domů?

CHIYO: Ano, přiveďte mi jej, prosím... Chci si jej odvést domů...

GENZO (vstane): Přijde hned. Prosím, vstupte jen... (Chiyo se obrátí k zadním

<sup>1</sup> Honzl, J.: *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 218.

<sup>2</sup> Honzl, J.: op. cit., s. 56.

<sup>3</sup> Mukařovský, J.: *Sémantický rozbor básnického díla*, Slovo a slovesnost, IV, 1938, s. 7.

<sup>4</sup> Tille, V.: *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917, s. 170 n.

<sup>5</sup> *Dvě japonská dramata (Terakoya – Asagao)*, Praha 1911.

dveřím; Genzo jí za zády vytasí meč a rozpráhne se po ní strašlivou ranou; leč v tom se Chiyo jako něčím upozorněna obrátí a uhne ráně. Rychle skočíc mezi pulty, uchopí skříňku svého syna a odrazí jí novou Genzoovu ránu.)

CHIYO: Zadržte! Zadržte!

GENZO (ještě jednou se rozehnav): Pekelná věc! (Rána rozbije skříňku, z které se vysype bílý rubášek, kusy papíru s napsanými na něm modlitbičkami, pohřební praporeček a ještě několik jiných při pohřbu potřebných maličkostí.)

GENZO (v úžase): U ďábla, co to je? (Ruka s mečem mu klesne.)

Tato situace vyznívá jako spontánní zásah rekvizit, které zachrání život paní Chiyo.

## POMĚR MEZI ČLOVĚKEM A PŘEDMĚTEM

Sledovali jsme různé stupně účasti jednotlivých složek na jednání, stupně navzájem odlišené mírou aktivity. Ukázalo se, že přechod mezi nimi je zcela nenáhlý, takže je nelze ohraničit jako uzavřené oblasti. Funkce každé složky v jednotlivých situacích (a pak i v celém dramatu) je výslednicí ustavičného napětí mezi aktivností a pasivností vůči jednání, které se projevuje jako nepřetržitě proudění mezi jednotlivými složkami – lidmi i předměty. Proto zde nelze také vésti rozhraní mezi subjektem a objektem, každá složka je potenciálně obojím. Viděli jsme na různých příkladech, jak předmět si může vyměňovat s člověkem místo, člověk se může měnit ve věc a věc v živou bytost. Nelze tedy mluvit o dvou navzájem ohraničených oblastech, poměr člověka a předmětu na divadle lze charakterizovat jako *dialektickou antinomi*. Viděli jsme z uvedených příkladů, že se dialektické napětí člověka a předmětu vyskytuje v nejrůznějších strukturách a není tudíž výhradním majetkem moderního divadla. V některých strukturách je ovšem zdůrazněno, v jiných stlačeno na nejmenší míru.

Názor, že člověk je na divadle výhradně aktivním subjektem a předmět pasivním objektem nebo nástrojem jednání, vznikl – jak již bylo řečeno – v době, kdy teoretikové měli na mysli jen divadlo realistické. Ani v něm ovšem nebyla fluktuace mezi člověkem a předmětem odstraněna, ale přece jen byla tak stlačena, že snadno mohlo dojít k omylu, o němž jsme mluvili. Realistické divadlo se totiž snažilo (i když se mu to nikdy nepodařilo) být odliškou skutečnosti nejen v jednotlivých složkách, ale i v jejich zřetězení. A v praktickém životě jsme ovšem zvyklí rozlišovat co do spontánnosti jednání velmi přesně člověka od předmětu, ovšem v dnešním noetickém horizontu, určeném civilizovaným životem. V jiných horizontech, např. v mytickém světovém názoru primitivů nebo dětí, připadá však právě personifikaci a fluktuaci mezi předmětem a člověkem velmi důležitá úloha. Přesto, že je civilizace pokrokem proti primitivnímu způsobu života, nelze popřít, že dosavadní její formy zpřetrhaly nejrůznějšími konvencemi bezprostřední vztahy člověka k okolí. Na příkladech hry s nepřítomným subjektem jsme viděli, jak lze právě těchto konvencí využít k nekonvenčnímu zřetězení jednotlivých skutečností. Nenadsadíme snad, řekneme-li, že je to jeden z nejdůležitějších sociálních úkolů divadla. Neboť právě zde může být divadlo ukazatelem nových cest pro chápání světa.

1940

## POZNÁMKY K BOGATYREVOVĚ KNIZE O ČESKÉM A SLOVENSKÉM LIDOVÉM DIVADLE

Tato studie<sup>1</sup> je věnována knize Petra Bogatyreva o lidovém divadle,<sup>1</sup> ale není její recenzí. Jde

<sup>1</sup> Česky vyšla poprvé v Divadelní revui č. 1, 1992, opatřena následující autorovou vysvětlivkou: Tento text byl původně přednesen malé diskusní skupině, která se roku 1940 sešla v bytě Jana Mukařovského. Měl být otištěn v časopise Pražského lingvistického kroužku Slovo a slovesnost, kde se téhož roku objevila Honzlova kritika Bogatyrevovy knihy *Lidové divadlo české a slovenské*. Ale když Hitler porušil roku 1941 německo-sovětskou smlouvu, nacistická cenzura dala Bogatyrevovo jméno na index. Nechtěl jsem zveřejnit svou kritiku v Praze po válce, neboť se ozývaly zvěsti, pravděpodobně nepodložené, že Bogatyrev, který

o to, vyvodit z bohatého materiálu, jež autor sestavil, jistý počet poučení pro teorii divadla. Lidové divadlo má strukturu velmi odlišnou od našeho divadla.<sup>2</sup> Jeho popis a rozbor může proto být pro divadelní vědu velmi plodný. v tomto smyslu Bogatyrevova kniha podstatně přispívá k strukturální teorii, jejíž základní kámen položil Zich.<sup>3</sup> Ale studovat lidové divadlo z hlediska obecné teorie divadelního umění zřejmě nese s sebou také různé druhy nebezpečí. Je třeba mít stále na mysli základní rozdíly mezi uměním ve vlastním slova smyslu a folklorními produkty, neboť obvyklé užívání slov jako „umění“, „poezie“, „hudba“, „divadlo“ atd. má v sobě nepopiratelný prvek metaforičnosti, když jde o tyto produkty:

1. Umění a lidové „umění“ mají mnoho společných rysů, ale jejich znakovost je zcela odlišná. Rozdíl mezi nimi lze definovat v termínech antinomie mezi *langue* a *parole*. Tak jako *langue*, dílo lidového umění existuje jen potenciálně, jakožto složitý soubor „norem“; konkrétní dílo je jako promluva tvořivou aplikací onoho souboru „norem“ – tvořivou v tom smyslu, že obsahuje jistou míru improvizace. Umělecké dílo vzniká naopak v plánu *parole*. Tak jako promluva, je ve vztahu k společensky přijatým normám, ale není jimi takřkajíc předepsáno; není výsledkem víceméně tvořivé aplikace, nýbrž individuální tvorby.<sup>4</sup>

2. Poměrná závažnost různých funkcí díla není v obou případech stejná, protože směřování k převaze estetické funkce, jež vyznačuje umění, je folkloru cizí, právě tak jako sama diference funkcí, která je vlastně předpokladem umění v plném slova smyslu.

## Divadlo a život

Divadlo je v daleko těsnějším styku s každodenním životem než kterékoli jiné umění. Dvojnásobně to platí o divadelním folkloru: protože nedává stejnou přednost estetické funkci jako divadlo naše, neodlišuje se tolik od elementů divadelnosti, které se v denním životě vyskytují; navíc je ve folklorním prostředí sám život divadelností mnohem víc prosycen.

Divadelnost nelze plně pochopit, aniž se studují její kořeny v denním životě. Avšak má-li být takový výzkum plodný, musí se vyhnout nebezpečí směšování odlišných kategorií. Pokušení vidět divadlo všude je velmi silné.<sup>5</sup> Vezměme toto tvrzení: „Náš vlastní život a pracovní obor – *emploi* –, jenž nás zavazuje téměř po celý život hrát úlohu učitele, obchodníka, úředníka atd., málokdy nám dává příležitost vyskočit z této role a zahrát úlohu jinou.“<sup>6</sup> Nazveme-li pracovní obor úlohou ve smyslu divadelní role, nesmíme zapomínat, že je to pouhá metafora, jež nemůže být východiskem argumentace. Neboť učitelem, obchodníkem, úředníkem atd. člověk skutečně je, tj. učí, prodává zboží, úřaduje atd., kdežto herec, který hraje např. vraha, rozhodně nezabývá svého spoluherce, i kdyby to byl jeho sok v lásce či v předhánění o dobré role. v divadle se herec může přiblížit vraždě nanejvýš tak, že ji simuluje; může ji představovat pomocí znaku, který se velmi podobá tomu, co má znamenat. Člověka, který by prodávání zboží pouze předstíral, bychom však nemohli brát

---

se vrátil do SSSR v roce 1940, je tam v nemilosti. Proto vyšla poprvé anglicky až roku 1987.

Studie byla míněna jako příspěvek k divadelní teorii Pražské školy, a to ve dvou směrech. Byla součástí společné snahy překonat meze Zichova monumentálního díla, které vytvořilo koherentní pojmový systém. beroucí však v úvahu jen to, co můžeme v širokém smyslu nazývat realistickým divadlem. Tato snaha vedla k horlivému studiu zásadně odlišných forem divadla, jako avantgarda prvních tří desetiletí 20. století, klasické české divadlo atd. Materiál, který Bogatyrev sestavil z různých knih a článků o lidových hrách a obyčejích, poskytl dostatečnou příležitost rozšířit empirické základy mladé teorie. Zároveň jsem však pociťoval potřebu přesnější analýzy, měl-li být vytěžen plný užitek z těchto materiálů. To byl druhý důvod tohoto pojednání. Reakce proti omezením Zichovy teorie a její průvodní strnulosti vedly skutečně k jisté metodologické nepřesnosti, zejména ze strany Bogatyrevovy a Honzlovoy, která nezvykle kontrastovala s vědeckou úrovní charakteristickou pro lingvistiku, literární teorii a estetiku. Napadal jsem to, snad příliš přísně, při několika příležitostech. na jaře roku 1941 jsem se pokusil o systematickou kritiku v dlouhém úvodu své přednášky v Pražském lingvistickém kroužku. Úvod musel být vypuštěn (z téhož důvodu jako tento článek nesměl být publikován), když se přednáška objevila ve Slovu a slovesnosti. – J. V.

<sup>1</sup> Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940.

<sup>2</sup> Budu se zde zabývat výhradně lidovým divadlem ve vlastním slova smyslu a nechám stranou tzv. divadlo selské nebo sousedské, jakož i loutkové divadlo. Tyto formy, o nichž Bogatyrev rovněž pojednává, se od našeho divadla neliší svou povahou a rozhodně nepatří do folkloru.

<sup>3</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931; přetisk s úvodem Olega Suse, Würzburg (JAL – reprint) 1977; 2. vyd. s poznámkami a komentáři Ivo Osolsobě a Miroslava Procházky a studií Ivo Osolsobě, Praha 1987; odkazy v tomto článku se vztahují na 1. vydání.

<sup>4</sup> Bogatyrev, P. a Jakobson, R.: *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen–Utrecht 1929; český překlad v souboru článků, který sestavil Jaroslav Kolár: Petr Bogatyrev: *Souvislosti tvorby*, Praha 1971, str. 36 – 47.

<sup>5</sup> Klasický příklad tohoto sklonu je Jevrejnov, N.: *Le théâtre dans la vie*, Paris 1930.

<sup>6</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 8.

za obchodníka, ledaže bychom se jím dali oklamat; pak by to ovšem byl podvodník a ne obchodník.

K předstírání nepochybně v provozu různých povolání často dochází. Dobromyslný učitel může ve třídě ukazovat přísný postoj, hamižný hokynář může dělat, že mu jde hlavně o spokojenost zákazníků atp.; ovšem učitelé a hokynáři, kteří takto nesimulují, mohou být právě tak úspěšní ve své práci. Pokud takové simulování je záležitostí divadelnosti – často jde spíše o „autostylizaci“ – týká se ta divadelnost spíše druhu chování, jež může být s jistým povoláním spjata, než tohoto povolání sama.

Sklon přehánět rozsah divadelnosti v životě souvisí s otázkou, co vlastně divadelnost je. Bylo už mnoho neuspokojivých pokusů ji definovat, a zde máme další doklad: „Jeden z hlavních a základních divadelních rysů je přeměna; herec mění svůj vlastní zevnějšek, oblek, hlas a dokonce i psychické rysy svého charakteru v zevnějšek, kostým, hlas a charakter osoby, kterou ve hře představuje.“<sup>1</sup> v divadle činy neobrážejí osobnost; jsou to znaky, jež přispívají k herecké postavě vytvářené hercem, a ta vyvolává obraz dramatické osoby. Hercův zevnějšek, kostým, hlas, gestikulace atd. se ovšem mění, když se stávají hlavně znaky, avšak jeho charakter zůstává nezměněn, i když pro publikum ustupuje do pozadí před „charakterem“ dramatické osoby.<sup>2</sup> v tomto smyslu je také citovaná definice poopravena později: „Avšak při divadelní přeměně divák ani herec nesmí mít pocit přeměny úplné. v osobě, v kterou se přeměnil herec, nesmí se herec ztrácet: děj, který se na scéně odehrává, nesmí být pocíťován jako skutečnost, nýbrž jako divadlo. Tairov uvádí případ, kdy divák zastřelil herce, hrajícího na jevišti Jaga v Shakespearově *Othellovi*. [...] Je jasné, že tento divák nevnímal představení jako divadlo. Malé dítě, které věří, že při obchůzce Mikuláše chodí skutečný svatý, nemá pravý divadelní prožitek.“<sup>3</sup> Po těchto výhradách už ovšem přeměna není přeměna a definice padla.

Divadelnost se objevuje tam, kde lidské jednání nebo některé z jeho aspektů nepochází z nějaké příčiny, nýbrž ze záměru nějakou příčinu simulovat či, přesněji řečeno, vyvolat ji v mysli vnímatele. Dále, divadelnost nemůže vzniknout bez účasti estetické funkce. Zich konstatuje, že má-li nějaké jednání vyvolat estetický účinek, pozorovatel na něm nesmí být prakticky zainteresován, což znamená, že se jím nesmí cítit ohrožen ani tělesně, ani duševně a nesmí podléhat otřásající emoci.<sup>4</sup>

Není to možná náhoda, že „přeměna“ je pokládána za „jeden z hlavních a základních divadelních rysů“ právě v souvislosti s divadlem lidovým. Tento názor se zdá mít co dělat s folklorem, v němž na rozdíl od umění jsou všechny funkce tak propleteny, že ani v teoretické studii je nelze s jistotou roztřídit. Navíc má ve folkloru nesmírnou důležitost magická funkce, téměř stejnou měrou jako v primitivních společnostech. Co se týče lidového divadla, mnohdy se nedá určit, zda v něm převažuje spíše funkce magická či estetická, i když nejde o hry v pravém slova smyslu magické.<sup>5</sup> Odtud teorie „přeměny“. Magické úkony jsou zpravidla spjata s představou, že prostřednictvím společných vlastností může se daná věc proměnit v jinou věc, daná bytost v jinou bytost, dané jednání v jiné jednání, bytost v jednání či ve věc atd., čili znak v to, co představuje, *signifiant v signifié*. Divadelní věda ovšem musí všechny takové přeměny a transsubstanciacce podrobit sémantickému či sémiologickému rozboru.

Příbuzenství lidového divadla s magickým, respektive náboženským obřadem se jeví i

<sup>1</sup> Ibidem, str. 9.

<sup>2</sup> V některých obdobích byl kladen velký důraz na hereckou techniku, které se říká prožívání role. v krajních případech se herec do té míry vcítil do role, kterou zkoušel nebo hrál, že i ve svém soukromém životě pocíťoval emoce a duševní stav dramatické osoby. Taková výjimečná údobí v dějinách herectví mohou bezpochyby vrhnout světlo na jisté obecné aspekty divadla, ale nelze z nich vyvozovat všeobecně platné principy a zejména nelze na takových eventuálních generalizacích stavět teorii divadla. Rozhodně nejde nikdy technika „prožívání role“ za jisté meze – viz Honzl, J.: *Nad Diderotovým paradoxem o herci, Program D40*, přetištěno in: *České divadlo 1 (Jindřich Honzl o režii a herectví)*, Praha (Divadelní ústav) 1979, str. 85 – 93.

<sup>3</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 12 – 13.

<sup>4</sup> Zich, O.: op. cit., str. 50–51.

<sup>5</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 31 – 36.

v tom, že provozování různých her – stejně jako obřadů – je vázáno na určité svátky; a tak jako obřady, i hry se rok od roku opakují. S touto okolností souvisí celá řada strukturních zvláštností lidového divadla. Je pozoruhodné, že se najdou i v těch hrách, z nichž magická funkce dávno vymizela (možná proto, že folklor je tak pevně skloubená struktura s velmi slabou funkční diferenciací): „Charakteristickou zvláštností u obecnosti lidového divadla je to, že se nehoní za novým obsahem hry, nýbrž rok co rok se dívá na tyto hry s neobyčejným zájmem, ačkoliv je zná téměř z paměti. v tom je zásadní rozdíl mezi divákem lidového divadla a průměrným návštěvníkem divadla našeho.“<sup>1</sup> Přes tuto stálost má lidové divadlo jistý sklon se proměňovat. v průsečíku protichůdných tendencí k neproměnnosti a k proměnlivosti vzniká jeden z jeho nejtypičtějších postupů, improvizace: „V lidových představeních, prováděných bez zkoušek, kde hrají herci svou úlohu podle tradice a kde se velmi uplatňuje improvizace, je obsah hry – jako v každém díle lidové poezie – jenom podkladem, na kterém představitel musí pokaždé znovu vyšívát svůj samostatný vzor; vždy při tom znovu tvoří nejen svými gesty, pohybem, intonací, kostýmem atd., ale pokaždé mění i text.“<sup>2</sup>

V této souvislosti však sám termín „tvoří“ může vést k nedorozumění, pokud není blíže vymezen. Lidové umění ukládá tvorbě každého interpreta velmi přísná omezení. Vzhledem k tomu, že dílo existuje nezávisle na všech interpretacích, jakožto soubor „norem“, jenž je kolektivním vlastnictvím daného společenství, provozuje toto společenství něco, co bylo výstižně nazváno „předběžná cenzura“<sup>3</sup>; tím je tvůrčí svoboda všech interpretů přísně vymezena. Kdyby improvizace nějakého z nich šla dále než „předběžná cenzura“ dovoluje, jeho tvorba by byla společenstvím zavržena.

Tento druh vztahu mezi dílem a jeho postupnými interpretacemi může vést k zvláštnímu uměleckému postupu. v ruské lidové komedii *Pachomušskoj* patří k legraci to, že diváci stále zasahují do představení, přerušují herce, kritizují text, jež herci užívají, argumentují s nimi, okupují hrací prostor atd.<sup>4</sup> Tohle ovšem není případ, kde by společenství zavrhovalo danou interpretaci, nýbrž velmi rafinovaný umělecký postup založený na tom, že ve folkloru takové zavržení skutečně hrozí.

## Herci a diváci

Divákův postoj v lidovém divadle je výsledkem „předběžné cenzury“ děl, opakování týchž her a herecké improvizace: „Estetické vjemy takového diváka jsou podobné estetickým zážitkům herce, jenž znova a znova prožívá každou repliku, každý monolog, celou hru. Rozdíl je jen v tom, že divák to všechno prožívá pasivně, kdežto herec aktivně. Pravděpodobně totéž prožíval i středověký divák, jenž s neutuchajícím zájmem se mnohokrát díval na tutéž mysterii, jejíž obsah znal z dřívějších představení a z Písma svatého. Tato podrobná znalost obsahu hry dovoluje divákovi lidového divadla, aby i aktivně vystupoval v divadle, zpíval ve sboru i s herci anebo se účastnil hry.“<sup>5</sup> Aktivita obecnosti jasně souvisí s tím, že „je lidové drama jako všechny folklorní ústní projevy kolektivním majetkem, který může realizovat každý lidový interpret od pokolení do pokolení“.<sup>6</sup>

Rozhraní mezi hercem a divákem nelze přesně stanovit v žádné formě divadla. I tiché obecnost v temném hledišti působí na hercův výkon tím, jak citlivě je jím dotčeno či naopak tím, jak je na něj „hluché“. na druhé straně je každý herec zároveň divákem vzhledem k partnerům. Proto se např. stává, že inspirace jednoho herce strhne všechny ostatní

<sup>1</sup> Ibidem, str. 62 – 69.

<sup>2</sup> Bogatyrev, P. a Jakobson, R.: op. cit.

<sup>3</sup> Bogatyrev, P. a Jakobson, R.: op. cit.

<sup>4</sup> Pisarev, S. a Suslovič, S.: *Dosjulnaja igrá – komedija Pachomušskoj*, Leningrad, Isskustvo Severa 1927, citováno podle Bogatyreva, op. cit., str. 54 – 55.

<sup>5</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., p. 63.

<sup>6</sup> Ibidem, str. 79.

k mimořádnému výkonu; nebo že spoluherci vynikajícího komika se někdy nemohou ubránit smíchu, a že jejich smích je někdy jen zdánlivě spontánní, zejména v těch druzích divadla, jež vztahy vzájemného diváctví mezi herci staví do popředí. Mimořádnou důležitost má tato stránka vztahů mezi herci v těch divadelních formách, které značně spoléhají na improvizaci.

Typický případ, kdy herci se stávají diváky a také se jako diváci chovají, je zachycen v popisu představení *hry o sv. Dorotě* na Milevsku:<sup>1</sup>

„Ze svého vykázaného místa čert po chvilkách vybíhal a prováděl při hře a před ní různé „legrace“ pro obveselení diváků, takže někdy i herce rozesmál a přivedl z konceptu.“ Mimoto zde jeden z herců hrál vlastně diváka. To byla „nosička“, žena s nůši, oděná tradičním vesnickým krojem; ta zůstala mezi diváky a během představení a po něm od nich sbírala pro herce obilí a jiné dary. Také mezi diváky byl malý hoch ve velkých dřevácích, jenž s několika diváky, čertem a „nosičkou“ sehrál před samým začátkem hry výjev, který vlastně tvořil samostatné číslo.

Takové rozehrávání vzájemného diváctví mezi herci ponouká samozřejmě diváky, aby se na představení či alespoň na nějaké jeho části podíleli aktivně. Při představení *hry o sv. Dorotě*, o němž byla právě řeč, měl čert svůj protějšek mezi diváky v několika vesnických klucích, kteří se vtlačili do světnice za průvodcem herců a zůstali blízko u dveří. Na čerta různě doráželi, až ten je s vidlemi vyhnal a zabouchl za nimi dveře. Ale malý kluk ve velkých dřevácích nemohl utéci tak rychle jako ostatní a zůstal ve světnici. Čert na něho namířil vidlemi a on se dal do pláče. Nosička, která mezitím složila nůši na podlahu a vyndala z ní pytel s obilím, vzala ze dna nůše kornoutek cukroví a nesla kousek klukovi, ale čert už ho zvedl a vynášel ven. Kluk křičel, tloukl do něj a tahal ho za uši (přišité na čepici). Nosička si dala cukroví sama do úst, pečlivě zabalila kornoutek, vložila zpátky do nůše a usadila se na lavici; při hře „z dlouhé chvíle“ cukroví přemílala v ústech. Vyhnání kluci se shlukli před oknem. Při představení si dělali z čerta legraci a hrozili mu. On na ně hrozil občas na dálku vidlemi, ale v jeden okamžik se vykradl ze dveří a odehnal je od okna.

Lidové divadlo má mnoho jiných postupů, jak vyzývat diváky k aktivní účasti. Krajním případem je čirá provokace: karikování jednotlivých diváků, pomlouvání jich, kladení otázek atd.<sup>2</sup>

Avšak ruská komedie *Pachomuškoj* vypadá i na tomto obecném pozadí dost bizarně. Její provozování bylo popsáno takto: „Divák v běžném smyslu ve hře-komedii *Pachomuškoj* neexistuje. Je to skutečně „kolektivní výkon“. Všichni přítomní ve vesnickém sále se účastní hry tak živě, že jejich aktivita daleko přesahuje účast „diváka“ masových slavností. Každý, kdo někdy sám hrál nebo viděl tuto hru, bez rozpaků přerušuje hru a vsouvá svoje poznámky jak do textu, tak i do provedení. Chvillemi je jevištní prostor plný přítomných a je nesnadné rozeznat představitele hry. A třebaže se tím přerušuje vlastní hra, napětí neochabuje. Tak to trvá dlouho, pokud nějaká rozhodná ruka neodsune každého na místo.“<sup>3</sup> Pro pochopení funkce obecnstva v tomto představení a jeho poměru k hercům je důležitý zvláštní postup při tvorbě postav: „Jednotný text hry *Pachomuškoj* [...] neexistuje, ale téměř v každé vesnici jsou herci-specialisté se svým vlastním textem. Tyto texty, jsou-li podařené, kolují od úst k ústům a stávají se obecným majetkem. Proto nelze tvrdit, že se text při hře úplně improvizuje. Improvizace (jako v komedii dell'arte) záleží na dovedném kombinování částí dialogu a písní v rámci scénáře.“<sup>4</sup> Jinými slovy řečeno, postoj divákův se zde podstatně neliší od postoje hercova. Připomeňme, že estetické pocity diváka v lidovém divadle se blíží pocitu herce, když hraje roli, a že herec se podílí na divákově estetickém pocitu tím, že sám je divákem vůči spoluhercům. Zvláštnost komedie *Pachomuškoj* tedy spočívá v tom, že jde v tomto směru

<sup>1</sup> zápis a popis představení *hry o sv. Dorotě*: Dvořák, Š.: *Lidové hry na Milevsku*, 1916, přetištěno Bogatyrevem, op. cit., str. 219 – 237.

<sup>2</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 25 – 26, 43 – 44, 58, 60 – 62, 64 – 65, 66 – 67.

<sup>3</sup> Pisarev, S. a Suslovič, S.: op. cit., citováno podle Bogatyreva, op. cit., str. 54 – 55.

<sup>4</sup> Pisarev, S. a Suslovič, S.: op. cit., citováno podle Bogatyreva, op. cit., str. 167.



dále, tak daleko, až diváci – z nichž někteří jsou bývalí či budoucí herci v jiných představeních téže hry – hrají aspoň fragmenty rolí a herec se stává divákem nejen vůči ostatním hercům, nýbrž i vůči obecenstvu.

Strukturní sepětí mezi důrazem, jež lidové divadlo klade na vztahy vzájemného diváctví mezi herci, a jeho tendencí aktivovat diváky je očividné.

Aktivace obecenstva je ovšem velmi široký pojem. Nemusí nutně znamenat, že jako v některých lidových hrách diváci hrají spolu s herci či dokonce chvílemi místo nich.<sup>1</sup> Je spousta dokladů toho, že obecenstvo se podílí na lidovém divadle mnoha rozličnými způsoby, i když informace sebrané Bogatyrevem nedovolují definovat rozdíly mezi nimi aspoň s minimální přesností. v konkrétním případě komedie *Pachomuškoj* se bezpochyby výkon obecenstva stává součástí struktury proto, že „*Pachomuškoj* je komedií bezuzdné zábavy bez jakýchkoliv prvků vážného děje. Jakmile se změní charakter hry, mění se i charakter obecenstva“.<sup>2</sup> I v moderním divadle se postoj a chování téhož návštěvníka mění s povahou představení, na které přišel, nejen podle toho, zda je to komedie či tragédie, nýbrž i podle různých divadelních slohů a „ismů“.

Lidové publikum se aktivně zúčastní nejen v komedii nebo v komických scénách her. Např. při představení *hry o sv. Dorotě* na Milevsku hospodář a po něm jeho syn sejmuli čepice a ženy nábožně sepjaly ruce, jakmile první herec, představující Theofila, vstoupil do dveří a ohlásil příchod krále a Doroty; všichni nastrojili obličej jako na poslouchání evangelia. na konci představení si někteří diváci utírali oči, hromadně odpověděli na blahopřání přednesené katem, někteří si klekli a modlili se, zatímco jiní hovořili s herci a mluvili o svých vlastních emocích. Nato čert vyrazil mezi diváky s vidlemi, honil je po světlici a nakonec je vyhnal ven, kdežto ostatní herci vyjednávali s hospodářem odměnu za představení. Posléze se se zbylými diváky rozloučili a odešli.<sup>3</sup> Také zde se obecenstvo zúčastní aktivně, i když zcela jinak než vesničtí kluci ve střetnutí s čertem (a nosičkou).

## Divadelní prostor

Aktivnost diváků souvisí se stíráním rozhraní mezi hledištěm a jevištěm. v lidovém divadle, kde k tomu často dochází, se samo rozhraní vytváří tak, aby bylo spíš potenciální než skutečné. Jedno ruské lidové představení, provedené v domě, kde se lidé sešli navečer, začíná vstupem „koně“, který kolem sebe švihá bičem, aby se přítomní postavili na lavice nebo zalezli za palandy a tak se uvolnil prostor pro herce. Pak vejde zbytek družiny. „Tím, že je obecenstvo šviháním biče rozháněno [...], obrací se pozornost diváka na vytváření zvláštního jevištního prostoru, určeného k tomu, aby se na něm provozovalo divadelní představení. Přitom se může jevištní prostor za představení samého buď rozšiřovat nebo zase zmenšovat, ale vyznačení, které se obecenstvu vštípilo ranami bičem [...] na začátku představení, nechává ve vědomí diváků po celé představení představu jevištního prostoru.“<sup>4</sup> v jedné české lidové hře vejde před herci do světlice „pometačka“ a dělá pro ně místo tím, že zametá kolem sebe a zády vytlačuje přítomné z prostoru, který se má stát hrací plochou; občas jede koštětem děvčatům pod sukně.<sup>5</sup>

Těmito postupy vzniká opravdová antinomie. Zdůrazňuje se rozlišení hrací plochy od hlediště a zároveň se předěl mezi nimi stále popírá. Vzniká intenzivní napětí mezi jevištěm a hledištěm a tendence vtáhnout hlediště do dramatického prostoru.<sup>6</sup> Tomuto účelu slouží i

<sup>1</sup> Zcela odlišný druh aktivace obecenstva je popsán v mém článku *Divadlo na chodbě* (1939) o inscenaci *Alladiny a Palomida* E. F. Burianem.

<sup>2</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 55.

<sup>3</sup> Viz Dvořákův záznam a popis přetištěný Bogatyrevem, op. cit.

<sup>4</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 95 – 96; příklad zmíněného představení bere Bogatyrev z knihy I. E. Ončukova; *Severnyje narodnyje dramy*, Petersburg 1911, str. 114.

<sup>5</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 96.

<sup>6</sup> Dramatický prostor je podstatná součást divadla, kterou, pokud vím, poprvé odhalil Zich. „Dramatický prostor“ je jev významový; nesmí se směřovat

jiné složky, včetně takových, které pramení z technických možností lidového divadla: „Charakteristický rozdíl mezi divadlem lidovým a naším je v tom, že v našem divadle změna osvětlení nastává toliko na jevišti, kdežto hlediště zůstává po celou dobu představení v temnotě bez proměn, zůstává, abych tak řekl, pasivní. Zato v lidovém divadle zasahuje tato změna osvětlení současně jeviště i hlediště.“<sup>1</sup>

Druhým charakteristickým rysem prostoru v lidovém divadle je to, že mnohdy nevytváří scénu v tom smyslu, jak tento pojem definuje Brušák.<sup>2</sup> Ale je pochybné, zda z toho lze odvozovat takovouto generalizaci: „[...] jevištní prostor není vždy nositelem funkce představující. Jevištní prostor v lidovém divadle může představovat královský palác, např. ve hře *Dorota*, ale také nemusí představovat určité místo. Tento fakt, že např. ve hře *Dorota* velmi často se mění místo děje bez jakéhokoli označení této změny, ba dokonce i bez jakýchkoli poznámek herců o této změně místa děje, vede k tomu, že leckdy může obecenstvo jen ztěžka určit, kde se vlastně děj odehrává: na nebi nebo v královském paláci? Kde např. mučí a popravují Dorotu? na náměstí nebo v žaláři? To vše nás nutí, abychom z vědomí obecenstva lidového divadla vyloučili představující funkci jevištního prostoru; jevištní prostor se tu stává místem libovolného divadelního dění.“<sup>3</sup> To, čemu se zde říká představující funkce jevištního prostoru, může ovšem vzejít z kombinace jeviště s viditelnou scénou; jeviště samo je neutrální hrací prostor a scéna mu může dodat určitý význam, umísťující dramatickou akci v prostoru a čase. Ale takovým významem ho mohou vybavit i jiné složky, zejména řeči osob. A právě to se děje ve hře *o sv. Dorotě*. Při popravě samé sice není nijak naznačeno, odehrává-li se na náměstí či v žaláři, ale krátce před tím nařizuje král katovi: „[...] bys jí na rozcestí vyvedl a vidoucně jí tam hlavu stal.“ Místo setkání Theofila s Dorotou je označeno královým rozkazem: „[...] by si šel do obydlí Doroty ctně“, a rozkaz „Svaž a hoď ji do žaláře“ udává předem místo, kde bude Dorota mučena.<sup>4</sup> Nevím sice, je-li ve všech lidových hrách místo děje určeno tak zřetelně, ale tento příklad ukazuje, že není důvod „vyloučit představující funkci jevištního prostoru z vědomí obecenstva lidového divadla“. I když se situování akce takto děje dřívějšími výroky a ne viditelnou dekorací, diváci vnímají, že mučení se děje „v žaláři“ a poprava „na rozcestí“.

Nadto někdy k situování akce slouží i různé znaky vnímatelné zrakem. Děje se tak např. ve vánočních hrách: „Funkci dekorace má tu betlém (jesličky) ve skříňce, který po celou dobu představení mají diváci před očima. Jesličky jsou dekorací, určující místo i čas děje, v němž hrají živí lidé, představující pastýře a anděle. [...] Přítomnost betlému neboli jesliček na scéně ukazuje jen všeobecně místo a dobu děje, že se totiž děj odehrává o vánocích a v kraji, kde se narodil Kristus. Toto povšechné určení dovoluje hrát před jesličkami i scénu mezi pastýři, kteří jsou kdesi v horách, tedy mimo jesličky, i scény, kde pastýři se přicházejí poklonit Ježíškovi a jsou vedle jesliček.“<sup>5</sup> I zde by ovšem bylo bezdůvodné „vyloučit představující funkci jevištního prostoru z vědomí obecenstva lidového divadla“. Betlém sám o sobě umísťuje dění jen zcela obecně a vágně, ale ve spojení s jinými složkami, zejména slovy, přispívá k tomu, že jeviště v každé fázi jednání představuje specifické místo.

Ostatně je „představující funkce jevištního prostoru“ jistě pojem širší než pouhé umísťování akce, označování jejího „zde a teď“. Jeviště s dekorací, zejména jejich jednotlivé součásti, mohou udávat i takové věci jako tragiku daného jednání či jeho slavnostní ráz,

---

s prostorem fyzickým. Ač Zich sám jej popsal metaforicky, tento pojem sám není nikterak iracionální. Dramatický prostor je dynamický, tj. neustále se měnící soubor vztahů mezi všemi subjekty, předměty a doplňky dramatické akce; tento soubor prostorových vztahů se neustále mění v čase, protože každý pohyb nebo promluva obměňuje jejich seskupení (Zich, O.: op. cit., str. 246). Když se i diváci stávají – aspoň do jisté míry – herci, hlediště se stává součástí dramatického prostoru.

<sup>1</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 107.

<sup>2</sup> „Jevištní prostor tvoří *jeviště* jako pevná základna, *scéna* jako proměnlivá stavba a *dramatický prostor* jako dynamická, neustále se měnící hodnota budovaná tělesnou akcí herců.“ (Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939).

<sup>3</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 92–93.

<sup>4</sup> Viz Dvořákův záznam a popis přetištěný Bogatyrevem, op. cit.

<sup>5</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 103.

důležitost jisté postavy nebo osoby, duch, v jakém má obecnost brát to či ono (komika, vážnost, magie) atd. Dokumentace sestavená Bogatyrevem bohužel nedovoluje zkoumat významovost jevištního prostoru v lidovém divadle po této stránce. Ale aspoň náznaky, že jeviště a dekorace takové funkce rovněž plní, lze najít zejména v divadelně prováděných lidových obyčejích, jako „stínání kohouta“, „ochoz krále a krádky“ atp. Nejjednodušší případ je vyvýšená plocha, na níž vystupují či lezou jisté postavy, aby upoutaly pozornost obecnosti a daly mu na vědomí svou vlastní důležitost v jednání nebo ději.<sup>1</sup> To mimochodem připomíná zvyk, který se objevuje nejednou v dějinách malířství, totiž umísťování důležitějších figur nad méně důležité bez ohledu na prostorové vztahy znázorněné akce a často i v rozporu s nimi ve *hře o sv. Dorotě* zaznamenané na Milevsku je králova důstojnost označena tím, že sedí na židli, kdežto ostatní osoby stojí.<sup>2</sup>

Třetím charakteristickým rysem divadelního prostoru v lidovém divadle je to, že zde téměř chybí vztahy mezi viditelnou hrací plochou a pomyslným jevištěm, jež se prostírá mimo ni a je naznačováno takovými znaky jako zvuky za scénou, zmínky v dialogu atd. Bogatyrev se snaží uvést tento rys v souvislost s tím, jak lidové divadlo řeší problém označení „zde a teď“ divadelní akce: „V lidovém divadle jak českém, tak i slovenském je představující funkce jevištního prostoru vyjádřena velmi slabě, často chybí úplně; proto i pomyslné jeviště nemá obyčejně význam a chybějí i ty divadelní projevy, které jsou možné při protikladu viditelného jevištního prostoru a pomyslného jeviště. Je skutečně nemožné stavět proti scéně nic nepředstavující nebo proti scéně představující současně několik míst, např. palác i vězení i nebe, nějaké určité místo, ležící za scénou v jevišti pomyslném.“<sup>3</sup> Jenže k rozehrávání vztahů mezi viditelným a pomyslným jevištěm dochází i v některých historických formách divadla, jež rovněž situují akci hlavně pomocí slov. Slabost těchto vztahů v lidovém divadle musí tedy mít příčiny docela jiné. Zdá se mi, že je lze nalézt v intenzivní oscilaci, k níž zde dochází mezi jevištěm a hledištěm. Empirický materiál se zdá ukazovat, že dramatický prostor může zahrnovat buď hlediště nebo pomyslné jeviště, ale ne obě najednou, ač teoretické důvody této vzájemné výlučnosti nejsou zřejmé. Vztah mezi viditelným a pomyslným jevištěm nabývá důležitosti tam, kde jeviště a hlediště mají zcela odlišnou funkci (např. v řecké tragédii, ve francouzském klasickém divadle, v Moskevském uměleckém divadle). Tam, kde se naopak počítá s oscilací mezi jevištěm a hledištěm, se jednání za scénou co možná odstraňuje.<sup>4</sup>

## Herec, herecká postava a dramatická osoba

Do té míry, jak jednání – i dialog i děj – závisí na herci, herec tvoří svorník divadla; představení s ním stojí a padá.<sup>5</sup> Divadelní jednání je sice souvislá řada významů, takže se kterákoli složka, neživý předmět právě tak jako živá osoba, může stát jejím nositelem, tedy subjektem.<sup>6</sup> Ale to nemění nic na skutečnosti, že neživé předměty nemohou fyzicky jednat. Znamenají jednání jen tehdy, když jim schopnost ho znamenat propůjčí člověk; ani loutka není s to jednat, pokud za její provázky či dráty netáhá loutkář.

Hercův přínos spočívá v tom, že tvoří hereckou postavu, která je strukturou znaků. Některé z nich jsou prostě hercovy tělesné vlastnosti; triviálně řečeno, vysoký herec nemůže vytvořit malou postavu. Jiné jsou umělé, jsou to produkty umění či řemesla; to se týká líčení a masky, kostýmu atd., ale do jisté míry též barvy, síly a výšky hlasu (jež lze více méně

<sup>1</sup> Ibidem, str. 103–104.

<sup>2</sup> Viz Dvořákův záznam a popis přetištěný Bogatyrevem, op. cit.

<sup>3</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 93.

<sup>4</sup> Lze uvést např. dalekosáhlé změny, které v tomto smyslu provedl v Maeterlinckově *Alladině a Palomidovi* E. F. Burian, při jehož inscenaci diváci stáli v oblouku obklopující herce a přemísťovali se s nimi, když přešli na jiné místo ve foyer pro další jednání – viz můj článek *Divadlo na chodbě*, op. cit.

<sup>5</sup> Formulí „do té míry, jak“ míním noetickou rezervu. Nejsem si totiž jist, zda za daného stavu vědění o různých formách divadla, které známe jen povrchně, je přípustné předpokládat, že takové klíčové postavení připadá herci vždycky, a brát to za obecné pravidlo, platné ve všech divadelních strukturách.

<sup>6</sup> Veltruský, J.: *Člověk a předmět na divadle*, Slovo a slovesnost, VI, 1940.

změnit), způsobu pohybu, gestikulace a mimiky atd. A všechny tyto složky, ať přirozené či umělé, uzpůsobuje jeviště, kde herec vystupuje. Posléze postava zahrnuje také veškerá slova a repliky, jež herec pronáší a veškeré jeho fyzické úkony.

Pokud jde o význam, jež tato struktura znaků vyvolává, to je záležitost daleko složitější, než se zdá. Tvrzení, že herec hraje dramatickou osobu, není zcela nesprávné. Ale zjednodušuje skutečnost natolik, že si vyžaduje vážných výhrad, které lze shrnout do tří širokých kategorií: (1) komplexní povaha vztahů mezi znakem a významem; (2) místo herecké postavy v celém díle; (3) mnohost celkových (či globálních) významů, jichž je postava nositelem, a jejich vzájemné vztahy.

1. Poměr mezi hereckou postavou a dramatickou osobou je tak spleť, jak jen poměr mezi znakem a významem může v jakémkoli znakovém systému být. Vraťme se k triviálnímu příkladu, který byl uveden: ač vysoký herec nemůže vytvořit malou postavu, vysoká herecká postava může v divákově mysli vyvolat představu malé dramatické osoby, a ta diskrepance může, i když nemusí, dodat dramatické osobě další významový odstín (např. prvek komičnosti). Jinými slovy řečeno, dramatická osoba není něco, co herecká postava jednoduše představuje nebo ztělesňuje, je to soubor významů, jež porůznu vycházejí z četných složek herecké postavy.

2. V divadelním jednání je každá herecká postava propojena se všemi ostatními postavami a rovněž se všemi ostatními složkami divadla. Je proto nositelem množství významů všeho druhu, které s dramatickou osobou souvisí jen nepřímo, pokud s ní vůbec souvisí.

Vezměme příklad ze zdivadelněných českých lidových obřadů. Při „představení krále“ na Plzeňsku se průvod zastaví na návsi před boudou, která byla pro představení postavena. „Vojáci“, čelem k boudě, obklopí všechno kolem (pravděpodobně proto, aby oddělili diváky od hracího prostoru), načež „kat“ a „biřic“ s „pomocníky“ slezou s koní a „biřic“ obchází boudu deklamuje: „Co to bylo za tesaře, / že mi nenechal díru ani dveře?! Vytáhnu si mou šavličku / a udělám si cestičku.“ Vytasí šavli, vyseká si díru do boudy, vytahá z ní stůl a židle pro „krále“ a jeho „důstojníky“ a postaví je před nejvyšší māj a sloup (na němž visí živá žába). „Král“, „kněz“, „soudce“ a „písař“ sestoupí s koní a zaujmou svá místa: „král“ sedí na stoličce a ostatní ho obklopují, buď vsedě nebo vestoje.<sup>1</sup> Obcházení boudy, přednes veršů a vyndávání stolu a židlí jsou divadelní znaky, které se sice stávají součástmi herecké postavy, ale jejichž hlavním úkolem není představovat dramatickou osobu „biřic“, nýbrž vyvolávat jistý aspekt osob „král“, „kněz“, „soudce“ a „písař“. Sedění (tak jako např. stání na vyvýšené platformě) označuje důležitost a důstojnost osoby, a tentýž efekt má zřejmě přístup ke stolu a blízkost k herecké postavě, která sedí a používá stůl. Komplikovaná akce obcházení boudy atd. má zdůraznit tento aspekt osob, které budou stůl a židle používat.

Každá složka herecké postavy je ovšem také složkou divadelního představení jako celku. Otázka je, zda je pevněji včleněna do struktury herecké postavy či do této struktury celého představení. Tak ve *hře o sv. Dorotě* je přednes provázen zvláštními pohyby hlavy: při důrazných slovech škloubou herci hlavou směrem k prsům a hned zpátky, do polohy jakoby sebevědomé.<sup>2</sup> V některých pastýřských hrách jsou pasáže, jež herci (hoši) zpívají společně a takové pasáže nejen předcházejí dialog, nýbrž se s ním i střídají. Během těchto sborových zpěvů se pohybují po obvodu malého kruhu – buď prostě chodí, nebo si vyměňují místa valčíkovým, polkovým či mazurkovým krokem – a tlukou holemi do středu kola na vyznačení jistých rytmických hodnot (někdy každý důraz, jindy začátek každého verše nebo konec každé sloky). k pohybu v kruhu také dochází při jedné z individuálních replik; jinak každý hoch, než promluví, udeří svou holí do holí spoluherců.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 104 – 105.

<sup>2</sup> Viz Dvořákův záznam a popis přetištěný Bogatyrevem, op. cit.

<sup>3</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 125 – 128 (autor zde otiskuje dlouhé výňatky ze záznamu a popisu Ondřeje Pische *Náboženská představení dětská v Kojetině*, Český

Takovéto hlasové projevy a pohyby byly popsány jako „čistě divadelní“, v protikladu k těm, které mají funkci „představující“. <sup>1</sup> Takto je rozsekávat by mělo své oprávnění jen tehdy, kdyby „čistě divadelní“ postupy nepřispívaly k struktuře významů nesené hereckou postavou nebo celým divadelním představením. Ale tomu tak zdaleka není. Lidový herec nežívá dvou odlišných druhů pohybu, gesta či přednesu. Všim, co dělá, plní – byť různou měrou – několik významových funkcí, např. výstavbu dramatické osoby, výstavbu ostatních dramatických osob, konstrukci celkového smyslu hry se všemi jeho průvodními významy, rozvíjení děje atd. Protiklad postupů „čistě divadelních“ a „představujících“ dává pouze nové roucho starému omylu, jenž roztíná umělecké dílo na formu a obsah: „čistě divadelní“ a „formální“ jsou synonyma.

Herecké postavy v lidovém divadle zpravidla nesměřují k uzavřenosti a soběstačnosti; jejich jednotlivé složky jsou často pevněji vkloubeny do struktury celého divadelního díla než do nich samých. Proto také není nikterak vzácné, aby se herecká postava skládala z nápadně heterogenních složek. <sup>2</sup> V krajním případě se četné významy nesené různými součástmi téže postavy mohou kombinovat tak volně, že celkový smysl postavy je zcela vágní nebo že postava dokonce postrádá významové jednoty. Jinými slovy řečeno, herecká postava nemusí vůbec představovat nějakou dramatickou osobu. v lidovém divadle se např. najdou takové postavy jako tlampač, lauffi atp. <sup>3</sup>

Na druhé straně jsou významy, jež přispívají k výstavbě určité dramatické osoby, neneseny nejen tou hereckou postavou, která ji představuje čili zastupuje, nýbrž i všemi ostatními postavami, které se na hře podílejí a přispívají tím, že se různě doplňují, že navzájem jednájí atd. Mezi znaky, jež znamenají krále ve *hře o svatě Dorotě* z Milevska má nespornou závažnost jednoduché gesto, jež dělají všichni herci s výjimkou těch, kteří hrají Dorotu, anděla a čerta: zasalutují pokaždé, kdy předstoupí před „krále“ nebo od něho odstoupí. <sup>4</sup>

Dále jsou mezi významy sdruženými v dramatické osobě také takové, jež nepocházejí ani z herecké postavy představující tuto osobu, ani z postav ostatních, nýbrž z dekorace, jevištních předmětů, rekvizit atd. Postava, která vypadá jako žebrák, nevzbudí představu stejné dramatické osoby, když sedí na hromadě smetí, jako když sedí na trůně. Nezdá se, že by sklon vytvářet rozpor mezi hereckou postavou a scénou mělo lidové divadlo, až snad na případy komického účinku. Zpravidla směřuje naopak k tomu, aby po této stránce úkol představovat dramatickou osobu herci usnadňovalo.

V této souvislosti je důležité, že lidové divadlo málo používá optické dekorace a hojně umísťuje akci pomocí slov. Oba postupy plní do jisté míry tutéž významovou funkci, ale na herecký výkon kladou zcela odlišné požadavky. Slovní určení „zde“ a „ted“ je součástí dialogu a obecněji akce, jež mimo jiné přispívá ke konstrukci herecké postavy. Proto lze tam, kde se dění umísťuje pomocí jazyka, utvářet akci i postavu tak, aby poukazovaly přímo k dramatické osobě; vztah mezi hereckou postavou a dramatickou osobou může – i když nemusí – být zcela jednoduchý a zcela přímočarý může být i osoba sama. Tam, kde se to děje pomocí scény a různých předmětů vůči herci vnějším, musí se jim akce i postava přizpůsobovat. Herec spíná všechny významy, jež se v průběhu představení vynoří, ať vzcházejí z postavy či z prostoru, který ji obklopuje. Má-li vytvořit dramatickou osobu, jeho práce nutně postupuje oklikou přes všechny znaky, z nichž se skládá scéna. Dramatická osoba (a vztah mezi ní a hereckou postavou) nemůže nikdy být tak jednoduchá jako tam, kde se čas a místo dění určuje pomocí jazyka.

---

lid 10).

<sup>1</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 123 – 125 a 129 – 131.

<sup>2</sup> Ibidem, str. 179– 180.

<sup>3</sup> Ibidem, str. 57 – 58, 128 a 131.

<sup>4</sup> Viz Dvořákův záznam a popis přetištěný Bogatyrevem, op. cit.

V lidovém divadle převaha slovního umístování děje odpovídá tendenci vytvářet dramatické osoby velmi jednoduché a předvádět je obecenstvu na samém počátku akce. I v těch vánočních hrách, kde betlém ve skřínce udává místo a čas jednání, ale jen velmi povšechně, je na jednání samém, aby určilo „zde a teď“ precizněji. Obecný časový rámec, tak jak ho znamená betlém, je sdělen obecenstvu předem, než začne jednání, což zjednodušuje proces výstavby dramatických osob. Táž tendence se objevuje tam, kde se pozornost přitahuje k důležitosti či důstojnosti jistých osob pomocí vyvýšených platform či stolů a židlí. Jediný účel takových scénických elementů je umožnit, aby se jistá vlastnost osoby sdělila jak jen možno jednoduše: má-li herec signalizovat, že hraje hodnostáře, stačí, aby vystoupil či vylezl na platformu, sedl na židli, zaujal místo u stolu atd. A zase jde o dramatickou osobu nesložitou, která je představena rovnou, spíš než aby se její rysy postupně vynořovaly v průběhu jednání.

3. Dramatická osoba není jediný úhrnný či globální smysl, jehož je herecká postava nositelem. Herecká postava může mít i jiné druhy globálního smyslu, které s dramatickou osobou více méně soutěží; do jisté míry je vždycky má. Vztahy mezi těmito celkovými významy téže postavy – jejich hierarchie, komplementárnost nebo nesourodnost, harmonie či rozpory – se mění s divadelní strukturou.

Součástí úhrnného významu herecké postavy může být vedle dramatické osoby i herec sám. Obraz herce, jež herecká postava vydává, může být velmi odlišný od hercovy skutečné osobnosti; může to být např. jistá syntéza dramatických osob, které hrál předtím. Ale může též být skutečné osobě velmi blízký, zejména když obecenstvo herce dobře zná v životě, což se právě typicky děje uprostřed pevně sklobubeného společenství, v jakém kvete folklor. Neshody mezi dramatickou osobou a hercem, který ji hraje, lze úmyslně zdůrazňovat či naopak stírat složitým souborem postupů. Obraz herce může také vyzdvihovat dramatickou osobu, když oba významy splývají v myslí obecnstva; ale to si vyžaduje obratného (a zpravidla dalekosáhlého) přizpůsobení dramatické osoby představě, kterou si diváci o herci dělají.

Lidové divadlo je na poměr mezi hercem a dramatickou osobou velmi citlivé. V některých jeho druzích dělají herci co mohou, aby je obecenstvo nepoznalo: mluví překrouceným hlasem, kryjí si obličej závojem, maskou, sazemi, svými vlastními rozčesanými vlasy atd. Zatajení hercovy totožnosti může nabýt takové důležitosti, že se sahá k prostředkům, které se nápadně přiči výstavbě dramatické osoby, o niž jde. Tak např. si mládenci, kteří v předvečer Tří králů chodí po vesnici jakožto „baby“, začernují obličej. Celý smysl představení na tom někdy závisí. Na Slovensku navštěvuje žena přestrojená za sv. Lucii domovy svých známých. Když ji nepoznají, projevují strach a nemluví; když ji poznají, sejmou jí z tváře závoj a smějí se společně s ní.<sup>1</sup> Nebylo by překvapující, kdyby se ukázalo, že v jiných druzích lidového divadla se hercova totožnost naopak vyzdvihuje a že se rozehrává oscilace mezi oběma globálními významy téže postavy. Konec konců, výstup sv. Lucie neztratí svou divadelnost, když diváci herečku poznají; jenom se změní ze strašidelného v komický.

V lidovém divadle existuje alespoň jeden druh hereckých postav, který antinomií mezi dramatickou osobou a obrazem herce vyzdvihuje. Jsou to komické postavy představující koně, kobyly, kozla, psa atp. Zde nejde především o rozeznání či nerozeznání hercovy totožnosti – ač i tento aspekt se možná uplatňuje jako další rys – nýbrž o srovnání zvířete a člověka, který ho ztělesňuje. Tak např. kobyly představují dva muži, kteří nesou na ramennou žebřík omotaný hrachovinou, přes nějž je přehozena plachta. Přední hráč drží v ruce kobyli hlavu a zadní místo ocasu koště, jímž praští, koho může.<sup>2</sup>

V jedné slovenské verzi vánoční hry je „pes“ jménem Pšocha nebo Kuba. Hraje ho muž, který má dlouhý kožich, beranici, holinky, začerněný obličej, plnovous z konopí a v ruce

<sup>1</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 111–114.

<sup>2</sup> Ibidem, str. 116–117.

šťetku. Na jednom místě Pšocho říká bačovi a dvěma pastýřům „vy psi“ a když nabízí své dary Ježíškovi, vysvětluje, že tak činí, „aby si nepovedau, že som všivák“ a „aby si nepovedau, že som spav s Mariškou pod strieškou“.<sup>1</sup> Všechny tyto dvojsmysly směřují ovšem k vytěžení komického účinku z konfrontace a vzájemného prostupování dvou souborných významů téže herecké postavy: „pes“ na jedné straně a „herec“ na straně druhé. Obecněji lze říci, že se vlastnosti zvířete a vlastnosti herce stále porovnávají tak, aby vynikl kontrast mezi nimi a zároveň se vnukla myšlenka, že jsou si vlastně podobni daleko víc, než by byl herec ochoten připustit.

Na podkladě materiálu, za jehož kompilaci vděčíme Bogatyrevovi, nelze rozbírat tuto záležitost do větší hloubky. Ale těch několik příkladů, jež byly právě zmíněny, naznačuje, že lidové divadlo – či aspoň některé jeho druhy – má obecný sklon podvojnosti (či snad mnohonásobnosti) celkového smyslu herecké postavy mnohostranně využívat k estetickému cíli. A pokud vím, neexistují příklady toho, že by se snažilo tuto podvojnost zastříť záměrným spájením dramatické osoby s obrazem herce.

Úhrnem lze říci, že v lidovém divadle se vztahy mezi hereckou postavou a dramatickou osobou zdají být do značné míry určovány dvěma antinomiemi, které jsou rozlišné, ale navzájem se doplňují. Na jedné straně mají složky herecké postavy sklon včlenit se těsněji do celé divadelní struktury než do postavy samé, což oslabuje její významovou jednotu, tj. dramatickou osobu; zároveň však lidové divadlo směřuje k předvádění přímočarých dramatických osob bez komplikací a k jejich plnému představení na samém začátku jednání. Na druhé straně jsou mu cizí všeliké postupy, díky nimž se dramatická osoba obohacuje tím, že v očích obecnstva splývá s obrazem herce; naopak, hledí oživit dvojitost jejího globálního smyslu, jednou tím, že složitými cestami utajuje hercovu totožnost, jindy tím, že navozuje rafinovanou konfrontaci herce a osoby.

#### Dramatik, režisér a herec

Protože lidové divadlo vzniká víceméně tvořivou aplikací „norem“, které jsou v obecném majetku celého společenství, spíše než tvorbou jednotlivého umělce, není v něm místo pro dramatika. Funkce, jež dramatik plní v jiných formách divadla, se zde nespojují v jednom subjektu, který by víceméně ovládal celou strukturu, nýbrž jsou rozhozeny mezi různé součásti struktury a tím i mezi několik subjektů různých. Žádný z nich nelze postavit do popředí jakožto jakýsi druh či obdobu dramatika. Ale pokusení něco takového dělat je silné a skutečně k tomu čas od času dochází. Tak např. byla funkce dramatika přičtena hercům: „Taková improvizovaná lidová hra je jakoby souhrou několika dramatiků, kteří jsou pro nás současně i vykonavatelé úloh jimi vytvořených.“<sup>2</sup> To je prostě podobenství. Herec přebírá jen velmi malou část funkcí dramatikových, protože jeho svoboda improvizovat je tak přísně omezena a že táž hra se rok od roku opakuje; herecká postava je jen jedna ze složek, mezi něž jsou funkce dramatika rozloženy.

Totéž platí o režisérovi. V jistých divadelních strukturách nahrazuje režisér dramatika jakožto ústřední subjekt celé struktury, neboť má soubor funkcí, které mu dávají na utváření divadelní struktury rozhodující vliv. I tento soubor funkcí je v lidovém divadle rozložen mezi různé součásti struktury: schéma textu, uložené v kolektivním povědomí společenství; čtené mnemotechnické elementy textu; ustálená zásoba divadelních postupů; herci; hierarchie hereckých postav a dramatických osob atd. Přesto dochází k pokusům „propašovat“ režiséra i do výkladu lidového divadla: „Všimněme si, jakou úlohu má režisér v lidovém divadle, přičemž režisérem nemyslíme tu neb onu osobu, ale režiséřskou funkci. [...] V takové hře

<sup>1</sup> Viz záznam a popis *Chodenie s betlehemom na Vianoce*, in: Herblay, A.: *Brezno a jeho okolie*, Turčianský Sv. Martin 1928, přetištěno Bogatyrevem, op. cit., str. 187 – 205. – Když o Pšochově řeči k Ježíškovi mluví Bogatyrev, omylem bere psa za starého pastýře (op. cit., str. 173), čímž mu samozřejmě celý vtip z větší části unikl.

<sup>2</sup> Bogatyrev, P.: op. cit., str. 84.

nemůže dojít ke konfliktu mezi dramatikem a hercem. Dochází zde však k nutnosti spojit tyto samostatné projevy několika dramatiků-herců v jeden celek. Tuto úlohu bere na sebe jeden z účastníků ve hře, některý z herců-dramatiků.<sup>1</sup>

Sama skutečnost, že se lidové hry provádějí bez předběžných zkoušek, dokazuje, že tohle nemá co dělat s režisérskou funkcí, která je soubor funkcí či, jinými slovy, funkce složená. V těch formách divadla, kde existuje režisér, sice patří koordinace herců k jeho složené funkci. Ale zde právě žádná taková složená funkce neexistuje. Tato její specifická součást je oddělena od jejích ostatních součástí a také ji plní specifická složka divadelní struktury. Podobnost o dramaticích-hercích či hercích-dramaticích nechtě odvádí pozornost od jednoho skutečného – a významného – rysu lidového divadla, totiž od specifického způsobu, jak se kombinují a koordinují výkony jednotlivých herců. Tento úkol zřejmě plní vedoucí herec, přičemž se v postupných scénách funkce protagonisty může přesouvat z jednoho herce na druhého, a úkol koordinovat se zdá přesouvat spolu s ním.<sup>2</sup> Celá otázka bohužel nebyla dosud předmětem patřičného studia. Ale je-li interpretace, která byla právě navržena, správná, neliší se lidové divadlo po této stránce radikálně od mnoha jiných forem divadla, které s ním mají společnou tendenci seřazovat herecké postavy ve velmi výraznou hierarchii.

Funkce režiséra v lidovém divadle je dokonce přičítána publiku: „Intenzita tempa a souhra ensmbly, hrajícího v *Pachomuškoj*, závisí nejen na zkušenosti a schopnosti hlavních představitelů, ale i na obecnstvu, které udává směr průběhu hry (i textu) svým povzbuzováním a napovídáním. Tím obecnstvo částečně zastává úlohu nepřítomného režiséra.<sup>3</sup> Jak už řečeno, *Pachomuškoj* je krajní příklad jednoho druhu aktivace obecnstva a včlenění jeho výkonu do divadelní struktury. Kdyby tohle byl způsob režírování díla, museli bychom z toho vyvodit absurdní závěr, že obecnstvo, které se na představení podílí víceméně aktivně, vždy zastává do jisté míry funkci režiséra, i když ne tolik jako v tomto případě. Zasahující bez ustání pochvalou, napovídáním a kritikou do představení této ruské lidové hry, obecnstvo zřejmě vystupuje v jisté roli: hraje společenství, které by skutečně provádělo „předběžnou cenzuru“. V tomto ohledu vypadá výkon diváků trochu jako chování režiséra při zkouškách. Takže je zrnko pravdy v podobnosti o režisérské funkci obecnstva. Ale to zrnko je malinké.

V lidovém divadle je režisér, tj. subjekt spojující určitý soubor funkcí, rozpuštěn ve struktuře stejnou měrou jako dramatik. Divadelní struktura, která nevzniká individuálním tvůrčím aktem, nýbrž existuje především v kolektivním povědomí, nemá místo pro ústřední subjekt, neboť jeho funkcí je právě ztvárněvat různorodé divadelní materiály – jazyk, prostor, pohyb atd. – tak, aby z nich struktura vzešla. A co víc, předem daná struktura vylučuje činnost takového ústředního subjektu – ať už jakéhokoli druhu – protože jeho tvůrčí aplikace „norem“, z nichž tato struktura sestává, by měla tendenci ji proměnit v strukturu odlišnou; jinými slovy řečeno, folklorní divadlo by se stalo divadlem.

1940

## KRAMÁŘSKÉ PÍSNĚ A DRAMATA

Kramářské neboli jarmareční písně byla dosud věnována ze všech odvětví lidové poezie snad nejmenší pozornost. Teprve v poslední době objevily se dva větší soubory kramářských písní (nepočítáme-li s edicí Miloslava Novotného z r. 1930, jež je naprosto nepřístupná jakožto pouhá bibliofilská rarita), které se snaží poskytnout názorný obraz tohoto

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Ibidem, str. 85 – 86.

<sup>3</sup> Pisarev, S. a Suslovič, S.: op. cit., citováno podle Bogatyreva, op. cit., str. 54.



útvary.<sup>1</sup> A přece již pouhé dva výbory stačí k tomu, aby se kramářská píseň objevila jako literární vrstva velmi svérázná a aby se její charakter počal rýsovat tak zřetelně, že ji lze jasně odlišit jak od poezie folklorní, tak od poezie „vysoké“. Velkou zásluhu o to mají ovšem vydavatelé obou výborů svou snahou zachytit všechny základní typy kramářské písně; mimo to antologie Smetanova a Václavkova obsahuje většinou písně novější, Novotného pak písně starší. – Vzhledem k tomu, že kramářské písně byly pravděpodobně vesměs předváděny zpěváky, kteří píseň provázeli ukazováním ilustrujících obrázků, že tudíž jejich realizace přesahuje obvyklý způsob realizace písňové, bude třeba, aby byla co nejdříve věnována pozornost i jejich předvádění; teprve potom bude možno přesně stanovit celou oblast kramářské písně i její vnitřní diferenciaci. Již pouhé texty totiž naznačují, že se zde objevují nejen všechny tři základní básnické druhy, ale dokonce i občasné směřování písně ke zvláštní mezerovitosti, která klade důraz na ukazované obrazy, asi tak jako se některá dramata co chvíli dovolávají divadelní realizace.

Toto přirovnání není nahodilé: výstavba mnoha, snad většiny kramářských písní užívá specifických prostředků dramatických. Tak např. velmi často nacházíme složitou hru se subjektem; nejjednodušší případ je ten, kdy řeč je vložena do úst nějaké postavě (smrt, zamilovaný mládenec, umrlec atp.). Dramatičnost tohoto postupu je nejen v tom, že epického vypravovatele nahrazuje osobou, ale i v tom, že epické préteritum nahrazuje dramatickým présentem; podtrhujeme slovo „dramatický“, abychom zdůraznili odlišnost tohoto času od času lyriky, který je sice též přítomný, ale nemá plynutí jako čas dramatický; při uvedeném postupu však má čas i přítomnost i plynutí, protože osoba popisuje průběh svého přítomného jedná např. v písni *V tom jarním čase* (Smetana – Václavek, str. 80 n.):

### **S velkým pospícháním po ptáčku se sháním, atd.**

Tento postup ovšem bývá zpravidla zkomplikován tím, že subjektem závěrečné „morálky“ bývá básník sám. Nelze tedy říci, že v takových písních zpěvák prostě představuje nějakou osobu, na druhé straně však řeč osoby je zpěvákem pronášena. Ještě složitější situace nastává, oslovuje-li osoba zpěváka jako v písni *Stůj na rozkaz mé jasnosti* (Smetana – Václavek, str. 41 n.), jejímž subjektem je smrt a jejíž poslední sloka zní:

**Ty, který tu zpíváš nyní  
s tvojima posluchači,  
měj se na dobrém pozoru,  
má ruka tě zatlačí!  
Snad ještě dnes aneb zejtra  
pustím můj meč na tebe,  
nevím, kterou cestou půjdeš,  
do pekla neb do nebe.**

Subjekt dosud jednotný se zde náhle rozestupuje v „já“ a „ty“. Vysvětlení tohoto jevu je třeba hledat ve spojení textu s obrazy: smrt, která zde mluví, je jen do jisté míry představována zpěvákem, přesněji řečeno, zpěvák je nositelem toliko její řeči, kdežto ostatní její znaky jsou na obraze. Toto rozdělení znaku postavy mezi dva nositele je uvedenými postupy silně aktualizováno smrt z obrazu oslovuje zpěváka, ovšem ústy právě tohoto zpěváka.

<sup>1</sup> *České písně kramářské*, vydali a úvodem opatřili Robert Smetana a Bedřich Václavek. Jako 1. svazek knihovny Stezky vydalo nakladatelství Fr. Borový v Praze, 1937, 232 str., IX obrazových příloh. – *Špalíček písniček jarmarečních*, vybral a doslov napsal Miloslav Novotný. Jako 12. svazek knihovny Národní klenotnice vydal Evropský literární klub v Praze, 1940, 270 str., XVIII obrazových příloh.

Odtud si lze vysvětlit také snadné přecházení od vyprávění k přímé i osob, které obvykle není v textu vyznačeno ani interpunkcí, např.:

**On se to dozvěděl  
a silně se ulek,  
hned sobě přemejšlel,  
kam pak bych já utek.**

(*Nastavte své uši, Smetana – Václavek, str. 98*)

Podobně nenáhlé přechody nacházíme i mezi dvěma sousedními replikami v dialogu, protože i dialog bývá celý zpíván jediným zpěvákem. Je však známo, že často vystupovali zpěváci dva, kteří zpívali střídavě. Naléhavým úkolem bádání o jarmarečních písních bude zjišťovat, podle jakého řádu toto střídání dělo. Zdá se, že tam, kde je celá píseň dialogem dvou osob které jsou před jednotlivými replikami označovány (např. *Mládenec: Panna: –*), zpíval každý zpěvák jednu roli. Nasvědčuje tomu ta okolnost, i případná vyprávění jsou vtažena do některé repliky; např. v dialogu *Ranním časem při krásném stromořadí* (Smetana – Václavek, str. 146 n.), kde otec hovoří se synem, který ho nepoznal:

**Otec: *Temným hlasem stále za ním volaje:  
ach, pane, pane, posečkejte chvíle, atd.***

Ještě zřetelnější doklad poskytuje táž píseň v místě, kde syn otce poznává:

**Syn: *Sem patř, člověče, jenž máš měkké srdce  
syn padá k nohám laskavého otce.  
Ach, otče, otče, odpusť mně mé viny,  
z lásky líbám tvé šediny.***

Usuzujeme z těchto příkladů, že každý z obou zpěváků představoval jednu z osob, takže již nezbýval nikdo pro zvláštní partie vypravovatelovy. Důležité však je to, že uvedený dialog tyto partie přesto obsahuje: při řeči vypravovatelově je opět zdůrazněn rozdíl mezi zpěvákem a postavou, kterou představuje, protože řeč vypravovatele je vlastní řeč zpěvákova. – Také tam, kde v dialogu o rozdělených úlohách vystoupí ještě jiná osoba, není tato osoba zvlášť označována; tak např. v dialogu mládence a panny *Ó, radost má však jediná* (Smetana – Václavek, str. 122 n.):

**Mládenec: *Svěřujem se s naší láskou  
vám, otče duchovní,  
udělte nám požehnání,  
chceme býti svoji.  
Toto manželstvo stvrzují,  
štůlou kněžskou zavazují,  
bud'te živi podle Boha,  
to vám přikazují.***

V následující sloce mluví opět mládenec sám a v další, poslední, mluví zpěvák, aniž je tato změna jakkoli označena:

**Děkuji ti, Bože milý,  
z tvého dobrodiní,  
nebo jsem tebe věrně žádal**

***Amen, zpívám, všem povídám  
o pravdivé lásce,  
jakou snáší v srdci bolest,***

**o kvítek jediný,  
růžičku jsem si vinšoval,  
tys mně ji z lásky daroval,  
abych ji až do mé smrti  
upřímně miloval.**

***kteřá je v překážce,  
trápějí se obě strany,  
však jim nikdo neubrání,  
kde jsou dvě srdce upřímné  
a mají se rádi.***

Rozdělení dramatické osoby mezi zpěváka a obraz dovede jarmareční divadlo účinně využít; tak např. v písni *Ach, časové nestáli* (Novotný, str. 224 n.), kterou celou pronáší umírající muž loučící se se světem, není ani jednou kontext promluvy umírajícího přerušen nějakou poznámkou vypravovatele nebo jiné osoby: odlišnost zpěváka se zde tedy spíš stírá než zdůrazňuje. Kromě toho se ty zpěvákovy znaky, které jej charakterizují právě jako zpěváka, oslabují tím, že není nikde (ani na začátku) oslovováno přítomné publikum, nýbrž pomyslné osoby jako manželka, služebníci umírajícího atp. Přesto ovšem publikum neztotožňuje zpěváka s osobou, protože jejich rozdílnost byla součástí povědomí kolektiva. Je však třeba předpokládat, že při této písni bylo sepětí zpěváka s osobou pocíťováno velmi intenzivně, takže malovaný obraz osoby byl zároveň pocíťován jako obraz zpěváka samého; jinými slovy, zobrazení umírajícího člověka bylo chápáno jako obraz člověka stojícího uprostřed života: barokní názor pojímající život jako pouhý prelud, který již od okamžiku svého vzniku nese na čele znamení neodvratného konce a zániku, tento názor je zde vyjádřen s nejvyšším možným naturalismem, jehož drastičnost umocňuje běžné dobové téma v strašidelnou vizi. Prostý jarmareční zpěvák se zde před očima diváků měnil v přízrak. Lze si snadno představit, jakou hrůzu vzbuzovala jeho slova:

**Líbezná muziko,  
dávám tobě vale,  
těšit víc nebudeš  
mé srdce zdravé,  
bejvalo veselosti  
na mém zámku dosti,  
již v hrobě tělo hnije.**

***Již hnije moje hlava,  
kde je moje sláva,  
všechna radost,  
světa marnost pominula,  
co tráva musím ze světa tohoto,  
opustiti zde všechno,  
musím v zemi hnit.***

Přechody mezi vypravovatelem a osobami a mezi osobami navzájem jsou tedy velmi četné. Na několika málo uvedených příkladech, které nechtěly být výčetem všech typů, jsme již viděli rozštěpení osoby v „já“ a „ty“, stírání hranic mezi řečí vypravovatele a přímou řečí osob, sloučení vzájemných replik do promluvy jedné osoby, vytváření podobenství mezi zpěvákem a postavou atd. To vše se ovšem týká jen subjektu, od něhož promluva vychází. Stejně důležitá však je i hra se subjektem, jemuž je promluva adresována: tak v písni *Náš pane Kriste Ježíši* (Novotný, str. 174 n.) vzniká na mnoha místech intenzivní pocit dialogičnosti při pouhých změnách subjektů oslovovaných; protože pro přílišnou její délku nelze citovat píseň celou, uvedeme z ní toliko dvě strofy, z nichž každá oslovuje jiný subjekt – na jejich rozhraní nastává významový zvrat jako mezi dvěma replikami v dialogu, ač mluvčí je týž:

**Jestliže budem žádati,  
horlivě Boha prositi,  
Bůh od nás zlé vše odvrátí  
skrz ty tři patrony svatý.**

***Ó, Bože, rač uslyšet nás,  
odvrátit milý hněv od nás,  
pro Ježíše, syna tvého,  
a svaté zásluhy jeho.***

Z tohoto příkladu také vysvítá, jak dialogičnost a dramatická písňe není nutně závislá na rozdělení řeči mezi osoby, nýbrž především na zacházení se subjektem, ať už

mluvícím nebo osloveným. Opačný důkaz tohoto tvrzení poskytuje píseň *Ach, vezír mizerný* (Novotný, str. 63 n.), skládající se výhradně z přímých řečí několika osob, z nichž každá je před svou promluvou výslovně označena – a přece nemá píseň dialogický charakter; rozdělení řeči mezi osoby je zde jen prostředkem dějové gradace, promluva každé osoby znamená jeden stupeň: 1. Velký vezír, 2. Velkého vezíra žena s dětmi a přáteli, 3. Turecké vojsko, 4. Mufti.

Závažnost ukazovaných obrázků pro významovou výstavbu kramářských písní, jak se ukázala při rozboru dramatické osoby, ověřuje se i při pokusu o třídění písní nikoli podle látek, jak to činí v svém výboru Smetana a Václavek, nýbrž z hlediska jejich struktury. Tak pro čistě lyrické písně jako *Žádný neví, co je láska* (Smetana – Václavek, str. 78 n.) jsou, zdá se, obrázky poměrně málo důležité; s přibýváním dějovosti jejich závažnost pochopitelně roste. Vlastní doménou jejich působení však je, myslím, drama; zde také můžeme podle jejich závažnosti provádět další diferenciaci: jako každé drama, které se snaží být co nejvíce literárním dílem, hledí zachytit veškeré dění a jednání jazykovými prostředky, a jako naopak drama směřující k maximální divadelnosti rozrušuje kontinuitu textu, aby se mohly uplatnit jiné složky divadla, tak také mezi jarmarečnickými dramaty najdeme celou řadu odstínů co do závislosti na obrázcích. Velmi často jsou např. v dialogu mezi dvěma replikami značné mezery vyplněné děním, které bylo naznačeno na obrázku; tak v písni *Co sem se za mou milou nachodil* (Smetana – Václavek, str. 119 n.) je souvislost přerušena jednou tím, že mládenec, který stál pod okny, si dojde pro žebřík a vyleze nahoru k panně, po druhé panna na jeho vyznání lásky odpovídá: „Honzíčku, pleštím tě přes ruku.“ Další časová distance, která následuje hned po této replice, je ukončena mládencovými slovy:

**Vinšuju dobrou noc, již budu spát,  
nechej si, Terinko, hezký sen zdát,  
a když se vyspíme,  
pak, Terinko, naše sny si povíme.**

Lze předpokládat, že tyto i všechny ostatní mezery, které v uvedené písni nacházíme, byly vyplněny ukazováním příslušných scén na obrázcích. – Vedle toho ovšem nacházíme i dramata, jež podstatných mezer v průběhu dění nemají, jsou tudíž méně spjata s obrázky a více literární; např. *Měj se dobře, srdce moje, pěkně se ti poroučím* (Novotný, str. 190 n.).

Pokus o podrobnější rozbor kramářských písní naráží ovšem na nesmírné obtíže plynoucí z nedostatku záznamů o jejich předvádění. Nejnaléhavějším úkolem bádání o kramářské písni je tedy – vedle vydání souborného písňového materiálu – zachycení těch zbytků kramářského divadla, jež snad ještě existují nebo jsou alespoň zachovány v hlavách jeho pamětníků. Podnět, který mohou dát obě uvedené edice, snad přišel ještě včas, aby tato významná součást okrajové umělecké tvorby nezanikla téměř beze stopy.

1941

## DRAMA A DIVADLO

### 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.<sup>1</sup> 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 strukturními 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, 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.<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, New York 1956, s. 498 a dále. (Tuto pasáž neobsahuje 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.)

<sup>2</sup> 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.

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 hojně a závažně 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 jednotu 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

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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 246.

čerpát 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 takzvané 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 nespécifikovaným 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 zatracení 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 Theater<sup>1</sup>, nebo Burianovo a Kouřilovo Divadlo práce,<sup>2</sup> 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 struktuře než naopak, když bylo v Paříži postaveno nové divadlo, které mohlo uspokojit všechny ambice Mejerholda, 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 nepřitáhlo divadelní režiséry, a nakonec bylo

<sup>1</sup> Piscator, E.: *Politické divadlo*, Praha 1971, s. 112 – 115.

<sup>2</sup> Kouřil, M.: *Divadlo práce*, Praha 1938.

přebudováno na kino.<sup>1</sup>

### 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.<sup>2</sup> 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, stávající 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.**

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

<sup>1</sup> Honzl, J.: *Sláva a bída divadel*, Praha 1937.

<sup>2</sup> 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 obrozené doby*, Slovo a slovesnost, VI, 1940.



*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 předepisován 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, *kteřou jsi milova!* Mne, mne, mne!“ nemůže být vytvořen výdechovou intenzitou, protože k expiračnímu 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 složitějšího 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 družil 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 exspirace – 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.<sup>1</sup> Autor narušuje kontinuitu intonace svými poznámkami co možná nejméně. Dramatikové tak vzájemně odlišní jako např. Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde a Karel Čapek, jejichž hry mají právě výrazný společný rys dominantní intonace, se shodují v tom, že mimořádně řídkce 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,<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> Mukařovský, J.: *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog, Kapitoly z české poetiky*, II, Praha 1948, s. 357–373.

<sup>2</sup> Viz *ibid.*

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. *Exspirace* 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 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 exspirace 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 exspiraci v hierarchii zvukových složek. Ale fyzické pohyby zpravidla bývají silně typizované. v obdobích, kdy zvukovou strukturu ovládá exspirace, 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 spíš než stálostí. Nemusejí být všechny opravdu stálé. Dokonce určité divadelní struktury jim umožňují co největší proměnlivost a redukuje 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, Svatá 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 struktury 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 zvěčnily 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.<sup>1</sup>

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.

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, nepozorující, že je bezvýznamný jako člověk a nehezky v kostkovaných kalhotách a děravých střevících.“<sup>2</sup>

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 obličejové pomoci tmelů: lze tak zvýšit stálý sémiotický potenciál tváře, ale znehyní 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 obličejové 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 obličejové i úplná absence nalíčení, které jsou všechny tři lexikalizovány, se kombinují s mimikou.<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939.

<sup>2</sup> Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1946, s. 244.

<sup>3</sup> Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, op. cit.

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, či 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

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.<sup>1</sup>

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 ovládan 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 ovládaná 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

<sup>1</sup> 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*.

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 dvojitá 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 vzájemně 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 bodu, z něhož pak lze celou strukturu přehlednout takřka v perspektivě. Právě na tom místě nalzáme ústřední subjekt dramatické struktury. Třebaže zůstává v pozadí, vždy pocítíme 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.<sup>1</sup>

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 obecně 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 autora přítomnost v takových hrách připomíná jeho častými poznámkami a komentáři. Ale ty v představení

<sup>1</sup> 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“.

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 myslí obecně je autor neustále přítomen.

Jeho přítomnost je zpravidla silně pocíťována 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 zabarvení téměř převládají), 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.<sup>1</sup>

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.

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

<sup>1</sup> Viz Předmluva G. B. Shawa k jeho *Třem hrám pro puritány*.

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. Tudiž 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.<sup>1</sup>

Existuje jen jedno umění, jehož účast v divadelní struktuře nelze redukovat na stupeň pouhé 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*.<sup>2</sup> 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 „nulový 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 smysly 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. Vezmeme 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Craig, E. G.: *On the Art of the Theatre*, London 1911



na hmotný podklad. A naopak materiál, kterým jsou neseny, 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 oprostít 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,<sup>1</sup> 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

## DRAMA JAKO LITERÁRNÍ DÍLO A DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ

Divadelní teorie i teorie dramatu jsou disciplíny, které narážejí na mimořádné obtíže. Jevy, jimiž se zabývají, se natolik překrývají, že často splývají nejen v myšlení vědců a kritiků, ale také ve slovníku obecného jazyka. Není tedy divu, že obě disciplíny neustále zápasí se samou definicí toho, o čem která z nich jedná. Problém definice je navíc ztěžován dvěma věcmi. Na jedné straně je divadelnost mnohem širší jev než divadlo v pravém slova smyslu, přičemž není vůbec zřejmé, kde hranice mezi divadlem a divadelností takto pojatou leží; to se ještě více znejasnilo se vznikem filmu. Na druhé straně pojem dramatu je velice volný, objevuje se v nesmírně široké sféře činů či událostí všeho druhu, a v oblasti divadla a literatury nabyl silně normativního odstínu; i romány jsou vychvalovány za to, že jsou dramatické, nebo naopak kritizovány za to, že dramatičnosti postrádají. Je velmi nesnadné toto normativní zkreslení odstranit, kdykoli se termínu „drama“ či „dramatický“ používá.

Obě disciplíny jsou také obzvláště poznamenány dvojí neřestí, jež často ochromuje bádání v kterékoli oblasti: tendencí nebrat v úvahu nové postřehy či objevy – což se někdy projevuje tím, že se Amerika objevuje o generaci, dvě či tři později – a snahou udržovat různé koncepce, jež už byly empiricky vyvráceny.

Základy moderní divadelní teorie byly položeny na přelomu tohoto století, když se Max Herrmann rozhodl vyloučit dramatickou literaturu z dějin divadla. Nejdůležitější témata, na něž se od té chvíle měly studie o divadle soustředit, bylo divadelní publikum, jeviště a jeho různá zařízení, herectví a umělecká režie představení (Herrmann 1914, 4). Tohoto radikálního kroku bylo třeba, aby se na divadlo začalo nahlížet jako na takové, jaké skutečně je, totiž jako na umění svého druhu, a aby se studie tohoto umění osamostatnily od studií literárních.

Herrmannovo oddělení divadla od dramatu také, ač nepřímě, osamostatnilo rozbor dramatu. Umožnilo vnímat ho jako plnoprávnou literaturu, jako literární druh srovnatelný v každém ohledu s lyrikou či epikou. To nebyl Herrmannův záměr, ale jakmile se začalo

<sup>1</sup> Honzl, J.: *Pohyb divadelního znaku*, Slovo a slovesnost, VI, 1940, s. 177 – 188.

herectví a jeviště zkoumat nezávisle na dramatickém textu, bylo najednou nelogické mluvit o herectví a jevišti v literárním rozboru dramatu. Pokud vím, byl to Max Dessoir, kdo udělal v roce 1908 rozhodný krok směrem k uznání, že jazyk je jediným materiálem dramatu, když poukázal na to, že autorské poznámky v dramatickém textu jsou možná něco víc než pouhé scénické pokyny, i když si neuvědomil, že ve skutečnosti jsou integrální součástí slovesného díla; je zajímavé, že Dessoir souhlasil s Herrmannovým přístupem k divadlu (Dessoir 1923, 307 – 308 a 294). Roman Ingarden, jemuž zjevně unikla závažnost Herrmannova nového přístupu, neboť sám pokládal divadlo za mezní případ literatury, šel nicméně v roce 1930 o krok dál po cestě zahájené Dessoirem a snažil se integrovat autorské poznámky do literární struktury dramatu (Ingarden 1989, 314 – 310). Jeho terminologie, v níž se dialog stává „hlavním textem“ (Haupttext) a autorské poznámky „pomocným“, „vedlejším textem“ (Nebentext), není šťastná, neboť určitá díla dramatické literatury, jako např. scénáře *komedie dell'arte*, *Akt beze slov* Samuela Becketta nebo *Das Mündel will Vormund sein* Petera Handkeho neobsahují žádnou přímou řeč a sestávají výlučně z autorských poznámek. Ale tato výhrada stran terminologie by neměla uvést v pochybnost fakt, že teorie dramatu jako básnického díla hodně dluží Ingardenovu pojetí autorských poznámek. Mnozí badatelé tento důležitý objev prostě nevzali v úvahu; např. Peter Szondi definoval drama jako „určitou formu jevištního básnictví“ (eine bestimmte Form von Bühnendichtung) a tvrdil, že jeho jediný prostředek je dialog (Szondi 1959, 13 a 14 – 15).

Naprosto odlišný příspěvek k osamostatnění literárního studia dramatu přinesl rostoucí zájem lingvistů o dialogický jazyk, který lze zjistit už v posledním desetiletí 19. století. Po řadě průkopnických, ale dílčích pokusů na toto obtížné téma u badatelů jako Hermann Wunderlich (1894), Leo Spitzer (1922), Lev Jakubinskij (1923), Valentin Vološinov (1930), Karl Bühler (1934) a Roman Jakobson (1936 a 1937) provedl obsáhlou lingvistickou analýzu dialogu Mukařovský (1940). Definoval zejména základní významový princip dialogického jazyka, totiž, že jazykový projev netvoří jediný a nepřetržitý významový kontext, jako je tomu u monologu, nýbrž dva či více kontextů, které se střídají a vzájemně prolínají a z nichž každý je určován víceméně odlišným smyslem, jež každý účastník rozmluvy přikládá společnému námětu.

Ve spojení s klasickými teoriemi dramatického děje a dramatických osob (Aristoteles, Hegel, Goethe a Schiller, Zimmermann) umožňuje konceptuální integrace autorských poznámek do literární struktury dramatu a lingvistický popis dialogu pojímat drama opravdu jako básnický druh. Co odlišuje drama od jiných druhů, není jeho spojitost s divadlem, herectvím a jevištěm, nýbrž to, že se jeho literární struktura zakládá na dialogickém jazyce.

Dialogu se ovšem používá také v lyrice a epice. Různé rysy dialogického jazyka jsou aspoň latentně přítomny prakticky v každém díle těchto dvou monologických druhů, protože polarita mezi monologem a dialogem je inherentní jazyku vůbec. Roman Jakobson a Grete Lübbe-Grothuesová vyzdvihli nepřítomnost jazykových prvků dialogu jakožto rozlišující prameny Hölderlinovy lyriky posledního období (Jakobson 1976) a Michail Bachtin ukázal, že jisté principy dialogického jazyka silně určují významovou výstavbu románů Dostojevského (Bachtin 1971). Na druhé straně mohou být celé básně či romány napsány ve formě dialogu. Přesto se významová výstavba takových děl zakládá na jazyce, který je vlastní monologu, přičemž jejich dělení na promluvy dvou či více střídajících se mluvčích slouží ke zdůraznění jistých postupů, – kompozičních, stylistických atd. – které nemají nic společného se sémantikou dialogického jazyka. Podobně se různé útvary monologického jazyka, jako např. vyprávění, popis, líčení atd. vyskytují v dramatu, a to nejen v autorských poznámkách, ale také v „přímé řeči“, nebo v celých výměnách obsahujících několik replik, avšak užívá se jich jako podřízených složek, nápomocných dialogu. Toto rozhodně neplatí o takzvaném dramatickém monologu; ten celou svou významovou výstavbou tvoří variantu dialogu.

Třebaže drama tkví svými kořeny v dialogické řeči, dramatický dialog se významně liší od dialogu každodenního.

Za prvé je to literární forma v tom smyslu, že je organizovaný, kdežto každodenní dialog je nahodilý (Elam 1980, 178 – 182).

Za druhé, jako každá jiná literární forma, dramatický dialog volně užívá všech druhů řeči, ať náleží k jazyku dialogickému či monologickému: a používá jich všech k výstavbě významové struktury, jejíž soustavnost a jednota tkví v principech jazyka dialogu.

Za třetí, jakožto autorovo sdělení čtenáři tvoří dramatický dialog jednotný významový kontext, v němž střídající se mluvčí i situace a prostor, v kterých se nacházejí, jsou pouhé významy vyvolané dialogem samým. Uvnitř tohoto jednotného kontextu pluralita a vzájemné prolínání dvou či více soupeřících kontextů nabývá intenzity, jíž v každodenním dialogu nikdy nedosáhne. To se na první pohled může zdát paradoxní. Kdysi jsem varoval před nebezpečím unáhleného závěru, že jakožto promluva jediného mluvčího-básníka – se dramatický dialog blíží více monologickému jazyku než dialog každodenní (Veltruský 1942, 422). V době, kdy jsem to psal, jsem však nevěděl, že se v této pasti chytil tak vynikající badatel jako Bachtin, ve své studii o poetice Dostojevského (Bachtin 1971, 11–13); to jen ukazuje, jak riskantní je sémantický rozbor literatury, když nestojí na solidních lingvistických základech. Ve skutečnosti je autorovo sdělení v dramatu utvářeno tak, že každá jednotka smyslu se okamžitě, jakmile je vyslovena, promítá do všech soupeřících kontextů a nabývá tak různých významů či významových odstínů; ty se někdy svářejí a v každém případě se vzájemně liší.

Pojmové oddělení divadla od dramatické literatury bylo nejen osvobozující, nýbrž i umělé. Ač osamostatnilo divadelní vědu a nepřímě přispělo k chápání dramatického básnictví, zkruslilo zároveň jev, o němž teorie divadla pojednává. Literární text mezi základní složky patří do té míry, že jeho přítomnost či nepřítomnost je jeden z činitelů druhového rozružení divadelního umění. A jelikož znaky tvořené herectvím obsahují i repliky dialogu, vynechání slovní složky se rovnalo jakoby amputaci herectví. V historiografii založené na oddělení dramatu od divadla bylo herecké umění vykázáno na okraj stejnou měrou, jako když padlo za obět hegemonii dramatu v Hegelových *Vorlesungen über die Ästhetik*. Tohle zkruslení vyšlo najevo, když se začala rozvíjet moderní divadelní teorie a s ní i snahy verbální složku do divadelní struktury znovu začlenit.

Herrmann sám si stále více uvědomoval potřebu najít způsob, jak vrátit herectví do ústřední pozice, jež mu v divadle náleží (Herrmann 1962, 13 – 15). Je zcela pochopitelné, že nebyl připraven se vzdát premisy, na níž bylo vybudováno celé jeho dílo. Pozoruhodnější je však to, že někteří badatelé se jí drží dodnes a někteří ji dokonce mezitím předložili jako nový objev. Tak Roland Barthes prohlásil, že divadelnost je „divadlo minus text“ (Barthes 1964, 41 – 42), a Richard Southern tvrdí, že divadlo je místo jednání a činu a že veškeré dobré divadlo by mělo být srozumitelné hluchému; podle jeho názoru slovní složka pouze poskytuje „ještě další kanál, kterým lze vést to hlouběji uložené či druhotné působení představení“; tuhle svou teorii kvalifikuje jako „pokusnou a možná revoluční“ (Southern 1968, 49 – 51).

Když se roku 1931 Otakar Zich, zakladatel moderní sémiologie divadla, pokusil jazykovou složku opět začlenit, soustředil se výhradně, bez pochyby pod dojmem Herrmannovy odvážné obnovy, na zkoumání dramatického textu v rámci divadelní struktury, aniž bral v úvahu jeho literární aspekt. Došel dokonce až k tvrzení, že text nepatří do literárního umění a že knižní drama patří k druhu epickému (Zich 1931, 24 a 75 – 76). To jsou zjevně nepodložená tvrzení, ale je třeba si všimnout, že očividně absurdní začlenění dramatické literatury do epického druhu už bylo od té doby zase vzkříšeno, aspoň implicitně, v nedávných studiích, které se snaží popisovat drama pomocí tzv. naratologie.

Místo slovní složky v divadelní struktuře je jeden z nejtěžších problémů sémiologie divadla. Mezi mnoha problémy, jež klade drama v jevištním provedení, čtyři jsou základní.

První (který Zich odsunul stranou) je literární struktura. Představení mění drama, svébytné umělecké dílo, v součást díla jiného umění. Dramatický text je v tomto procesu jakoby ochuzen, protože zpravidla (třebaže ne vždy) dojde k odstranění autorských poznámek. Přesto zkušenost dokazuje, že je stále vnímán jako literární struktura ve struktuře divadelní: tady je zřejmé, jak složitá je divadelní struktura sama. Intenzita, s níž je literární struktura v divadle pocíťována, je různá. Záleží to nejen na způsobu jevištního provedení dramatu, ale také na jeho vlastní struktuře, na významové výstavbě jeho dialogu, na tom, jak autorské poznámky přispívají k jeho celkovému smyslu a tak dále. Rozhodně není nijak paradoxní, že se v představení stále ještě projevuje literární struktura dramatu, přes mezery vzniklé odstraněním autorských poznámek. Každá struktura v pravém slova smyslu je celek otevřený. Její jednota závisí na povaze a vlastnostech jejích složek, na vztazích mezi nimi a na důslednosti těchto vztahů, zda jsou povahy souladné, doplňkové či rozporné. Struktura fragmentární, z níž byly různé části vyřazeny, není proto ještě zbavena své podstatné jednoty.

Za druhé: v představení jsou všechny složky literární struktury vzájemně propleteny, často integrovány, s naprosto odlišnými složkami divadla. Jazykové znaky, které vyvolávají význam pomocí spojitosti či soumeznosti, jíž se dá říci přiřčená či naučená, protože pozůstává hlavně v konvenci, se mísí se znaky, kterým se význam přikládá podle podobnosti. E. H. Gombrich ukazuje, že ve sféře vizuální asociace na základě podobnosti není prostě jeden z mnoha způsobů znamenání čili semiózy, nýbrž je hluboce zakořeněna v základních reakcích na okolí, nejen u člověka, ale i u zvířat (Gombrich 1981); a to možná platí o asociaci podle podobnosti u jakéhokoli typu znaků, ať už jsou vizuální či auditivní. Pokud vím, nebylo dosud podáno žádné sémiologické vysvětlení toho, jak se znaky tak radikálně odlišné v samých základech navzájem kombinují při výstavbě jednotné a integrované významové struktury, divadelního představení.

Dva faktory mohou přispět k objasnění tohoto problému. Na jedné straně je dramatický dialog, tak jako literární dialog vůbec, velmi divný z lingvistického hlediska. Je to dialog, který představuje dialog, a představuje jej na základě podobnosti. Tato literární forma je utvářena podle zásad jazyka, ale svůj význam, totiž dialog mezi dramatickými osobami, vyvolává pomocí podobnosti. Na druhé straně jisté prvky spojitosti, zejména spojitosti přiřčené, často přispívají i k semióze znaků, k nimž se jejich význam druzí díky podobnosti; k těm patří znaky vizuální. Vzniká otázka, zda tomu tak není vždycky, zda spojitost (soumeznost) není nutným činitelem sepětí mezi *signifiant* a *signifié* ve všech znakových systémech, včetně těch, v nichž převládá asociace na podkladě podobnosti. Kdyby se tohle ověřilo, Gombrichova teze by tím nebyla nikterak oslabena či dokonce vyvrácena.

To jsou spleť problémy srovnávací sémiologie, které se týkají mnohem širší oblasti než jenom divadla. Ale další studie ze sémiologie divadla mohou významně přispět k jejich osvětlení.

Za třetí: při představení jsou všechny složky literární struktury, tedy znaky jazykové, víceméně integrovány do hereckého projevu. Samo herectví však je velice zvláštní sémiotický jev. Spočívá v tom, že lidské bytosti a jejich jednání a chování představují lidské nebo antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování. Způsob, jak herectví vyvolává význam, je rovněž hluboko zakořeněn v základních reakcích na okolí. To není vše. V herectví je umělec osobně přítomen ve svém díle či výtvaru, protože materiál, s nímž pracuje, je on sám; a tvorba díla se děje, alespoň do jisté míry, před očima diváků, takže oni se jí také účastní, tou měrou, jak na ni působí jejich reakce. Navíc se vnímání živých bytostí, zejména lidských, liší od vnímání věcí; způsob, jak se liší, zřejmě nebyl dosud adekvátně prozkoumán. Jinými slovy, herecká postava a jevištní akce dohromady tvoří znak, ale také něco víc než pouhý znak. A zároveň do nich zapadají promluvy, tj. znaky, u nichž je význam připjat k smyslu vnímatelnému materiálu slabším poutem než u kteréhokoli jiného typu znaků; navíc zůstávají tyto promluvy víceméně integrovány do literární struktury dramatu. V tomto smyslu je zřejmý

konflikt mezi různými složkami herecké postavy a jevištní akce, což je inherentní rozpor herectví.

Konečně, i když rozlišení nositele významu od významu v dramatickém dialogu neklade zvláštní problémy pokud jde o drama jakožto básnické dílo, při představení není zdaleka zřejmé, nakolik repliky každého daného herce vcházejí do nositele významu (do herecké postavy a jevištní akce) a nakolik do významu samého (do dramatické osoby a představovaného jednání). Přednes, pohyby, gesta, pózy atd. jsou určovány nejen zvukovou strukturou dialogu, nýbrž i jeho strukturou významovou. I Zich, díky němuž byl dramatický text znovu začleněn do divadelní struktury, se snažil tomuto problému vyhnout tím, že úplně odloučil text od herecké postavy a jevištní akce a přiřkl jej prostě dramatické osobě a představovanému jednání. Za tímto účelem se uchýlil k fikci „cizího herce“, který mluví jazykem, jemuž obecenstvo nerozumí (Zich 1931, 112 – 115).

Problém je nutno studovat mnohem detailněji, než tomu bylo dosud. Avšak není pravděpodobné, že by se kdy došlo k přesnému vymezení, protože v herectví vůbec je hranice mezi významem a jeho nositelem velmi nejasná. Snažil jsem se již při jiné příležitosti ukázat, že to v žádném sémiotickém systému nejsou prostě dvě stránky znaku, nýbrž póly jeho vnitřní dialektické antinomie (Veltruský 1981). Ale je pravděpodobné, že intenzita oscilace mezi těmito póly je v různých znakových systémech různá. Stěží lze pochybovat o tom, že v herectví je velice silná. Bylo by lákavé říci, že v herectví je oscilace intenzivnější než v kterémkoli jiném znakovém systému. Takové tvrzení by však při současném stavu našeho vědění nebylo oprávněné, zejména proto, že sémiologická analýza hudby je stále ještě v zárodečné fázi, třebaže pokusy o ni se dějí už dosti dlouho. A právě v hudbě je zřejmě oscilace mezi významem a jeho nositelem, jakož i jejich vzájemné prolínání, také velice intenzivní.

Tyto obtížné problémy nesmí zastírat skutečnost, že drama v divadelním provedení je jen část širšího a zásadnějšího problému literární složky divadla, ať už dramatické, epické či lyrické. Třebaže divadlo tak často používá dramatických textů, dochází během celé historie k uvádění děl náležejících jiným literárním žánrům a jisté divadelní tradice jsou celé založeny na předvádění epiky. Když Herrmann vyloučil drama z výzkumu divadla, následující snahy o znovuzačlenění textu do divadelní struktury by se logicky byly mohly orientovat k této širší perspektivě. To se však tehdy nestalo, a nedošlo k tomu dodnes.

1984

#### Literatura

Bachtin, Michail: *Dostojevskij umělec*. Praha 1971.

Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris 1964.

Bühler, Karl: *Sprachtheorie*. Jena 1934.

Dessoir, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1923.

Elam, Keir: *The Semiotics of Theater and Drama*. London – New York 1980.

Gombrich, Ernst H.: *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In: Wendy Steiner, ed.: *Image and Code*. Ann Arbor 1981.

Herrmann, Max: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin 1914.

Herrmann, Max: *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. Berlin 1962.

Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha 1989.

Jakobson, Roman: *Beitrag zur allgemeinen Kasuslehre, Travaux du Cercle linguistique de Prague*, VI, 1936.

Jakobson, Roman: *Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy*. In: *Deset let Osvobozeného divadla*. Praha 1937, s. 27 – 34.

- Jakobson, Roman: *Hölderlin – Klee – Brecht*. Frankfurt am Main 1976.
- Jakubinskij, Lev P.: *O dialogičeskoj reči*. Russkaja reč, I, 1923.
- Mukařovský, Jan: *Dialog a monolog*. Listy filologické, LXVIII, 1940.
- Southern, Richard: *The Seven Ages of the Theater*. London 1968.
- Spitzer, Leo: *Italienische Umgangssprache*. Bonn – Leipzig 1922.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main 1959.
- Veltruský, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. In: *Čtení o jazyce a poesii*. Praha 1942
- Veltruský, Jiří: *Comparative Semiotics of Art*. In: Wendy Steiner, ed.: *Image and Code*. Ann Arbor 1981.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič: *Konstrukcija vyskazyvanija*. Literaturnaja učeba 1930.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič: *Marxism and the Philosophy of Language*. New York – London 1973.
- Wunderlich, Hermann: *Unsere Umgangssprache*. Weimar – Berlin 1894.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha 1931.

## ZVUKOVÉ VLASTNOSTI TEXTU A HERCŮV HLASOVÝ PROJEV

Přednes je důležitá složka hereckého projevu. Přesto jej kritikové často popisují víceméně impresionisticky a divadelní teorie mu věnuje malou pozornost. Tento článek se pokusí schematicky popsat jeden z jeho základních faktorů a nastínit možný přístup k jeho analýze, aniž by tvrdil, že je faktor *a priori* převažující. Jelikož text zpravidla existuje dříve než představení, jeho struktura směřuje k určování struktury divadelní. Jak silně, to závisí mimo jiné na jeho vlastní povaze. Článek se zaměří na zvukovou strukturu textu s použitím analytických nástrojů, jež poskytuje lingvistika a poetika. Při této příležitosti zreviduji a opravím také některé názory, které jsem vyjádřil v minulosti, zejména ve své přednášce v Pražském lingvistickém kroužku nazvané *Dramatický text jako součást divadla* (Veltruský 1941).

### ZVUKOVÉ SLOŽKY

Drama, jako každý jiný literární text, má jisté osobité zvukové vlastnosti nezávisle na tom, zda je čteno nahlas či ne, a jistým způsobem je organizuje. Jde o tyto složky: hlásky a slabiky, intonace, expirace čili výdechová intenzita, timbre čili hlasové zabarvení, tempo a pauzy. (Mukařovský 1940) Ty všechny přispívají k rytmickým vlastnostem textu (včetně jeho místa mezi oběma póly, jež tvoří próza a verš), a ten naopak může silně ovlivňovat utváření a organizaci zvukových složek. Stále ještě nevíme s určitostí, co vlastně rytmus textu je, i když přibližně víme, co dělá. Je čím dál jasnější, že to není jedna ze zvukových složek jako jsou hlásky a slabiky, intonace, expirace a tak dále; zde stačí říci, že rytmus zvukové složky rámuje.

Tento rozdíl je třeba dělat, když se studuje hercův hlasový projev, protože problémy týkající se zvukových složek jsou často viděny jako problémy rytmu; to je společný rys impresionistických popisů. Lze to ilustrovat některými obtížemi, do nichž se dostávali herci Výmarského dvorního divadla pod vedením Goetheho. Na počátku roku 1802 Goethe sám napsal, že museli oživit „rytmickou deklamaci“, která byla z německého jeviště téměř vykázána, a že první příležitost k tomu poskytla inscenace Schillerovy trilogie *Valdštejn*. Také se zmínil, že tato nová dovednost jim umožnila hrát Lessingova *Moudrého Nathana* a pronášet jednotlivé promluvy tak, jak to vyžaduje text (Goethe 1802). Anton Genast, jak uvedl jeho syn Eduard, si všiml, že během zkoušek *Moudrého Nathana* měl Goethe potíže docílit u herců plynulý rytmus, protože text nebyl napsán Schillerovým jambem (Genast

1903, 72). A na jaře 1803 měli znovu obtíže, když zkoušeli Schillerovu *Messinskou nevěstu*, protože je napsána v trachejích, daktylech, spondejích atd. (ibid., 78). Tyto problémy se určitě nemohly týkat rytmické deklamace v pravém slova smyslu: kdyby tomu tak bylo, jakmile herci tuto dovednost zvládli, nebyli by už měli žádné obtíže s přednesem textu jiného dramatika, natožpak samotného Schillera, jenom kvůli odlišnému metru. Je mnohem pravděpodobnější, že ve skutečnosti zápasili se zvukovými složkami, které byly různými druhy rytmu organizovány různě. Genast se například zmiňuje, že během zkoušek *Moudrého Nathana* nevěřili, že by se kdy dokázali naučit, jak vyslovovat slova několikrát opakovaná s různými nuancemi (ibid., 72); tohle je samozřejmě záležitost měnící se intonace, exspirace nebo timbru, a ne rytmu.

Zvukové složky tvoří zvukovou strukturu, která sama je součástí celkové struktury textu. Čím a do jaké míry přispívá k celkové struktuře, záleží na jejích vlastnostech, na vlastnostech ostatních složek a na relativní závažnosti každé z nich. Jednoduše řečeno, dominantna zvukové struktury může, ale nemusí být zároveň dominantou struktury celkové.

Vnitřní zvuková struktura textu není dosud adekvátně pochopena, i když se zkoumá už stovky let. Eduard Sievers, průkopník těchto studií v moderní době, narazil na velmi nepřátelskou reakci u většiny filologů své vlastní země, a to přes své nepopiratelné výsledky ve filologii a fonetice. Někteří z nich prostě tvrdili, že každý recituje text podle svých vlastních sklonů; přitom bylo v té době známo, že například Joseph Kainz, který byl všeobecně uznáván za mistra umění přednesu, podroboval jisté pasáže ve svých rolích filologickému rozboru, aby přišel na jejich zvukovou strukturu (Richter 1931, 56). Konflikt mezi citlivým výzkumem a pedantstvím dokládá Wehrli, když říká, že rozbor zvukových forem vedl Sieverse k ohromujícím výsledkům, „které však byly závislé na osobně geniálním citu pro styl“ (1951, 48); nepodařilo se mu pochopit, zda tohle měla být poklona nebo odsudek. Sievers našel jisté žáky, ale jeho dílo ovlivnilo hlavně badatele v jiných zemích, například ruské formalisty, holandské lingvisty a Pražskou školu. Mezi tím bylo studium zvukových struktur alespoň do jisté míry postaveno na nové základy díky vývoji fonologie. Zároveň však byly některé ze Sieversových průkopnických objevů ponechány stranou a upadly téměř v zapomnění; naneštěstí jsou mezi nimi i některé, jež jsou zvláště důležité pro teorii divadla, zejména herectví.

Zvukové složky se navzájem značně liší co do určitosti tvaru, jehož v daném textu nabývají.<sup>1</sup> Hlásky, slabiky a slabičná skladba slov jsou vysoce určité. Naopak tempo je textem určováno jen pokud jde o stupeň jeho důležitosti mezi ostatními složkami a o jeho nejobecnější rysy – např. pomalé, vleklé, rychlé, překotné atd. – a jisté změny od jednoho k druhému. Mukařovský konstatoval, že možnosti utváření tempa jsou větší u vysoce rytmizovaného textu, to jest u verše nebo rytmizované prózy (1940). Golomb, který má za to, že při zkoumání tempa textu je bezpečnější mluvit o zrychlování a zpomalování než o absolutní rychlosti, prostudoval zrychlující a zpomalující účinky veršového přesahu (enjambement) a pauz jím navozených; vedle obecného pojednání o těchto jevech zkoumal také jejich použití v *Králi Learovi* (1979, 255 – 257, 301 – 304). Je příznačné, že v dramatu je žádoucí tempo přednesu často udáváno jevištní poznámkou, takže dramatik nespolehá na jazykovou organizaci promluv. Tak v *Improvizaci Almy*, kde je táž replika x-krát opakována, Ionesco předpisuje: „Rytmus řeči herců se musí zrychlovat.“ Pokud jde o pauzy, text často určuje, kde je třeba udělat pauzu, ale ne, jak má být dlouhá, a místa, kde by neměla být pauza žádná, jsou vyznačena méně jasně; navíc je rozsáhlá a kvantitativně převažující oblast ryzí neurčitosti, totiž místa, kde pauza může být a nemusí.

Utváření timbru čili hlasového zabarvení je také dost neurčité, možná proto, že timbre není prvek fonologický (Mukařovský 1940), alespoň pokud jde o fonologii slova. Text

<sup>1</sup> K tomuto poznání došel už Zich roku 1917. Bohužel poněkud znejasnil svůj postřeh tím, že směřoval různé stupně určitosti s rozlišením zvukových vlastností na ty, které tvoří básník, a ty, které dodává recitátor (Zich 1917–1918).

naznačuje jeho relativní důležitost ve zvukové struktuře a v menší míře jeho obecnou charakteristiku, jako např. Ironický, žadonící, veselý, smutný, zlostný, lhostejný atd. Či chraplavý, pronikavý, pištivý, sytý, měkký atd. Může také naznačovat přechody z jednoho timbru do druhého, ale specifické rysy těchto timbru a přesné umístění přechodů zůstávají vágní. Pro svou bohatou kvalitativní rozrůzněnost je timbre o něco určitější než tempo a pauzy a jeho určitost se dá zvýšit tím, že se různé timbry kombinují s vyzdvižením jistých hlásek.

Intonace a expirace leží někde uprostřed. Text organizuje jejich tvar daleko více než jen co do obecných rysů, ale přece jen ne ve specifických detailech. Jazykový rozbor obou těchto kvalit je zatím velice nedostatečný; nepochybně proto, že fonologie se zaměřila mnohem více na slovo než na větu nebo kontext, jak už poznamenal Trubeckoj skoro před půl stoletím (1964, 198 – 199). Mnoho lingvistů má dosud za to, že expirace je totéž jako hlasitost, což už bylo vyvráceno před více než třemi stoletími (Steele 1775, 12, 68 – 69). Intonace je stále ještě většinou pokládána za záležitost gramatickou, přestože Karcevskij ukázal, že je to věc kontextuální sémantiky a že intonace mnohem pravděpodobněji ovlivní gramatiku než naopak (1931). Jeho argument byl později posílen výzkumem intonačních křivek v jednoduchých dialozích v angličtině, který ukázal, že stejná křivka může vyvolávat více než jeden kontextuální význam a že tentýž význam může být vyvolán víc než jednou křivkou (Gunter 1972) – což naznačuje, že intonace podléhá souhře homonymie a synonymie.

Zvukové složky textu se také velice navzájem liší, pokud jde o míru, jakou každá z nich předurčuje příslušnou hlasovou složku či rys přednesu, když se text čte nahlas nebo hraje. Jejich stupeň určitosti může v tomto ohledu hrát jistou roli, jak to naznačuje zacházení s tak velice neurčitou složkou jako je pauza. V rychlé řeči dokonce i pauza, patřící do fonologie věty nebo promluvy, může být jen virtuální, a ne faktická, protože její signál, polokadence, která povinně každé pauze předchází, ji může zastoupit (Karcevskij 1931). Ale zřejmě zde zasahují i jiné faktory, neboť poruchy a inhibice, jež doléhají na přednes, když se přiči zvukovým vlastnostem textu, se zdají být silnější, když recitátor či herec nebere v úvahu timbre vyžadovaný textem, než když roztrhá intonaci, a zase silnější v tomto posledním případě, než když zanedbává hlásková skupenství. Navíc, přes určitost hlásek, jejich mimořádné hromadění nebo skupenství mohou uniknout pozornosti, pokud se neopírají o rytmické, syntaktické nebo významové členění textu (Mukařovský 1940; Hrushovski 1980).

## ZVUKOVÁ STRUKTURA

Zvuková struktura textu pozůstává nejen z jeho zvukových složek, ale také ze spousty nejrozličnějších vztahů mezi nimi, od shody a komplementárnosti až po konflikt a jednoznačný protiklad. Mezi těmito rozmanitými vztahy se zatím jako zvláště důležitá ukazuje hierarchie složek a jejich vzájemný protiklad; to však může být prostě proto, že teoretické chápání ještě dostatečně nepokročilo.

1. Hierarchií složek se obvykle míní určitý stupeň převahy jedné a různé stupně podřízenosti ostatních. Ale hierarchie také působí značné kvalitativní rozdíly v jejich utváření. Dominantní složka obvykle směřuje k plnému uplatnění své zvláštní, odlišující vlastnosti.

V případě hlásek k tomu dochází akumulací či markantním opakováním jistých souhlásek a samohlásek, jejich skupenstvím a konfrontacemi, které vyzvedají rozlišující rysy, jež sdílejí, tak jako ty, kterými si odporují – či, abychom použili Wellkovy šťastné formulace, tou „zvláštní individualitou *a* nebo *e*, či *l* nebo *p*“ (Wellek a Warren 1949, 160). Takové postupy někdy také zvyšují schopnost hlásek odrážet význam textu, vzbuzovat citovou reakci a fyziognomické vjemy a vykouzlit něco jako své vlastní významy, byť nesporně vágní (Empson 1963, 12 – 16; Hrushovski 1980).



Intonace se uplatňuje stálým a plynulým vlněním výšky hlasu, kterou nerozbiřejí ani občasně pauzy. Někdy se může stát křivkou tak složitou, že připomíná hudební motiv, i když ve skutečnosti je od něj kvalitativně odlišná. V dramatickém dialogu se často intonace dostává do popředí díky hojnosti replik, které jsou otevřeny na konci nebo na začátku, a díky sledu rozličných intonačních obrysů (Mukařovský 1939). V *Urfaustovi* se Goethe snažil organizovat dialog a odlišit dramatické osoby pomocí kontrastujících kadencí. Faustovy a Valentinovy repliky se vyznačují sestupnou křivkou na konci verše, kdežto v replikách všech ostatních osob kromě Mefista křivka stoupá; Mefistovy promluvy se vyznačují „nepokojným“ přesouváním mezi stoupavými a klesavými křivkami; v pozdější verzi *Fausta* Goethe od tohoto postupu upustil (Sievers 1912, 69 – 71).

Exspirace se opírá o rozdělení textu do jasně vymezených úseků seřazených podle hierarchie expiratorních důrazů, a zároveň toto rozdělení posiluje; právě svým důsledným stupňováním převažuje exspirace nad ostatními zvukovými složkami (Mukařovský 1946). V dramatickém dialogu, kde i převažuje exspirace, jsou předěly mezi střídajícími se replikami většinou silně vyznačené.

Timbre se prosazuje častými a náhlými, často drastickými změnami hlasového zabarvení jak mezi replikami následnými, tak uvnitř téže repliky. To rozbíjí jednotlivé repliky i celý dialog a vzniká trhavý a eliptický sled poměrně nezávislých fragmentů navzájem oddělených čímsi, co by se dalo nazvat významové mezery nebo hiáty.<sup>1</sup>

Třebaže mnoho her staví značně do popředí tempo nebo pauzy či obojí, nikdy jsem neviděl analýzu, která by ukázala, že ve zvukové struktuře specifického textu, ať už dramatického či jiného, jsou tyto vlastnosti dominantní. Například ve hře Samuela Becketta *Já ne* je obrovská role pauz a tempa zjevná, a přece by bylo bezpochyby unáhlené udělat závěr, že zde vládou ostatním složkám.

2. Protiklady mezi jednotlivými složkami plynou ze základních charakteristik každé z nich. Tak např. souhlásky mají v sobě prvek hluku, který ruší intonaci; proto se intonace opírá v první řadě o samohlásky a do jisté míry o likvidy, které s nimi sdílejí to, co lze nazvat prvek sonority. Přesto však pro fonologii, která, jak už řečeno, se soustřeďuje hlavně na slovo a s kontextuálním významem zachází jako s druhotným, jsou souhlásky významově důležitější než samohlásky, protože více přispívají k rozlišení lexikálního významu (Jakobson a Waugh 1979, 85 – 86). Když ve zvukové struktuře zaujmou dominantní postavení hláskové kvality, akumulace hlásek a jejich skupenství přirozeně obsahují jak souhlásky, tak samohlásky a závažnost souhlásek omezuje intonaci (Zich 1917 – 1918). Naopak zase převaha intonace obvykle omezuje využití hláskových útvarů, zvláště roli souhlásek v nich (Mukařovský 1931).

Fascinující ilustraci protikladu mezi souhláskami a intonací poskytuje patologický jev, k němuž došlo v roce 1931 v Berlíně, na veřejné generální zkoušce hry, která dává velkou důležitost intonaci, *Hejtmana z Kopníku* od Carla Zuckmayera. Ve svých pamětech Zuckmayer píše, že těsně před zkouškou Werner Krauss, který měl hrát titulní roli, se v Köpenicku zpil do němoty v radniční hospodě; šel tam, aby se „dostal do atmosféry“ a našel tam starého číšníka, který v roce 1906 naléval červené víno falešnému hejtmanovi v době jeho puče. Krauss přivezli zpátky na poslední chvíli a „vzkřísili“ ho studenou sprchou a spoustou horké kávy. On pak odehrál dlouhé představení, které trvalo přes tři hodiny, aniž propásl jediný nástup, pozici, narážku nebo větu, ale zjevně nevěděl, co dělá a říká. Podle Zuckmayera hrál „jako živá loutka, jako by tam nebyl on sám, jen jeho jevištní postava“. A jeho přednes pozůstával pouze ze samohlásek, souhlásky vynechal. Samohlásky vyslovoval přesně v rytmu, tempu a s intonací vět, které se naučil nazpaměť. Například místo „Haben Sie

<sup>1</sup> Dramatický dialog ovládaný intonací důkladně analyzoval Mukařovský, který jej také srovnával s dialogem, kde převažuje timbre (1939). Ve své studii o dramatu jako básnickém díle jsem rozdělil mezi texty poznamenanými intonací, expirací a timbrem ilustroval pasážemi z Mahenovy *Uličky odvahy*, z Bozděchova *Barona Goertze* a z *Maryši* bratří Mrštíků (Veltruský 1942, 420 – 422), a v anglické verzi pasážemi z *Jak je důležité mít Filipa* od Oscara Wilde, z *Čertova kvítka* od George Bernarda Shawa a z *Touhy pod jilmý* Eugena O'Neilla (Veltruský 1977, 13– 16).

gedient?“ řekl cosi jako „AA – ii – ii –?“ (Zuckmayer 1969, 373 – 374). Tohle je bohužel jediný konkrétní příklad, který Zuckmayer uvádí. Naznačuje, že Krauss ve skutečnosti ani nevyslovoval všechny samohlásky, ale jen ty, které jsou skutečně nositeli intonační linie. Podle Sieverse jsou to „vedoucí tóny“ (*Führtöne*), které v sekvenci vynikají proto, že jsou nositeli slovního přízvuku, veršového iktu, zvláštního významového zatížení, citového náboje nebo něčeho podobného, a jsou nadány větší „sonoritou“ či „plností tónu“ (u Sieverse *Schallfülle*) než ostatní.<sup>1</sup>

Stejně důležitý protiklad existuje mezi intonací a timbrem, protože intonace nemůže uplatnit svůj potenciál, pokud se jazyk neodvívá v souvislé zvukové linii, kdežto timbre se snaží tuto souvislost rozrušovat svými náhlými změnami. v důsledku toho převaha jedné z nich vykazuje druhou do velice podřadné pozice (Mukařovský 1939; 1940). Jestliže zvukovou strukturu ovládá intonace, timbre může být v textu neutralizován a redukován na obecnou, charakteristickou barvu hlasu, když je text pronášen nahlas. Jestliže naopak je silně dominantní timbre, intonace může podléhat prudkým výkyvům nahoru a dolů, které ji úplně roztrhají a tím neutralizují; při hlasitém čtení může být redukována na obecnou výšku hlasu, a i tu mohou náhlé skoky nahoru a dolů způsobené změnou timbru téměř úplně zastínit.

Vztah mezi intonací a expirací je složitější. na rozdíl od intonace a timbru tyto dvě složky nepůsobí proti sobě a priori. Nicméně, protože se jedna snaží o plynulou spojitost a druhá o jasnou segmentaci, mohou se dostat do vzájemného protikladu. Mukařovský zjistil, že díky těmto svým rysům mají obvykle tendenci jedna druhou „vyvažovat“ (1940). Ve větě se jejich vrcholy většinou objevují na stejných místech, což může modifikovat způsob, jak se odvíjí intonace, neboť pohyb expirace s sebou obvykle nese i pohyb výšky a ne naopak (Karcevskij 1931). Proto silné uplatnění výdechové intenzity může rušit intonaci do té míry, že její plynulé vlnění ustoupí do pozadí za náhlé skoky vynucené silnými přízvuky; tím spíše, že silně zdůrazněná slova nebo slabiky může také poznamenat změna hlasového zabarvení. Na osvětlení lze uvést tuto repliku ze Shakespearova *Mnoho povyku pro nic* (III/2): „If you dare not trust that you see, confess not that you know. If you will follow me, I will show you enough; and when you have seen more, and heard more, proceed accordingly.“ („Netroufáte-li si věřit, že vůbec vidíte, nevěřte také tomu, co víte. Půjдете-li se mnou, ukážu vám toho dost: a až více uvidíte a více uslyšíte, jednejte podle toho.“) Spojitost intonace je namáhavá a její běžný pohyb nahoru-dolů narušen v první větě, což lze ukázat na srovnání s intonací, která by vznikla, kdyby pořadí hlavní a vedlejší věty bylo opačné. (Confess not that you know, if you dare not trust that you see.) V druhé větě je intonační skok způsobený významovou gradací od „enough“ k „more“, načež přidání větného členu „and heard more“ naruší kontinuitu intonační linie tím, že náhle přesune důraz na tvar slovesný (show you enough / have seen more / and heard more). Pokud jde o možné změny timbru, jsou zde přinejmenším naznačeny významovými protiklady mezi různými dvojicemi zdůrazněných slov. Vztah mezi intonací a expirací nelze v tomto případě popsat jako pouhé vyvažování. Jelikož je zde intonace použita jako jeden z hlavních činitelů mnohonásobného odstupnění výdechové intenzity, a jelikož její vnitřní směřování k plynulosti a spojitosti je rušeno právě tím, že je takto použita, ocitají se obě kvality ve vzájemném protikladu.

Účinky takových protikladů na zvukovou strukturu závisí velice na tom, jak strohá je hierarchie zvukových složek v daném textu. Souhláskové shluky, pokud silně nepřevažují, nemusí bránit plynutí intonace; a vice versa, dominantní intonace může být sluchitelná s hláskovými útvary, i když obsahují souhlásky, pokud sestávají hlavně ze samohlásek (Mukařovský 1931). Podobně změny timbru mohou mít svoje místo v textu ovládaném intonací, zvláště když k nim dochází na rozhraních intonačních celků. V Molièrově dialogu se někdy timbre mění poměrně drasticky od jedné repliky ke druhé, například od Zerbinetty

<sup>1</sup> Detail, který nemusí být pouze zábavný, ale také poučný: Zuckmayerova matka si pro samé vzrušení a nadšení ze synovy divadelní hry a z celého představení vůbec nevšimla, v jakém stavu je Krauss, ani toho, že nevyslovoval žádné souhlásky (Zuckmayer 1969, 374 – 375).

repliky ke Gérontově v *Šibalstvích Scapinových* III/3, a dokonce uvnitř téže repliky, když pozůstává ze dvou úseků, z nichž např. jeden je někomu adresován a druhý ne, jako je tomu třeba v Harpagonově řeči: „Retire!toi, te dis!je, et ne m'échauffe pas les oreilles. (Seul.) Je ne suis pas fâché de cette aventure; et ce m'est avis de tenir l'oeil plus que jamais sur toutes ses actions.“ (*Lakomec* II/3) („Táhni, jářku, a nerozčiluj mě! (Sám) Mne celá ta věc ani tak nemrzí. Je mi jenom výstrahou, že napříště musím nad každým jeho hnutím bdít ostražitěji než dosavad.“)

## HERECKÝ PROJEV

Při představení si dramatický text podržuje svou vlastní literární strukturu, včetně své struktury zvukové, ale stává se součástí širší a kvalitativně odlišné struktury divadelní. Text působí na všechny divadelní složky, ale jeho dopad na herectví je zvláště přímý: hercův hlasový projev se vztahuje přímo k textu; vztahuje se také, buď přímo, nebo přes celkovou strukturu textu, k jeho zvukové struktuře. Přednes textu nemůže být jednoduše transpozicí jeho vnitřních zvukových vlastností; mnohé z nich jsou vágní a vztahy mezi nimi mnohoznačné, celá zvuková struktura se v průběhu textu stále trochu mění a neprosazuje se stejně silně v každé pasáži atd. (Mukařovský 1946). Sám Mallarmé si byl bolestně vědom – jak ukazuje zoufalství názvu básně – že jeho sen napsat *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* jako partituru „pour qui veut lire a haute voix“, se nikdy nenaplní. Ale když jde přednes proti vnitřním zvukovým vlastnostem textu, modifikuje celkovou jeho strukturu a tím i její smysl. Diderot to formuloval břitce a stručně: „Il y a, dans la composition d'une pièce dramatique, une unité de discours qui correspond a une unité d'accent dans la déclamation. Ce sont des systèmes qui varient, je ne dis pas de la comédie a la tragédie, mais d'une comédie ou d'une tragédie a une autre. S'il en était autrement, il y aurait un vice, ou dans le poème, ou dans la représentation. Les personnages n'auraient pas entre eux la liaison, la convenance a laquelle ils doivent etre assujettis, meme dans les contrastes. On sentirait, dans la déclamation, des dissonances qui blesseraient. On reconnaîtrait, dans le poème, un etre qui ne serait pas fait pour la société dans laquelle on l'aurait introduit.“ (1757) („Kompozice divadelní hry dbá o jednotu mluvy, podobně jako hercovo podání vyžaduje jednotu výrazu. Tyto dva principy se mění ne snad od komedie k tragédii, ale od jedné komedie nebo tragédie k druhé. Kdyby tomu tak nebylo, byla by chyba buď ve hře, nebo v představení. Mezi osobami by nebyl vztah, společný jmenovatel, kterého musí mít, i když stojí proti sobě. Při hercově projevu bychom si uvědomovali zraňující disonance. Ve hře bychom narazili na postavu nehodící se do společnosti, kam měla být uvedena.“)

Sám fakt, že se v divadelním představení literární text stává součástí širší a kvalitativně odlišné struktury, jej vystavuje rozporům s jinými složkami, neboť rozpor je jeden ze základních typů mezi vztahy, z nichž se každá struktura skládá. Tato studie se samozřejmě zabývá zvláště rozpory mezi hereckým přednesem a zvukovými vlastnostmi textu.

Takové rozpory může umělec vytvářet záměrně. Například Constant Coquelin, který rázně odmítl tendenci utvářet deklamaci podle vzoru recitativu, se nicméně snažil podrobit přednes verše principu měřitelného času, který je vlastní hudbě, ale jazyku je cizí. Naléhal, aby přednes rozdělval každý veršovaný text do dvojverší a aby vyslovení každého dvojverší zabralo přesně stejný čas; například každé zrychlení ve verši musí být kompenzováno pauzou nebo vzdechem v rámci téhož dvojverší. Měl za to, že toto pravidlo je velice snadné aplikovat i u veršů s rýmem střídavým, a že je navíc použitelné i v případě sloky s rýmy rozloženými nepravidelně a u volného verše (1896, 13–21). Goethe se pokusil vnést silný prvek měřitelného času do přednesu svých herců, když inscenoval Calderónova *Vytrvalého prince* v Schlegelově překladu. Museli přísně rozlišovat mezi různými interpunkčními znaménky,

čárkami, středníky, dvojtečkami, vykřičníky, otazníky a tečkami, a převádět každé z nich téměř vždycky do pauzy přesné délky (Genast 1903, 110 – 111). E. F. Burian připodobňoval hlasový projev hudbě tím, že jej podrobil měřitelnému rytmu (jak ve verši, tak v próze), odděloval slabiky jako hudební tóny a organizoval intonaci do pevných intervalů (Burian 1939; Mukařovský 1940; Veltruský 1939).

Avšak rozpory mezi hlasovým projevem a zvukovou tvářností textu mohou také vznikat vinou herce. To se netýká pouze zřejmých chyb, které často spíš pobaví, než šokují.<sup>1</sup> I někteří velcí herci nejsou s to se vyhnout stálým a nezáměrným nesrovnalostem mezi svým přednesem a požadavky textu. Přesto nějak dokáží být velkými herci, a dokonce udělat z této vady svou přednost. Zde samozřejmě leží základní problém zkoumání zvukových vlastností textu a jeho účinků na herecký výkon. Dva příklady nám snad pomohou objasnit, oč tu jde.

Podle různých svědectví měl Molièř spontánní sklon mluvit příliš rychle a jeho úsilí tento sklon překonat za následek poruchy ve zvučnosti jeho hlasu, v modulaci a v artikulaci; trpěl prý také škytavkou a ke konci života neustálým kašlem. Ale dokázal prý tyto vady včlenit do svého přednesu a proměnit je v herecké efekty do té míry, že ho Grimarest chválil za pečlivě zorganizovaný přednes (Bray 1954, 185 – 187; Scherer 1966, 213 – 214). Bohužel, pokud vím, není dosud doloženo, jak toho vlastně dosáhl.

Mimořádná necitlivost Stanislavského k textu a průvodní inhibice, které rušily jeho přednes, poskytují další příklad. Podle Němiroviče-Dančenka v počátcích jejich spolupráce hrál Stanislavskij role a režíroval své inscenace, jako by podceňoval mluvené slovo a to, čemu Němirovič-Dančenko říká psychologie – tento termín používá velmi široce a zahrnuje do něj i významovou výstavbu role a hry jako celku – podceňoval „až do výstředností“. Vzpomíná si, jak řekl Stanislavskému, že je výjimečný divadelní režisér, ale jenom pro melodrama nebo frašku, protože jeho inscenace byly plné oslňujících jevištních efektů, ale bez jakéhokoli vztahu k významovým nebo fonickým („psychologickým“ a „slovním“) kvalitám textu. Když režíroval hru, která měla svou vlastní uměleckou hodnotu, bylo to pouze náhodou, že jeho inscenace s ní někdy „splýnula“; častěji došlo k tomu, že vnitřní struktura hry nebyla vzata v úvahu a pak se po prvních dvou aktech začala prosazovat, takže ve třetím šlo představení „z kopce“ (Němirovič-Dančenko 1950, 101). Sievers postřehl, že vadná paměť je jedna z typických inhibic vyvolaných nesrovnalostí mezi hlasovým projevem a zvukovými vlastnostmi textu (1924). A Němirovič-Dančenko uvádí, že Stanislavskij měl úžasnou paměť pro věci vizuální, realistické detaily, gesta a podobně, ale že jeho špatná paměť na slova byla příslušná; dlouhá léta si prý dokonce myslel, že něco takového u herce v žádném případě není nedostatek (1950, 74–75). Třebaže Němirovič-Dančenko zároveň říká, že Stanislavskij nakonec našel svou vlastní metodu, jak si zapamatovat slova a získal „zřetelnost a lehkost slova i rýmu“ (ibid.), je pravděpodobnější, že během let tento svůj nedostatek spíše zmírnil než odstranil a že proměnil rozpor mezi přednesem a zvukovou podobou textu ve strukturní rys svého herectví. Jeho trvající necitlivost k textu vysvětluje z ohromujícího faktu, že když zkoušel se studenty *Othella*, vzal jim na počátku text a nutil je, aby si vymýšleli vlastní řeči místo Shakespearových (Stanislavskij 1957, 217 – 219).

Jak se umělci podaří proměnit svůj nedostatek v přednost, je poněkud pochopitelnější v případě Stanislavského než u Molièra. Celá herecká metoda, kterou vypracovali v Moskevském uměleckém divadle, se hodně opírala o rozpory jakožto konstruktivní princip. Kdekoli to bylo možné, přidaly se osobě vytvořené dramatikem kontrastní rysy; kladně se hodnotilo, když se vzezření, jež představované osobě dal herec, neslučovalo s představou, jakou si o téže osobě dělala osoba jiná (Stanislavskij 1946, 131, 294 – 295); tvořilo se jevištní jednání, které mělo rušit dialog (Mejerchold 1973, 101); pauzy v dialogu se vyplňovaly zvuky

<sup>1</sup> Tak se např. jeden kritik nové inscenace *Kupce benátského* v Královském shakespeareovském divadle ve Stratfordu nad Avonou roku 1984 zmiňuje o falešném důrazu na slově „bottom“ v Antoniově větě „My ventures are not in one bottom trusted“ a definuje její významovou implikaci: „jako by se snad dávala přednost nějaké jiné části těla“ (Dodsworth 1984).

za scénou (Němrovič-Dančenko 1950, 133) a tak dále. Zdá se logické, že při určitém úsilí, cviku a vylepšování se přednes, který nechtěně ruší vnitřní vlastnosti textu, mohl stát prostě dalším zde všudypřítomných rozporů. Konec konců Němrovič-Dančenko si přese všechnu svou nespokojenost s necitlivostí Stanislavského k jazyku uvědomil, že jevištní efekty rušící dialog pomohly i jemu samému jakožto režisérovi odpoutat herectví od „plynulého, nepřerušovaného, „literárního“ toku, který byl charakteristický pro staré divadlo“ (1950, 133).

Možné rozpory mezi přednesem a zvukovými vlastnostmi textu se samozřejmě neomezují na ty, jež pocházejí z uměleckého záměru na jedné straně a na hercovy nedostatky na straně druhé. Mezi těmito extrémy existuje celá škála vysoce komplexních jevů. Všechny tyto formy rozporů se vzájemně přesahují, tak jako se nedostatek prolné s uměleckým záměrem, když najde způsob či způsoby, jak jej obrátit ve svůj prospěch. Třebaže v této i je ve hře mnoho faktorů, dva se zdají zvláště důležité. Oba studoval Sievers.

Když Sievers pozoroval, jak různí lidé čtou nahlas, rozlišil je na ty, jejichž přednes se přizpůsobuje požadavkům textu, a ty, kdo se řídí svými vlastními sklony; těm prvním říkal „čtenáři autora“ (*Autorenleser*), těm druhým „čtenáři sebe“ (*Selbstleser*) (1912, 82 – 85). Toto není pouze záležitost citlivosti. Zvukový tvar textu je do určité míry zakotven v autorově vlastním kinetickém ustrojení a stejně tak je tomu v případě přednášečova projevu. Přednášečovo kinetické ustrojení se může s autorovým střetat (Sievers 1924). Školení a dovednost jistě pomáhají herci zmírňovat rozkladné účinky takového konfliktu, tak jako mu pomáhají přizpůsobovat se spoluhercům, i když jejich kinetické ustrojení nesouhlasí s jeho vlastním. Zároveň však právě dovednost je příčinou toho, že většinou je kus „čtenáře sebe“ v každém herci: John Gielgud má pravdu, když zdůrazňuje, že herecká dovednost je zásoba, kterou si herec nahromadil (1979, 6 a 8 – 10). Proces budování této zásoby sice stále pokračuje, a pokud jde o námět této studie, Gielgud má co zajímavého říci o podnětech k inovaci, jež může dát zvuková struktura určitého textu (1979, 3 – 5). Ale když se vezmou v úvahu všechny faktory, včetně síly tradice a konvencí a nutné přizpůsobivosti vůči spoluhercům, rovněž tak jako hercova vlastní zásoba postupů, nelze jeho možnosti přizpůsobit vlastní hlasový projev zvukové struktury dramatu pokládat za neomezené.

Hlasový projev je na druhé straně spjat mnoha strukturními vztahy se všemi ostatními složkami herecké postavy a jevištní akce, jež herec vytváří: „L´intonation et le geste se déterminent réciproquement.“ („Intonace a mimika se vzájemně určují.“) (Diderot 1757). Tudíž stejnou měrou, jak je předurčován vnitřní zvukovou strukturou dramatického textu, sám zase předurčuje všechny složky ostatní. Pózy, pohyby, gesta, mimika atd., a podíl každé této součásti na představení, se značně liší podle toho, zda jde o hru, jejíž zvukové vlastnosti jsou ovládány intonací nebo exspirací nebo timbrem; a rovněž se liší uvnitř každé z těchto širokých kategorií podle stupně převahy, kterou ta dominantní složka má, podle konfigurace ostatních složek, podle místa zvukové struktury v celkové struktuře textu atd. Sievers došel k závěru, že některé z těchto strukturních vztahů jsou zakotveny ve spleťtém psychofyzilogickém komplexu a pokoušel se vypracovat kinetické typy, mezi něž se tento komplex rozlišuje (1918 a 1924).<sup>1</sup>

Pro divadelní teorii je velmi nešťastné, že zkoumání těchto problémů bylo přerušeno brzy po Sieversově smrti. I když se dají kritizovat jeho metody, fakta, která zkoumal, jsou skutečná a jeho objevy spočívaly na empirických základech. Vážné přezkoumání problémů, jimiž se Sievers zabýval, může přinést revizi některých jeho závěrů: například zábrany, jimiž trpěl Molière při přednesu svých vlastních her naznačují, že psychofyzilogický komplex, jak ho definoval Sievers, je rozmanitější, než předpokládal, a jeho typologie se může ukázat příliš zjednodušená.

<sup>1</sup> Objevy jeho bezprostředního předchůdce na tomto poli, Josepha Rutze, jsou také velice důležité, třebaže už nikdy nebudou známy ve své původní formě, protože je po jeho smrti revidovala a pozměnila jeho manželka a později syn, než byly vyloženy v třísvazkovém posmrtném vydání podepsaném synem, Ottmarem Rutzem (1908, 1911 a 1922).

V každém případě mají herci a divadelníci pragmatickou znalost jevů, které se pokoušel osvětlit; mimochodem, bylo to právě v divadle, co si poprvé uvědomil, že existuje spojitost mezi určitými gesty a určitými modifikacemi hlasu (Sievers 1924). A svou analýzu zaměřil na kategorii gest a postojů, která je přes nedávný příliv studií týkajících se fyzického chování stále ještě z větší části neprozkoumaná: gest a postojů, které pomáhají mluvčímu nenucené vyslovit danou větu, verš či promluvu; ty samozřejmě nelze směřovat s gesty, která doprovázejí řeč, aby ujasnila její obsah (Ungeheuer 1964).

Na závěr bych rád položil jednu otázku a vyslovil výhradu.

Otázka je, zda přednes, který se přičí zvukové struktuře textu, je vnímán jako rozpor mezi přednesem a vnitřní zvukovou strukturou nebo pouze mezi přednesem a celým dramatem, či dokonce mezi hereckým projevem a textem. Kloním se k názoru, že alespoň v některých případech je rozpor mezi přednesem a zvukovou strukturou textu vnímán jako takový; ale tento názor se zakládá hlavně na přímém osobním pozorování. Je dost pravděpodobné, že to všechno do značné míry závisí na textu samém, zejména na postavení, které zvuková struktura zaujímá v jeho celkové struktuře. V tomto ohledu je příznačné, že E. F. Burian v inscenaci Maeterlinckovy hry *Alladina a Palomid*, v níž má jazyková intonace mimořádně důležité místo (v českém překladu stejně jako v originále), velmi omezil svou tendenci formovat intonaci jako hudební melodii (Veltruský 1939). Ale odpověď může také záležet na osobní citlivosti jednotlivých diváků. Otázka musí zatím zůstat otevřena.

Výhrada je ta, že tato studie se věnuje pouze jednomu ze základních činitelů přednesu, aniž tvrdí, že tento činitel *a priori* převažuje. To jsem konstatoval hned na začátku. Tam jsem však rovněž řekl, že zkoumání zvukových kvalit textu může případně otevřít přístup k celkové analýze hlasového projevu. Tuto hypotézu může potvrdit nebo vyvrátit jedině průzkum ostatních činitelů, které determinují hercův hlasový projev, totiž jednání a charakterizace v divadle.

1991

#### Literatura

- Bolinger, Dwight, ed.: *Intonation*. Harmondsworth, Penguin 1972.
- Bray, René: *Molière homme de théâtre*. Paris, Mercure de France 1954.
- Burian, E. F.: *Příspěvek k problému jevištní mluvy*. Slovo a slovesnost, V, 1939, s. 24 – 32.
- Coquelin, Ernest et Coquelin, Constant: *Vart de dire le monologue*. Paris, Ollendorf 1896.
- Diderot, Denis: *Entretiens sur Le fils naturel, Oeuvres esthétiques*. Paris, Garnier 1959, s. 77 – 105. (Český překlad *Rozmluvy o nemanželském synovi*, in: Diderot: *O umění*, Praha 1983, s. 60 – 108.)
- Dodsworth, Martin: *All Dressed Up*. TLS 4. Května 1984, 496.
- Empson, William: *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth, Penguin, 1965.
- Garvin, Paul L., ed.: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington, D. C, Georgetown University Press 1964.
- Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischerzeit*. Ed. Robert Kohlrauch, Stuttgart, Lutz 1903.
- Gielgud, John: *Stage Directions*. London, Heinemann (brož.) 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Weimarisches Hoftheater*. Sämtliche Werke 31, Mnichov 1802.
- Golomb, Harai: *Enjambment in Poetry*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University 1979.
- Gunter, Richard: *Intonation and Relevance*. In: Bolinger, ed. 1972.
- Hrushovski, Benjamin: *The Meaning of sound Patterns in Poetry*. Poetics Today, 2, 1980, s. 390 – 56.
- Jakobson, Roman a Waugh, Linda: *The Sound Shape of Language*. Bloomington and London, Indiana University Press 1979.
- Karcevskij, Serge. *Sur la phonologie de la phrase*. Travaux du Cercle linguistique de Prague

- 4, 1931, s. 188 – 227.
- Matějka, Ladislav a Titunik, Irwin R. ed.: *Semiotics of Art*. Cambridge, Mass. And London, The MIT Press 1976.
- Mejerchold, Vsevolod: *Ecrits sur le théâtre I: 1891 – 1917*. Laussane, La Cité-L'Age d'homme 1973.
- Mukařovský, Jan: *Eufonie Theerových „Výprav k já“*, 1931. In: Mukařovský 1948, II, s. 235 – 264.
- Mukařovský, Jan: *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*, 1939. In: Mukařovský 1948, II, s. 357 – 373.
- Mukařovský, Jan: *O jazyce básnickém*, 1940. In: Mukařovský 1948, I, s. 78 – 128.
- Mukařovský, Jan: *O recitačním umění*, 1946. In: Mukařovský 1948, I, s. 211 – 221.
- Mukařovský, Jan: *Kapitoly z české poetiky*, I – III. Praha, Svoboda, 1948.
- Němrovič-Dančenko, Vladimír: *Z minula*. Praha, Umění lidu 1950.
- Richter, Helene: *Kainz*. Wien – Leipzig, Speidel 1931.
- Rutz, Ottmar: *Musik, Wort und Körper als Gesamtausdruck*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1911.
- Rutz, Ottmar: *Sprache, Gesang und Körperhaltung*. München 1922.
- Scherer, Jacques: *Structures de Tartuffe*. Paris, SEDES 1966.
- Sievers, Eduard: *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg, Winter 1912.
- Sievers, Eduard: *Metrische Studien* 4,2. Leipzig, Teubner 1918.
- Sievers, Eduard: *Ziele und Wege der Schallanalyse*. In: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für W. Streitberg. Heidelberg 1924.
- Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*. Praha, Svoboda 1946.
- Stanislavskij, K. S.: *Rabota aktera nad rol'ju*. Moskva, Iskusstvo 1957.
- Steele, Joshua: *An Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech*. London, J. Almon 1775 (reprint Menston, The Scholar Press 1969).
- Trubeckoj, N. S.: *Grundzüge der Phonologie*. Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht 1964.
- Ungeheuer, Gerold: 1964. *Die Schallanalyse von Sievers*. Zeitschrift für Mundartforschung 1964, 31, 97 – 124.
- Veltruský, Jiří: *Divadlo na chodbě*, 1939.
- Veltruský, Jiří: *Dramatický text jako součást divadla*. Slovo a slovesnost, VII, 1941.
- Veltruský, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. In: *Čtení o jazyce a poezii*. Praha 1942.
- Veltruský, Jiří: *Drama as Literature*. Lisse, The Peter de Ridder Press 1977.
- Wehrli, Max: *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Bern, Franck 1951.
- Wellek, René – Warren, Austin: *Theory of Literature*. London, Jonathan Cape 1949.
- Zich, Otakar: *O typech básnických*. Časopis pro moderní filologii a literaturu 6, 1917 – 1918, 1 – 19, 97 – 214.
- Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir*. Frankfurt/M., Fischer (brož.) 1969.

## HERECKÉ UMĚNÍ

### PŘÍSPĚVEK K SÉMIOLOGII HERECTVÍ

#### ÚVOD

Herectví zde bude zkoumáno jako složka divadla; jiné možné aspekty, jako je filmové herectví, prvky herectví v denním životě apod., jsou mimo rámec této studie.

Skutečnost, že herectví je záležitost sémiologie, je naprosto zřejmá už dlouho.<sup>1</sup> Přesto se v této oblasti sémiologický přístup ukázal zvláště obtížným. Dochází zde k matení i

<sup>1</sup> Uvědomili si to takoví průkopníci jako Charles S. Peirce a Theodor Gomperz.

prostých pojmů vypracovaných při studiu jiných znakových systémů, takže sémiologické rozборы detailů i dílčích aspektů jsou dosud většinou zakotveny v předsémiologickém naivním názoru, že herectví je ztělesňování osoby.

Obtíž pochází hlavně z některých základních rysů herectví:

1. Tak jako celé divadlo, jakož i tanec a film, je herectví umění prostorové i časové,<sup>1</sup> jeho *signifiants* se organizují zároveň v prostoru a v čase.

Všechny tyto druhy umění užívají jak auditivních, tak vizuálních znaků.<sup>2</sup> V tomto ohledu se však divadlo liší od filmu na jedné straně a tance na straně druhé. Ve filmu lze auditivní znaky vyloučit a nahradit takovou hudbou, která nefunguje jako jeden z nich, ale jako prostředek, jak neutralizovat jejich nepřítomnost.<sup>3</sup> v tanci zůstávají vizuální a auditivní znaky (hudba) velkou měrou na sobě nezávislé, byť je spojuje takt,<sup>4</sup> kdežto v herectví a divadle jsou znaky náležející oběma kategoriím integrovány. Vizuální znaky jsou sice vyloučeny z rozhlasových her a auditivní mohou být vyloučeny z pantomimy (i v pantomimě, která obsahuje hudbu, může hudební doprovod sloužit jen k neutralizování nepřítomnosti auditivních znaků jako ve filmu). Avšak rozhlasové hry a pantomima jsou vnímány na pozadí divadla, které užívá obou typů znaků.

Tyto dvě vlastnosti divadelního herectví jsou patrně navzájem spjaty. Podle Jakobsona spočívá podstatný rys, který rozlišuje auditivní a vizuální znaky v tom, že pouze čas, a nikdy prostor, působí jako strukturální faktor v systémech auditivních znaků, kdežto na strukturaci vizuálních znaků se vždycky podílí prostor.<sup>5</sup> Tomuto pojetí jasně odporuje mimika, gesta a fyzické pohyby vůbec (pokud jsou to znaky), které jsou organizovány v čase stejnou měrou jako v prostoru; toto není záležitost „přidání časového faktoru“, jako u filmu.<sup>6</sup> Důkladnější výzkum příslušných znaků tento zjevný rozpor možná vysvětlí.<sup>7</sup>

2. V herectví se *signifié*, totiž lidské nebo antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování, představuje pomocí *signifiant* téže povahy, to jest pomocí lidských bytostí a jejich jednání a chování (výjimečně jsou zvířata představována zvířaty). Proto i pojem podobnosti ve svém nejjednodušším sémiologickém smyslu vnější podoby většinou ustupuje představě stejnosti.

3. Materiál, kterého herec používá, je herec sám – jeho vlastní tělo, jeho vlastnosti a schopnosti, a dokonce, do určité míry, jeho schopnost prožívat a vyjadřovat city, které nejsou jeho vlastní; takže umělec je osobně přítomen ve svém díle nebo produktu, na rozdíl od spisovatele v básni, skladatele v symfonii nebo malíře v obraze, byť to byl autoportrét.<sup>8</sup> V tomto ohledu pouze recitátor, zpěvák a tanečník jsou s ním srovnatelní, protože oni také používají jako materiál jenom své vlastní schopnosti. Avšak používají pouze jednu nebo nanejvýš několik z vlastností a schopností svého těla. Na rozdíl od herce jsou proto ve svém díle osobně přítomni jen omezenou měrou – o žádném z nich se nedá říci, že se stává jeho součástí.

4. Herectví je zpravidla výkon kolektivní. Do té míry, jak v něm splývá práce několika umělců, nebo se alespoň stírá hranice mezi nimi, se jeho kolektivní povaha ocitá v konfliktu s hercovou osobní přítomností v díle, která naopak směřuje ke splnutí umělce a

<sup>1</sup> Srov. Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 213 – 214. (Reprint Würzburg 1977).

<sup>2</sup> Srov. *Ibid.*, s. 17–19.

<sup>3</sup> Srov. Jakobson, R.: *Úpadek filmu?, Listy pro umění a kritiku*, I, 1933, s. 45 – 49.

<sup>4</sup> Srov. Zich, O.: *op. Cit.*, s. 22 – 23.

<sup>5</sup> Srov. Jakobson, R.: *Visual and Auditory Signs, Selected Writings*, II, Haag – Paris 1971, s. 336; *The Relation between Visual and Auditory Signs*, *ibid.*, s. 340 a *Language in Relation to Other Communication Systems*, *ibid.*, s. 701.

<sup>6</sup> Srov. Jakobson, R.: *Language in Relation to Other Communication Systems*, *op. Cit.*, s. 701.

<sup>7</sup> Jakobsonův pojem „synkretických sdělení“, založených na kombinaci různých znakových systémů, otevřel možná novou cestu. Mezi několika příklady „tradičního synkretismu“ v etnických kulturách se zdají být relevantní tyto: „Tělesné vizuální znaky vykazují sklon ke kombinaci s auditivními znakovými systémy: gesta rukou a pohyby tváře fungují jako znaky, které doplňují slovní projev nebo ho nahrazují, kdežto pohyby nohou a většiny těla jsou zřejmě hlavně a v některých etnických kulturách výlučně spjaty s instrumentální hudbou“ (*ibid.*, s. 705).

<sup>8</sup> Srov. Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*, Praha 1927, s. 116 – 123.



jeho individuálního produktu.

5. Kdykoli diváci vnímají hercovo dílo, vytváří ho do jisté míry znova před jejich očima. Nedívají se na hotový artefakt, spíše ho vidí vznikat; jsou tak trochu svědky tvůrčího aktu. Tak je tomu i v případě hudebního interpreta, jenž však není ve svém díle osobně přítomen – pouze je ho vidět, když ho tvoří pomocí svého nástroje či pomocí orchestru, který diriguje. Recitátor, zpěvák a tanečník, kteří rovněž do jisté míry tvoří před publikem, se herci poněkud blíží. Avšak, jak už bylo poznamenáno, liší se od něj velice omezeným stupněm své osobní přítomnosti v díle, které vytvářejí.

6. Diváci nejenže jsou svědky tvůrčího aktu, ale také se na něm podílejí, protože jejich odezvou je buď podněcován nebo brzděn, ale nikdy jí není nedotčen.

Z hlediska jiných sémiotických systémů jsou tohle všechno faktory matoucí. Pro sémiologii herectví jsou to faktory ústřední.

## SIGNIFIANT

### Herecká postava

Pokud je mi známo, první badatel, který se pokusil jasně rozlišit *signifiant* a *signifié* v oblasti herectví, byl Otakar Zich. Aniž přijal tyto sémiologické pojmy – zabýval se v první řadě psychologii vnímatele – oddělil hereckou postavu od dramatické osoby, kterou postava představuje.<sup>1</sup> Jeho formulace je třeba důkladně revidovat, zejména proto, že vztahy mezi hercem a hereckou postavou a mezi tímto *signifiant* a jeho *signifié* jsou mnohem složitější, než se původně zdálo. Ale Zichovo rozlišení herecké postavy jak od herce, tak od dramatické osoby neztrácí svou platnost.

Herecká postava se zpravidla konfrontuje i kombinuje s jinými hereckými postavami. Postavy tvoří strukturu, v níž každá má své specifické místo a je se všemi ostatními i s každou z nich zvlášť spjata všemožnými vztahy. Přirozeně, vztahy mezi postavou A a každou z postav B, C, D atd. se vzájemně liší (a) kvalitou (jsou to všemožné kombinace podobnosti, protikladu, komplementárnosti, podřízenosti atd.) a (b) intenzitou (těsný/volný, přímý/nepřímý atd.). Každé dvě postavy účastníci se dané situace jsou jak komplementární, tak protikladné; komplementární v tom, že herci tvoří jevištní jednání dohromady, a protikladné proto, že když jeden jednání vede, druhý je podstupuje, a naopak. Všechny postavy téhož představení se liší jedna od druhé a zároveň jsou sladěny. Kdyby se nelišily dostatečně, změnily by se v jakýsi chór. Avšak kdyby nebyly v souladu, mohlo by se rozpadat nejen celé představení, nýbrž i jednotlivé herecké postavy.

Protiklad mezi hereckou postavou jako svébytným celkem na jedné straně a jako pouhou složkou souboru postav na straně druhé je zdůrazněn v “naturalistickém“ divadle,<sup>2</sup> které usiluje o to, aby jedna postava od druhé byla co možná nejvíce odlišná, ale také o to, aby všechny byly na stejné úrovni, aniž by se zřetelně projevil vztahy podřízenosti mezi nimi. V raném liturgickém divadle středověké Evropy, i když byly postavy často na stejné úrovni, je naopak vnitřní polarita postavy slabá, protože (na rozdíl od osob) jsou málo odlišené navzájem, často téměř zaměnitelné. Odlišnost a jednota každé postavy je obětována jejímu hladkému zařazení do celého souboru postav. Je charakteristické, že představitelé často hrají jednohlasně, jako nějaký chór, a herecké postavy dokonce místy splývají s kostelním sborem. Také v anglickém lidovém divadle jsou často postavy, které jsou na stejné úrovni, víceméně zaměnitelné jedna za druhou.

Další způsob tlumení protikladu je hierarchie postav, zejména je-li dost strohá. Při představení řecké tragédie se postava na vrcholu patrně jevila jako téměř nedotčená

<sup>1</sup> Srov. Zich, O.: op. Cit., str. 55 – 56.

<sup>2</sup> Uvozovek bylo použito k naznačení toho, že kdekoli se v této práci užívá v konvenčním smyslu termínu „naturalismus“ ve vztahu k divadlu, je to jen z důvodů z důvodů příhodnosti. „Naturalismus“ stěží přesně odpovídá strukturálním vlastnostem, kterou typické inscenace Stanislavského a Němiroviče-Dančenka sdílejí s Antoinovými či s inscenací Strindbergova *Pelikána*, kterou vytvořil Max Reinhardt atd.

přítomností ostatních – což ovšem neplatí o osobách, jež tyto postavy představují – kdežto ty dole se jevíly víceméně jako nesamostatné, každá z nich skoro beze zbytku určovaná svým vztahem k hlavní postavě, ne-li dokonce na tento vztah redukována; a to bez ohledu na to, že všechny postavy zřejmě vypadaly dost podobně.

Avšak hierarchie může také oslabovat protiklad opačně. Oba póly se vyvažují a konflikt mezi nimi se omezuje, když jsou vztahy podřízenosti rozděleny rovnoměrněji, takřkajíc horizontálně. Postavy mohou být například seskupeny do paralelních hierarchií, místo aby byly všechny různým stupněm podřízeny postavě jediné. Tím se liší hierarchie postav v klasické francouzské tragédii od svého řeckého modelu. V *komedii dell'arte*, kde toto uspořádání bylo zdá se obvyklé, je hierarchie doplňována povinnou dělbou funkcí mezi postavy. Jiná kombinace tohoto typu hierarchie se zřetelným rozdělením funkcí existuje v japonském divadle *nó*, kde herecké postavy mají svá vlastní jména (ta se nesmí směšovat se jmény představovaných osob), jež udávají jak jejich postavení, tak funkci. Na vrcholu je *šite*, neboli „ten, kdo činí, kdo jedná“. *Waki*, neboli „ten, co je stranou“, je postava druhá. Většinu času je *waki* pasivním divákem *šitea*. Osoba představovaná *šitem* je často vize, kterou má osoba představovaná *wakim*. Každý z nich může být doprovázen *cure* („následovníky“), nebo *tomo* („společníky“). *Kjógen*, postava fraškovitá, může zaujímat třetí místo, pokud se tato postava objeví ve hře *nó* samé (frašky *kjógen* se také střídají s hrami *nó* během představení a kromě toho ještě krátké „mezihry“ *kjógen* oddělují první část hry *nó* od druhé).<sup>1</sup>

Když jsou role zpívány, je postava včleněna do souboru postav pevněji než když jsou mluveny, neboť všechny „repliky“, nehledě na jejich rozložení mezi střídající se mluvčí, podléhají společnému rytmu, spojitosti melodie atd. Jestliže se role tančí, účinky hudby se kombinují s účinky přísné koordinace a společného rytmu pohybů. Postava je také často jeví spíš jako pouhá součást souboru, kdykoli je její svébytnost oslabena podřízením některých z jejích vizuálních složek – barvy a tvaru kostýmu, póz, gest, umístění atd. – obrazovému aspektu scény (jako třeba ve Výmarském dvorním divadle pod vedením Goetheho, a ještě více v Mejercholdově „stylizovaném“ divadle), nebo podřízením pohybů a umístění architektonickým vlastnostem trojrozměrného jevištního prostoru (jako v avantgardním divadle dvacátých a třicátých let).

Svébytnost herecké postavy je znatelně oslabena a její začlenění do celkového souboru postav zdůrazněno v japonském divadle *nó*. Na jedné straně určitou pasáž textu často zpívá herec vytvářející vedoucí postavu (*šite* nebo *waki*) střídavě sám a společně s těmi, kteří vytvářejí postavy podřízené (*cure* nebo *tomo*), nebo se střídá se sborem. Na druhé straně jistě pasáže zpívané sborem zároveň předvádí pantomimicky herec, který tvoří vedoucí postavu (*šite*).<sup>2</sup> Stejný účinek na polaritu herecké postavy má oddělení deklamace od tělesné mimiky v anglickém lidovém divadle 15. století<sup>3</sup>; v *kathakali* z jižní Indie<sup>4</sup> a do jisté míry v představení Tolstého *Vzkříšení*, které inscenoval Němirovič-Dančenko.<sup>5</sup> V severoindické *Rámlíle* – zde mám na mysli divadelní představení, ne průvody a procesí stejného jména<sup>6</sup> – sanskrtský učenec z význačného místa na hrací ploše nebo poblíž ní předčítá zpěvavým hlasem vyprávění vypůjčené z *Rámájany*, včetně přímých řečí připisovaných v textu osobám, zatímco účinkující zároveň předvádějí vyprávěné události. Kdykoli učenec dokončí přímou řeč, udělá pauzu a příslušný herec zopakuje její obsah jazykem moderním; to, co herec říká, se blíží doslovnému překladu, ale může to být i parafráze či dokonce smyšlená varianta. Mudrc se také někdy odmlčí, když se hodí, aby promluvil jeden z herců, přestože v předčítané

<sup>1</sup> Srov. Sieffert, R.: *Introduction*, in: Zeami: *La tradition secrète du No*, Paris 1960, s. 19 – 20.

<sup>2</sup> Srov. Hry reprodukováné ve druhé části, *Une journée du No*, in: Zeami, op. Cit.

<sup>3</sup> Srov. Wickham, G.: *Early English Stages*, I, London 1959, s. 191 – 195.

<sup>4</sup> Srov. Scott, A. C.: *The Theater in Asia*, London 1972, s. 235 – 237.

<sup>5</sup> Srov. Logan, J.: *Introduction*, in: Němirovič-Dančenko, V.: *My Life in the Russian Theater*, London 1968, s. VIII – IX.

<sup>6</sup> Srov. Hein, N.: *The Miracle Plays of Mathura*, New Haven – London 1972, s. 76 – 77.

básni přímá řeč není.<sup>1</sup>

Ve vystoupení ruského lidového vyprávěče P. J. Bělkova, který předváděl všechny role střídavě, bere na sebe protiklad podobu ostrého kontrastu mezi odlišností každé jednotlivé postavy, jež je zdůrazněna Bělkovými hereckými postupy, a přítomností téhož herce ve všech postavách.<sup>2</sup> *Bhána*, jeden z druhů sanskrtského dramatu, je výkon jednoho herce, který znamená dvě osoby; jedna z nich mluví na druhou a pak opakuje její pomyslné odpovědi.<sup>3</sup>

Japonské divadlo *kabuki* vykazuje jistou tendenci k udržení odstupu mezi dvěma póly pomocí hracích ploch. Na jevišti se postavy konfrontují a zároveň jsou v souladu, ale vedoucí postavy jsou osamoceny či jen doprovázeny podřízenými postavami na *hanamiči* neboli vyvýšené lávce, která vede zezadu hlediště k levé straně jeviště (z pohledu diváka). Toto oddělení dvou pólů je jasně vymezeno, třebaže může docházet k mezihře herce na *hanamiči* s hercem na jevišti.<sup>4</sup>

### Jevištní jednání

Jevištní jednání jakožto *signifiant* je nutno pojmově oddělit od jednání představovaného, tj. od *signifié*, tak jako hereckou postavu od dramatické osoby. Toto rozlišení je velice důležité, protože toto *signifié* může být, a často je, představováno jinými prostředky než jevištním jednáním, a naopak zase každá jevištní akce nemusí znamenat jednání. Např. v řeckém, sanskrtském a francouzském klasickém dramatu jsou nejdůležitější části představované akce vyprávěny spíše než sehrány. Jevištní dění, které vůbec žádné jednání nepředstavuje, je dost časté v lidovém divadle. I spíše složitá jednání může náležet do této kategorie; slouží například k zdůraznění symbolické hodnoty jistých jevištních předmětů, které dodávají zvláštní důstojnost těm, kdo je pak použijí.<sup>5</sup> Mnoho příkladů lze také najít v čistě profesionálním divadle. Ve vyprávěné části představení *Kathak* v Severní Indii například herec doprovází invokaci Krišny jako „podpůrce hor“, *Giridhara*, tímto sledem gest: svahy hory Govardhan jsou nastíněny pohybem obou rukou dolů a do šíře, počínajíc od bodu před obličejem; pak je naznačena výška tím, že herec dá nataženou pravou dlaň „pod horu“ a vysoko ji zvedne; potom se levá ruka zvedá k úpatí zpodobněné hory a „váží ji“ na špičce nataženého malíčku; nakonec se zvedne pravá ruka od lokte s dlaní směrem od těla v pozici, která v hindské ikonografii a indickém tanci znamená uklidnění a požehnání.<sup>6</sup>

Jevištní jednání, byť je v první řadě vytvářeno herectvím, nepozůstává pouze z toho, co herci dělají, nýbrž může být neseno také změnami osvětlení či dekorace, hudbou, zvuky, které nevykluzují herci, atd.<sup>7</sup> Toto rozlišení prvků jednání na ty, které produkují herci, a ty, které neprodukují, není samozřejmě míněno v technickém smyslu. Jestliže herec předstírá hru na klavír a zvuky klavíru ve skutečnosti přicházejí ze zákulisí, není důvodu vykládat to jako akci pozůstávající ze dvou odlišných prvků. I když v japonském *kabuki* pomocník upraví záhyby na hercově kostýmu,<sup>8</sup> zůstávají tyto záhyby stále součástí herecké postavy. Mimoto některé složky jevištního jednání jasně přesahují jak herce, tak hereckou postavu, třebaže je produkuje herec. To je případ zpívaného dialogu, i když není doprovázen instrumentální hudbou. Vzhledem k jednotě melodie, rytmu atd., role zjevně přesahují postavy a hudební složka akce je odlišná od ostatních. Jevištní jednání se polarizuje mezi těmi složkami, které se

<sup>1</sup> Srov. *Ibid.*, s. 79 – 87.

<sup>2</sup> Srov. Popis I. V. Karnauchové citovaný in: Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940, s. 17 – 19.

<sup>3</sup> Srov. Esnoul, A. M.: *Les traités de dramaturgie indienne*, in: Jacquot, J. Ed.: *Les Théâtres d'Asie*, Paris 1961, s. 25.

<sup>4</sup> Srov. Ernst, E.: *The Kabuki Theater*, New York 1956, s. 92 – 93 a 102 – 103.

<sup>5</sup> Srov. mou přednášku *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*, 1940.

<sup>6</sup> Srov. Hein, N.: *op. Cit.*, s. 43.

<sup>7</sup> Srov. Honzl, J.: *Pohyb divadelního znaku*, Slovo a slovesnost, VI, 1940; také moje *Člověk a předmět na divadle, o neživých předmětech jako nositelích divadelní akce*, a Scherer, J.: *Structures de Tartuffe*, Paris 1966, s. 218 – 219 a 221 – 222, o stolu a dveřích jako činitelích.

<sup>8</sup> Srov. Ernst, E.: *op. cit.*, s. 107 – 108 a Toita Jasui: *Kabuki. The Popular Theatre*, New York, Tokyo – Kjóto 1970, s. 102.

stávají součástí postav, a těmi, které ne. Jakožto součásti téže akce se tyto dvě kategorie doplňují. Ale také se střetají, protože složky jedné kategorie brání složkám druhé, aby vytvořily strukturu zvláštní, jak dokládá napětí mezi hercem nebo herci na jedné straně a autorem, režisérem, výtvarníkem, skladatelem či dirigentem na straně druhé.

Jistá období a styly polaritu zdůrazňují – typické je to v “naturalistickém“ divadle – kdežto jiná se jí snaží tlumit, zejména tím, že jednu skupinu složek podřazují druhé. Jevištní jednání v *komedii dell'arte* může posloužit jako příklad převahy těch prvků, které jsou součástí postav. V japonském *nó* naopak vynikají prvky, které přesahují postavy. Jiný příklad téže tendence je všudypřítomnost a dominantní pozice hudby a různé herecké postupy, jež tlumí odlišnost a jednotu každé individuální postavy v raném liturgickém divadle středověké Evropy.

### Polarita mezi hereckou postavou a jevištním jednáním

Herecká postava je soubor znaků, jevištní jednání je sled znaků. – Co skutečně vstupuje do herecké postavy a do jevištního jednání, jsou pouze *signifiants*. Vztahy mezi různými *signifiants* uvnitř herecké postavy či uvnitř jevištního jednání nezávisí ovšem jen na jejich hmotných vlastnostech, ale také, a značně, na jejich příslušných *signifiés* a na specifickém způsobu, jak různé typy znaků, o něž zde jde, plní svou sémiotickou funkci, či abych použil Peirceova termínu, na specifické *semióze* každého z nich.<sup>1</sup>

Bylo by lákavé říci, že herecká postava i jevištní jednání se skládají z týchž znaků, ale sémiotika herectví je daleko složitější. Především, jevištní jednání tvoří několik herců společně a každý z nich přispívá něčím jiným. Za druhé: některé ze znaků, z nichž se skládá jevištní jednání, jsou vnější všem hereckým postavám. Za třetí: některé postavy se jeví jako předměty jednání, jako jeho nástroje nebo součásti jeho prostředí, spíše než jako jeho subjekty.<sup>2</sup>

Jinými slovy, znaky, které tvoří postavu, se pouze částečně překrývají se znaky, které tvoří jednání. Jedny či druhé mohou převládnout. V avantgardním divadle, které asi tři desetiletí reagovalo na realismus konce 19. a začátku 20. století, rovněž tak jako v některých formách raně středověkého divadla, je jasně dominantní jednání; někdy až skoro pohltí postavy. Totéž lze říci o divadle *nó* a o některých anglických lidových hrách. V představení ruského lidového vypravěče Bělkova souvislost jednání kontrastuje se střídavými výstupy každé jednotlivé postavy. Převaha jevištního jednání v raně středověkém divadle a v *nó* je také zdůrazňována občasnými vsuvkami vyprávění ve třetí osobě o tom, co herci předvádějí; stejný postup se často vyskytuje v divadelních výkonech lidových vypravěčů po celém světě. V jistých divadelně provedených lidových obyčejích je naopak jednání podřízeno a jeho hlavní úkol je pomáhat budovat postavy.

Obě součásti *signifiant* lze rovněž udržovat takřikajíc v rovnováze buď tím, že se obě co možná nejvíce omezí na oblast, kde se vzájemně překrývají (to jest na ty znaky, jež jsou jim společné), nebo naopak tím, že se každá z nich rozvine daleko za tuto oblast. Například v *komedii dell'arte* je sklon budovat každou postavu a její jednání z ustáleného souboru znaků a ty, které jsou k dispozici pro jednání, se od postavy k postavě liší. Právý opak platí v „naturalistickém“ divadle. Každá postava, ať už je důležitá či ne, zahrnuje co největší množství znaků, bez ohledu na svou činnost, a zároveň jednání má tendenci používat spoustu znaků, které existují mimo postavu (zvuky za scénou zasahující do jevištního jednání a kombinující se s ní, jsou možná nejcharakterističtější příkladem).

Úhrnem lze říci, že herecká postava a jevištní jednání jsou jak vzájemně protikladné,

<sup>1</sup> O některých ze strukturálních vztahů mezi znaky, které skládají hereckou postavu, mluvil můj článek *Dramatický text jako součást divadla*, Slovo a slovesnost, VII, 1941. Ta studie však měla sklon pomíjet možné rozpory a napětí uvnitř struktury, protože se v první řadě zabývala způsoby, kterými text určuje ostatní složky divadla a ovšem i vymezením toho, do jaké míry tak činí

<sup>2</sup> Srov. moje *Člověk a předmět na divadle; také Scherer, J.: op. Cit., s. 229, o Flipotě, služce Pani Pernellové: „Dostat políček je základní činnost Flipoty, která je tu pouze od toho, aby dostávala políčky.“*

tak komplementární, jsou to dva póly *signifiant*.

Složky

Znaky, které tvoří hereckou postavu, spadají zhruba do dvou opačných kategorií: na jedné straně její stálé složky, na druhé straně složky proměnlivé.<sup>1</sup> S určitým zjednodušením je lze seřadit takto:

**Stálé**  
**Hlas**  
**Oči**  
**Tvář a nalíčení nebo maska**  
**Hlava**  
**Tělo**  
**(fyzická konstituce a vlastnosti)**  
**Kostým**

**(Permanentní a návratné prvky  
proměnlivých složek)**

**Proměnlivé**  
**Přednes**  
**Pohyby očí**  
**Mimika obličejových svalů**  
**Pohyby hlavy**  
**Gesta**  
**Pózy**  
**Tělesné pozice**  
**(vstoje, vsedě, vleže,**  
**na kolenou, v dřepu, ve visu atd.)**

**Pozice v prostoru**  
**(vpředu/vzadu, nad/pod,**  
**vpravo/vlevo atd.)**  
**Pohyby v prostoru**  
**Mimojazykové zvuky**  
**vyluzované hercem,**  
**nebo mu přisuzované**

Rozdíl mezi tím, co je stálé a co proměnlivé, je relativní. Žádná ze stálých složek není opravdu neměnná. Třebaže některé lze během představení modifikovat snadněji než jiné – například tvář a tělo jsou obvykle stálejší než kostým<sup>2</sup>, maska stálejší než tvář a nalíčení – všechny jsou potenciálně měnitelné. To se týká i masky, kterou lze nejen nahradit jinou, nýbrž i pozměnit prostým odstraněním jednoho z jejích prvků nebo přidáním jiného. Tvář také může být pozměněna v daném okamžiku představení, buď úpravou nalíčení nebo složitěji, jestliže herec stáhne či uvolní některé z obličejových svalů (což může divák interpretovat například tak, že osoba „odhazuje masku“, nebo si ji „nasazuje“). Zároveň všechny proměnlivé složky mají některé stálé prvky – ty byly svrchu uvedeny mezi stálými složkami, ale v závorkách, protože na rozdíl od stálých složek v užším smyslu se stávají zřejmými pouze postupně a sílí s pokračujícím představením. Na jedné straně jsou jisté víceméně permanentní rysy, jako je např. herecuv charakteristický způsob výslovnosti, modulace hlasu, gestikulace, stání, chůze, atd.; na druhé straně charakteristické, opakující se modulace hlasu, neartikulované zvuky, gesta, pózy atd., které herec často používá jako jakýsi příznačný motiv.<sup>3</sup> Všechny stálé složky se budou jevit poněkud odlišně, jestliže se pozmění jakékoli trvalé rysy složek proměnlivých, ať už náhle nebo pozvolna.

Nicméně je rozdíl mezi proměnlivými a stálými složkami velice důležitý ze sémiologického hlediska, jakožto rozdíl v jejich funkcích: proměnlivé složky jsou jednotkami jevištního jednání spolu s jistými jinými znaky, které existují mimo hereckou postavu; stálé složky mají trojí funkci, tj. odlišují každou postavu od všech ostatních jako zvláštní celek, sjednocují všechny proměnlivé složky téže postavy, a do jisté míry je

<sup>1</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 142.

<sup>2</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 113.

<sup>3</sup> Srov. ibid., s. 114.

předurčují.<sup>1</sup>

Stálé složky vděčí za svou existenci do značné míry tomu, že každou roli hraje od začátku do konce týž herec.<sup>2</sup> Avšak v určitých formách divadla, jako např. v řecké tragédii, v anglických středověkých interludiích nebo ve španělských *comedias* hraje jeden herec víc než jednu roli. Alespoň některé ze stálých složek pak chybí, nebo se stanou sémioticky irelevantními. Vystává otázka, zda jsou místo toho zdůrazněny některé jiné stálé složky, nebo zda převládnu složky proměnlivé.

Rovněž znaky, které tvoří jevištní jednání, se dělí do dvou kategorií: na ty, které se stávají součástí herecké postavy, a ty, které zůstávají mimo ni. První jsou totožné s proměnlivými složkami postavy, jak už bylo řečeno.

Tyto znaky se jakožto posloupné jednotky jednání obvykle neobjevují jeden po druhém, např. gesto → změna osvětlení → pohyb v prostoru replika → zvuk za scénou → změna tělesné pozice a tak dále, nýbrž ve shlucích, např.: replika, pohyb obličeje, gesto a změna osvětlení → změna tělesné pozice, mimojazykový zvuk vydaný hercem a pohyb obličeje → pohyb v prostoru, gesto, pohyb hlavy a zvuk za scénou atd. Platnost Jakobsonovy zásady, že kombinace nefunguje pouze v posloupnosti, ale také souběžně,<sup>3</sup> je možná nejzřejmější právě v případě jevištního jednání. Mimořádný sklon herectví používat kombinaci v souběžnosti samozřejmě vyvěrá částečně z toho, že na rozdíl od jazyka je herectví umění nejen časové, ale také prostorové.

V některých divadelních strukturách je znatelný sklon kombinovat mnoho různých znaků v téže jednotce jevištního jednání. Jiné naopak hledí souběžnou kombinaci různorodých znaků co možná vyloučit. Moskevské umělecké divadlo nabízí patrně nejkrajnější příklad první tendence. Tak ve Stanislavského inscenaci *Hedy Gablerové* z roku 1898 Tesman snídal během dialogu s tetou Julianou v prvním jednání, jež Ibsen koncipoval jako téměř výlučný sled replik. O několik let později tento postup ostře odsoudil Mejerchold,<sup>4</sup> jehož vlastní inscenace téže hry roku 1906 představuje opačný extrém. Během celého prvního dialogu Hedy a Lövborga seděli oba herci nehnutě vedle sebe tváří k publiku, s očima upřenými před sebe.<sup>5</sup> Tendence co nejvíce omezit souběh různorodých znaků v téže jednotce jevištního jednání se rovněž uplatňuje v raně středověkém divadle.

Jakožto posloupné prvky jednání jsou proměnlivé složky neoddělitelné od stálých, s kterými se proplétají v herecké postavě. Každá jednotka jednání, která obsahuje jakýkoli znak, náležící herecké postavě, je proto spjata i se všemi stálými složkami té postavy. Z toho plyne nejen, že se jevištní jednání vedené hercem promítá do postavy, kterou herec tvoří, nýbrž i opak, že se totiž celá postava promítá dojednání.

Podobně pak se prvky jevištního jednání vytvářené hercem nedají jakožto proměnlivé složky herecké postavy oddělovat od ostatních prvků, vnějších postavě, s nimiž se v jednání kombinují jak souběžně, tak posloupně. Výsledek je, že i tyto prvky jednání mají sklon se do postavy promítat.

## Herecká postava a herec

Je celkem pravda, že postavu tvoří herec, ale k jejímu utváření přispívají i jiné faktory a jiní umělci; každý herec zároveň poměrně značně zasahuje do výstavby všech ostatních postav.

Do jaké míry repliky druhého herce vstupují do postavy, kterou vytváří, nelze určit

<sup>1</sup> Pouze první dvě z těchto funkcí byly konstatovány v mém článku *Dramatický text jako součást divadla*, op. cit. Třetí je nicméně důležitá. Herec jihoindického kathakali je například kostýmem nucen stát rozkročmo na vnější straně chodidel (srov. Southern, R.: *The Seven Ages of the Theater*, London 1968, s. 69).

<sup>2</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 45.

<sup>3</sup> Srov. Jakobson, R.: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*, in: Jakobson, R.: *Studies in Verbal Art, Texts in Czech and Slovak*, The University of Michigan, Ann Arbor 1971, s. 51.

<sup>4</sup> Srov. Brown, E. Ed.: *Meyerhold on Theater*, London 1969, s. 29.

<sup>5</sup> Srov. *ibid.*, s. 67 a 68.

přesně.<sup>1</sup> Ale i kdyby se braly v úvahu pouze jazykové zvuky, je dopad na hereckou postavu dalekosáhlý. V samém textu se zvuky kombinují do fonické linie, která silně působí na herecký přednes.<sup>2</sup> Fonická linie sice dává herci značnou volnost; někdy ji lze dokonce interpretovat různým způsobem co do její dominantní složky.<sup>3</sup> Přednes může také jistým způsobem jít proti tomu, co implikuje text, a vytvářet v herecké postavě určitá vnitřní napětí. V žádném případě však nemůže herec fonickou linii svých replik prostě ignorovat a ztvárnit přednes zcela libovolně. To platí i u divadelních forem, které dávají velkou vůli improvizaci. V *komedii dell'arte* museli herci čerpat velké množství svých replik hotových z takzvaných *generici*, sbírek slovních formulí, vtipů, slovních hříček atd., aby jeden druhého nevyvedli z konceptu.

Jeviště a dekorace silně podmiňují jevištní jednání. I v případě, kdy se jak herec, tak role nezmění ve dvou postupných inscenacích, pokud se jedna hraje na kukátkovém jevišti a druhá na kruhovém jevišti obklopeném diváky ze všech stran, nebude herecká postava táž. Podobně nebude táž ve scénérii Mejercholdova „stylizovaného“ divadla, kde se herci musí pohybovat a recitovat na rovném a mělkém jevišti před obrovským obrazem, nebo na jeho „konstruktivistické“ scéně, kde neustále lezou nahoru a dolů z jedné plošiny na druhou. V realistickém divadle hrají mezi mnoha kusy nábytku, jež musí co nejvíce používat. Naproti tomu na čínském jevišti je jenom stůl a židle, kterých se nikdo nemá ani dotknout, protože různé jejich pozice udávají, zda se děj odehrává uvnitř domu, na kopci, na městské věži apod., přičemž herec užívá takové rekvizity jako bič (který představuje samého koně), nebo veslo, aby předvedl, že osoba jede na koni nebo cestuje lodí.<sup>4</sup> Malé rozměry jeviště jsou jeden ze základních faktorů, které determinovaly herectví alžbětinské éry.<sup>5</sup>

Scénická hudba, byť nemusí nutně být přizpůsobena textu<sup>6</sup>, silně působí na hercův hlasový projev a na jeho pohyby. Přítomnost sochy nebo několika soch na jevišti může ovlivnit jeho pózy a pohyby těla i jejich vzájemný vztah a s velkou pravděpodobností také jeho gesta. Moderní použití jevištního osvětlení zavádí, mimo jiné, téměř neomezený počet variací do vztahů mezi pózami, gesty a pohyby na jedné straně a jevištním prostorem na straně druhé; zároveň působí na herectví opačně než slabé osvětlení hrací plochy v jihoindickém *kathakali*<sup>7</sup> nebo ve francouzském klasickém divadle.<sup>8</sup>

Hra ostatních herců je ještě další základní faktor ve výstavbě herecké postavy. Jak už řečeno, i nejjednodušší rysy všech postav, které se konfrontují v kterémkoli okamžiku, jsou sladěny. Do jisté míry, jež se mění podle slohů a období, je každá herecká postava společným dílem všech herců v představení účinkujících a každý herec se podílí na výstavbě všech postav.

Nicméně, nehledě na text, prostor, kolektivní výkon a všechny ostatní faktory, které determinují a utvářejí hereckou postavu a podmiňují hercův projev, je herecká postava přece jen jeho vlastním produktem. Je tomu tak proto, že užívá k její výstavbě vlastního těla a že je ve svém díle osobně přítomen.

## ODKAZOVÁ FUNKCE

### Kombinace znakových systémů

<sup>1</sup> Zich se snažil vyhnout se té obtíži tím, že vyloučil text z herecké postavy a přisoudil jej celý osobě, *signifié*. Aby tohoto tour de force dosáhl, uchýlil se k fikci „cizího herece“, herce používajícího jazyk neznámý publiku (srov. Zich, O.: op. cit., s. 112 – 115).

<sup>2</sup> Srov. Můj *Dramatický text jako součást divadla*, op. cit.

<sup>3</sup> Srov. Mukařovský, J.: *O recitačním umění*, in: *Kapitoly z české poetiky* I, Praha 1948, s. 211 – 221.

<sup>4</sup> Srov. Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939.

<sup>5</sup> Srov. Wickham, G.: op. cit., II/2, London 1972, s. 181.

<sup>6</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 304 – 310 a můj *Dramatický text jako součást divadla*, op. cit.

<sup>7</sup> Srov. Southern, R.: op. cit., s. 72.

<sup>8</sup> Srov. Scherer, J.: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1970, s. 150.

Herectví, tak jako divadlo ve svém celku, je zvláštní sémiotický systém, jenž používá znaků pocházejících z jiných sémiotických systémů. Není to případ toho druhu, který má na mysli Benveniste, když říká, že přítomnost téhož znaku ve dvou různých systémech – červená jako dopravní znamení a jako součást státní vlajky, bílá na vlajce a bílá označující smutek v Číně – je irelevantní pro jeho význam v jednom i druhém, protože hodnota jakéhokoli znaku je určena pouze v systému, k němuž v daném případě patří.<sup>1</sup> Znak vypůjčený z jiných sémiotických systémů nevstupuje do herectví jako prostě vnímatelné reality, nýbrž jako znak nadaný hodnotami, jež má v systémech, z nichž pocházejí; hercova řeč není pouhý *flatus vocis*, nýbrž jazyk. Zároveň však získávají na jevišti také další sémiotické charakteristiky, protože herectví je jiný sémiotický systém.

Kombinace znakových systémů v herectví není totéž co účast různých druhů umění v divadle,<sup>2</sup> třebaže obojí spolu bezpochyby souvisí.

Oč tu jde, lze popsat asi takto. Ve sděleních zakládajících se na jiných sémiotických systémech odkazují znaky téhož typu k věcem, které se vzájemně liší. To platí i o herectví – gesta například představují různé činy osob, místo, kde k těmto činům dochází, věk osob, jejich mentalitu a duševní rozpoložení atd. Ale navíc ke stejné věci odkazují, ať posloupně či souběžně, znaky tak odlišné jako řeč, gesto a pohyb v prostoru.

### Činy, znaky a znaky znaků

V herectví se jako v kterékoli jiné součásti divadla kombinují dvě kategorie znaků, jež Sv. Augustin rozlišil jako *signa a res*, to jest ty, které jsou pouze znaky a ty, které pozůstávají ze skutečnosti, jež mohou příležitostně sloužit jako znaky<sup>3</sup>. Sám herec, který je osobně přítomen v herecké postavě a jevištním jednání, je ovšem skutečností tohoto druhu; jeho fyzické vlastnosti a činy se mění v znaky jen občas, pouze když hraje; alespoň některé z rekvizit patří také do téhle kategorie. Herectví směšuje a propojuje obě kategorie v tolika ohledech, že sám rozdíl mezi nimi se často vytrácí.

Z tohoto hlediska jsou zvláště důležité hercovy praktické činy. Když odstraní židli, sebere knihu nebo nese spoluherce na zádech, jeho čin je vnímán jako znak i tehdy, když to dělá stejně jako kdokoli jiný. Každý prvek postavy a jednání má sklon se stát znakem. Židle, kniha a samozřejmě i spoluherce se stejně tak jeví jako znaky spjaté věcnou souvislostí s tím, jež tvoří praktický čin. Tento čin je obvykle nejen vnímán, ale i utvářen jako znak, to jest jako *signifiant*, jehož *signifié* je čin dramatické osoby. Herec se ve skutečnosti málokdy spokojí s tím, že pohne židlí, vezme knihu nebo odnese jiného herce. Spíše provádí gesta a pohyby, které tyto činy znamenají a jsou někdy utvářeny tak, že by je znamenaly, i kdyby tam nebyly jejich nástroje i předměty – v našich příkladech židle, kniha a spoluherce.

Kromě toho gesto či pohyb zpodobující praktický čin se snadněji než sám čin nabízejí k tomu, aby byly prováděny způsobem, který vyjadřuje určité rysy představované osoby – sílu nebo slabost, věk, momentální fyzický stav, duševní rozpoložení atd.

Existuje několik důvodů, proč se znaky spojují s praktickými činy: čistě praktické faktory, jako je nemožnost zabít druhého herce, když jde o to sehrát vraždu; optické a akustické zkreslení toho, co herec dělá nebo říká;<sup>4</sup> divadelní konvence, které například vyžadují, aby herec prováděl všechna gesta či pohyby určitým způsobem, ať už mají či nemají praktický účel; schopnost takových znaků představovat určité stránky činů, které mají expresivní hodnotu ve vztahu k osobě, jíž je čin připisován.

<sup>1</sup> Benveniste, E.: *Sémiologie de la langue* (1), *Semiotica*, 1969.

<sup>2</sup> Stran kritického posouzení starého pohledu na divadlo jako na syntézu umění, které se datuje nejméně od pojmu Richarda Wagnera *Gesamtkunstwerk*, srov. Zich, O.: op. cit., s. 32 – 42; novou formulaci problému založenou na strukturální koncepci divadla navrhl Jan Mukařovský: *K dnešnímu stavu teorie a divadla*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 164 – 165.

<sup>3</sup> Jakobson, R.: *Úpadek filmu?*, op. cit.

<sup>4</sup> Tento aspekt plně uznával Stanislavskij, i když byl nutně v rozporu s "prožíváním role", na něž kladl takový důraz – srov. Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1946, s. 126.



Když jsou nástroje či předměty činů vynechány, znaky, jež herec produkuje, se už nespojují s praktickými činy, které napodobí, ale samy je představují, takže se z jednoduchých znaků mění v znaky znaků; představují nejen dotyčné praktické činy, ale jejich prostřednictvím také jejich pomyslné nástroje či předměty.

Herectví tvoří znaky znaků rovněž v mnoha jiných případech. Lidské a antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování, představované hereckými postavami a jevištními akcemi, se samy do jisté míry skládají ze znaků. Například o tváři se obvykle předpokládá, že odhaluje mentalitu, gesto je expresivní, apelové nebo odkazové, postoj může naznačovat fyzické vlastnosti osoby, její mentalitu, duševní rozpoložení nebo úmysly. A především to, co herec říká, představuje řeč osoby, která sama přirozeně pozůstává ve znacích.

Když herec udělá hněvivý posunek, jeho úmysl je zřetelně odkazový – hledí představovat dramatickou osobu a její emoci, ne vyjádřit to, co cítí sám. Mohlo by stačit pronést jednoduchou odkazovou větu, např. „Zlobím se“, pokud text jeho role takovou větu obsahuje; ne-li, musí sdělit též význam tím, že představuje nějaký příznak hněvu osoby, jako např. hněvivé gesto. Tento příznak sám je znak, hlavně expresivní. Tudiž to, co herec provede, aby takový příznak zobrazil, je znak znaku; přesněji řečeno, je to (hlavně) odkazový znak znaku (hlavně) expresivního. Totéž přirozeně platí, když je představován znak hlavně apelový, jako je natažení ruky s ukazováčkem naměřeným na dveře, nebo znak hlavně odkazový, jako je přikývnutí na potvrzení nějaké informace. Bogatyrev správně zdůrazňuje, že četné znaky tvořené herectvím a divadelním uměním vůbec jsou vlastně znaky znaků.<sup>1</sup> Stěžejní důležitost, kterou mají znaky znaků v herectví, už plně rozpoznal japonský herec a dramatik 15. století Zeami.<sup>2</sup>

Při kombinování znaku s praktickým činem je totéž gesto či pohyb zpravidla jak činem, který provádí herec, tak znakem činu prováděného dramatickou osobou. Avšak důraz na sémiotickou povahu divadelních gest a pohybů a na rozlišení *signifiant* a *signifié* může znak od činu oddělit. V japonském *kabuki*, pokud otevření či zavření posuvných dveří nemá obzvláštní důležitost, učiní herec pouze divadelní gesto, kdežto vlastní čin je ponechán na jeho „neutrálně“ oblečeném pomocníkovi (*kuronbo* nebo *kóken*).<sup>3</sup>

Znaky znaků se takto rozdělovat nedají. Dvojitá semióza, jejíž pomocí vyvolávají svůj význam nebo významy, pochází z jediného signifiant. Úlohu signifiant znaku představovaného zde proto zastává přímé signifié vlastního znaku; a signifié představovaného znaku spočívá v signifié nepřímém. Anebo, v složitějších případech, jako je třeba znak představující čin i jeho pomyslný nástroj či předmět, je signifiant nástroje či předmětu součástí přímého signifié, tj. představovaného činu. V každém případě se semióza kteréhokoli znaku znaku odehrává ve dvou plánech zároveň, ne ve dvou fázích.

Spojení praktického činu se znakem, který jej představuje, a dvojitá *semióza* znaku znaku mohou být dosti zjevné tam, kde herecká postava a jevištní jednání jsou silně poznamenány stylizací. Ta sleduje nahrazení přímé podoby mezi oběma stránkami znaku podobností, kterou Peirce nazval diagramatickou,<sup>4</sup> totiž tím, že si navzájem odpovídají co do vnitřního členění a co do poměrů mezi částmi. Spojování činů se znaky a dvojitá *semióza* vystupují do popředí také pod vlivem výrazné divadelní konvence, která projevuje dvojitý sklon, nahrazovat vnější podobu podobností diagramatickou a zároveň doplňovat podobnost pomocí přiřčení čili smluvené spojitosti. Znaky založené na diagramatické podobnosti nebo na přiřčené spojitosti působí mnohem méně dojmem, že *signifiant* je totéž co *signifié* – že divadelní gesto nebo pohyb je totéž co představovaný čin, že vlastní znak je totéž co znak,

<sup>1</sup> Srov. Bogatyrev, P.: *Znaky divadelní*, Slovo a slovesnost, IV, 1938.

<sup>2</sup> Srov. Zeami: op. cit., s. 98.

<sup>3</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 109.

<sup>4</sup> Srov. Peirce, Ch. S.: *Speculative Grammar*, Collected Papers, II, Cambridge (Mass.) 1932, s. 157 – 160.

k němuž odkazuje. Ale čím více herectví užívá „přirozený“<sup>1</sup> přednes, gesto, pohyb atd., tím více se stírá rozdíl mezi znakem a tím, co představuje – ať už je to praktický čin nebo další znak – a publikum jej může přehlédnout.

### Způsob semiózy

Každý ze znakových systémů, z nichž herectví čerpá, má svůj vlastní způsob *semiózy*. Když se znaky náležející různým systémům kombinují v herecké postavě a jevištním jednání, způsob, který je každému z nich vlastní, tím nezmizí; slova stále ještě vyvolávají význam díky smluvené spojitosti, nalíčení díky podobnosti atd., s tím, že každý ze způsobů je pro daný znakový systém pouze dominantní, nikoli výlučný.<sup>2</sup> Zároveň však různé typy znaků na sebe vzájemně působí, totiž na způsob, jak ten který příslušný význam vyvolává.

Divadelní konvence, která je tak či onak všudypřítomná, v každém případě roubuje přiřčenou spojitost na znaky, které fungují buď prostřednictvím faktické spojitosti nebo podobnosti. Podíl tohoto přídatného prvku je měnivý, ale může jít tak daleko, že obvyklý způsob *semiózy* přemůže.

Faktická spojitost byla takto přemožena v operním herectví, které dnes platí za staromódní. Zde vládne konvence tak pevně, že celou škálu emocí dramatické osoby představuje několik gest a póz, jako např. ruka na srdci, „fašistický pozdrav“, ruka dotýkající se ucha, rozevřená obě paže a jedna noha trochu nakročená atd.<sup>3</sup> V čínském divadle, když jde o to naznačit, že osoba říká divákům nějaké tajemství, které se ostatní osoby nemají dovědět, nebo že vyslovuje soukromou myšlenku, herec zvedne široký rukáv pravé paže do výše obličejem, čímž postaví jakousi stěnu mezi sebe a ostatní herce, na něž často také ukazuje levou rukou.<sup>4</sup>

Podobnost je přemožena přiřčenou spojitostí například v kostýmech *komedie dell'arte*. U rozvinuté formy kostýmů, které mají na sobě *zanni*, nezáleží tak na tom, jak se podobají oděvu služebníků, jako na tom, že každý z nich udává funkci, jež v celém představení připadne tomu, kdo ho má na sobě: Brighella povede a zamotá zápletku, Harlekýn bude udržovat rytmus jevištního dění.<sup>5</sup>

Ze všech postupů, jejichž pomocí se mísí dva či více různých způsobů *semiózy*, je snad nejdůležitější spojování znaků s praktickými činy a používání znaků, které jsou znaky znaků.

Napodobivý znak, který se spojuje s praktickým činem, představuje tento čin na základě podobnosti, kterou doplňuje, ne-li přemáhá, přiřčená spojitost. Představuje ten čin rovněž takovým způsobem, aby díky faktické spojitosti vyjevil něco o dramatické osobě, již je čin prisuzován. Jinou faktickou spojitostí poukazuje k nástroji či předmětu, který k činu patří; toto je ještě výraznější, jestliže napodobivý znak nahradí čin, místo aby se s ním jen spojil. Znak může také označovat některé stránky nástroje či předmětu přímo, spíše než prostřednictvím představovaného činu. Například Marcel Marceau vytvoří zeď sledem gest, která představují osobu dotýkající se zdi na různých místech rukama, zejména otevřenými dlaněmi s roztaženými prsty, někdy také v chůzi podél pomyslné zdi. V *Lepiči plakátů* vykouzlí takovou stěnu mezi sebou a publikem gesty, která představují, jak osoba jezdí po zdi rukama nahoru a dolů. V takových případech se zeď nebo jakýkoli jiný nástroj či předmět označuje rovněž pomocí faktické spojitosti, ale ještě jiného druhu.

<sup>1</sup> Termín „přirozený“, pokud je používán o složkách jevištní postavy, samozřejmě označuje pouze snahu utvářet znaky tak, aby plně využívaly schopnost herectví zastít rozdíl mezi podobností a stejností. Jinými slovy, „přirozený“ má zde daleko do deskriptivního termínu. Nahrávky herců v minulosti, i poměrně nedávné, zarážejí posluchače jako přehnaně stylizované a ty, které byly pořízeny v době, kdy vládlo „naturalistické“ divadlo, také prozrazují značnou dávku stylizace – fakt, který je ve skutečnosti méně zarážející, než se na první pohled zdá. Podobně všechny deskriptivní či obrazové doklady odhalují, že Garrickův herecký projev, tak vychvalovaný jako „přirozený“, byl vysoce stylizovaný ve všech svých aspektech.

<sup>2</sup> Srov. Peirce, Ch. S.: op. cit.

<sup>3</sup> di Carlo, N. S.: *Analyse sémiologique de gestes et mimiques des chanteurs d'opéra*, Semiotica, 1973.

<sup>4</sup> Srov. Brušák, K.: op. cit.

<sup>5</sup> Srov. Oreglia, G.: *The Commedia dell'arte*, London 1970, s. 71 a 58.

Ať je způsob *semiózy* představovaného znaku jakýkoli, znak znaku vždycky do jisté míry závisí na podobnosti. Tím se podobnost stává téměř tak všudypřítomnou jako přiřčená spojitost. Věta může být například vyslovena takovým způsobem, že faktickou spojitostí vyjadřuje cit, který v mluvčím vzbudí její obsah, ale herec přednes představuje emocionální mluvu dramatické osoby prostřednictvím podobnosti. Když čínský herec naznačuje, že je osoba v rozpacích nebo se bojí odhalení, ohne paži v tupém úhlu k čelu, takže mu rukáv splývá před celým obličejem.<sup>1</sup> Gesto není srozumitelné, nezná-li divák významy ustálené divadelní konvencí, ale podobnost s gestem skrývání tváře je přesto neklamná.

Řeč vyvolává významy hlavně díky přiřčené spojitosti. Ale jakmile se vysloví, rozehrají se různé druhy spojitosti faktické: přednes zdůrazní nebo přitlumí určitá slova, fráze, slovní hříčky, rytmy, spoje mezi určitými jednotkami, které nejdou přímo za sebou, souvztažnost celé repliky k první (a druhé) osobě či k třetí atd.; na druhé straně hlas a přednes různou měrou vyjadřují pohlaví mluvčího, jeho věk, mentalitu, city, postoj k námětu a k adresátovi atd. Na tuto už tak složitou *semiózu* se roubuje ještě podobnost, když je řeč pronesena na jevišti, protože se stává znakem znaku, projevem, který představuje projev dramatické osoby. Podle období, žánru a stylu to může být podobnost různého druhu – vnější podoba, diagramatická podobnost nebo jakákoli směs obou.

Právě proto, že je znakem znaku, může divadelní řeč stírat nebo dokonce vyřadit odkazovou funkci představované řeči dramatické osoby. V některých anglických lidových představeních jsou vyslovovány nesrozumitelné repliky,<sup>2</sup> které označují jen to, že osoba mluví, ale ne, co říká; význam představovaného znaku se redukuje na to, co naznačuje pomocí faktické spojitosti. Téhož prostředku se užívá v některých divadelně předváděných lidových obyčejích v Čechách.<sup>3</sup> Odkazová funkce představované repliky je vyřazena v „umělém jazyce“ používaném uprostřed latinského dialogu ve vánoční hře z Rouenu z 13. století:<sup>4</sup> hatmatilka se zde připisuje dvěma ze tří králů, aby vyznačila jejich cizí národnost. Poněkud srovnatelné je občasné vkládání „umělého jazyka“ do replik určitých postav představujících d'ábla, popravčího, anděla a sem tam i jiné osoby v českém a slovenském lidovém divadle.<sup>5</sup> v Rutebeufově *Le miracle de Théophile* vyvolává Salatin d'ábla také „umělým jazykem“;<sup>6</sup> zde odkazová funkce představované řeči ustupuje její funkci apelové, která je opět označována spojitostí faktickou, i když jiného druhu.

To, že podobnost, faktická spojitost i přiřčená spojitost přispívají k *semióze* společně, nestačí samo o sobě charakterizovat herectví (a divadlo vůbec) jako zvláštní znakový systém. Všechny tři modalities fungují v každém typu znaku. Dokonce ani v systému tak zřetelně založeném na přiřčené spojitosti, jako je jazyk, není funkce faktické spojitosti a podobnosti ani zdaleka zanedbatelná.<sup>7</sup> V *semióze* obrazového znaku, o kterém se často předpokládá, že se se zakládá jen na podobnosti, by podobnost nemohla opravdu fungovat, aniž by se opírala o spojitost (která umožňuje oddělit ty prvky podobnosti, jež jsou významově relevantní, od těch, které nejsou).<sup>8</sup> Skutečná zvláštnost herectví jako sémiotického systému spočívá v tom, že znaky vypůjčené ze všech ostatních systémů kombinuje tak, aby se jejich různé způsoby *semiózy* takříkajíc navzájem oplodňovaly. Na rozdíl od ostatních druhů znaku (možná kromě gest), zde se vztahy mezi třemi způsoby nevyznačují tím, že by jeden převládl a druhé dva ho podporovaly, nýbrž tím, že všechny tři působí na stejné úrovni a někdy se

<sup>1</sup> Srov. Brušák, K.: op. cit.

<sup>2</sup> Srov. Southern, R.: op. cit., s. 50.

<sup>3</sup> Srov. Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 129.

<sup>4</sup> Young, K. Ed.: *The Drama of the Medieval Church*, II, Oxford 1951, s. 70.

<sup>5</sup> Srov. Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 155 – 160.

<sup>6</sup> Verše 160–8 ve vydání Grace Frankové, Paris 1949.

<sup>7</sup> Srov. Jakobson, R.: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb a Quest for the Essence of Language, Selected Writings*, II.

<sup>8</sup> Srov. můj článěk *Some aspects of the Pictorial Sign*, in: Matejka, L. – Titunik, I. R., ed: *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge (Massachusetts) – London 1976.

dokonce střetají a soupeří mezi sebou.

### Odkazový potenciál

Odkazové významy nesené různými typy znaků se od sebe značně liší. Každý z těchto typů má svou jedinečnou schopnost poukazovat k určitým druhům a určitým stránkám skutečnosti a každý z nich má své slabé stránky v jiných ohledech. Jazyk je například méněcenný vůči obrazovému znaku v udávání barvy, polohy předmětů nebo lidí, vzdáleností mezi nimi atd.<sup>1</sup>

Obraz je v nevýhodě ve srovnání se sochou nebo budovou, pokud jde o udávání vztahů v trojrozměrném prostoru, a s jazykem při označování časového sledu, plynutí času atd. Hudba převyšuje kterýkoli jiný sémiotický systém svou schopností vyvolávat jakýkoli aspekt časového plynutí, ale je slabší než všechny ostatní, snad kromě architektury, když jde o to poukázat ke konkrétní realitě.

Způsob *semiózy* působí také na kvalitu sdělovaných významů. V systémech, jež řadí znaky v čase, se do jisté míry vše, co představují, jeví jako proces, protože k „věcem“ odkazují pomocí sledu znaků, tak jako k procesům. Naopak systémy, jež organizují znaky v prostoru, představují nejen statické stavy, nýbrž i procesy, pomocí pevné konfigurace znaků, což má na významy, jež vyvolávají, účinek opačný. Na druhé straně významy vyvolávané podobností jsou nadány živostí, kterou nemusí mít významy vyvolávané pomocí spojitosti, protože jsou konkrétní a umístěné do vnímatelova přítomného času; významy, které se vynořují díky faktické spojitosti, mají alespoň k vnímatelovu přítomnému času určitý vztah, protože *signifié* je alespoň v časové blízkosti se *signifiant*, není-li simultánní. Přířčená souvislost vysvětluje pružnost a subtilitu jazyka: jakýkoli význam, nespoutaný žádnou materiální shodou se *signifiant*, lze vyvolat tolika způsoby, že se může vyvíjet téměř nezávisle na jakémkoli hmotném podkladu.

Takové kvalitativní rozdíly mezi významy nemizí, když se znaky náležející různým systémům sbíhají v herecké postavě a jevištním jednání a podílejí se na jejich významové výstavbě. Avšak tyto rozdíly jsou jaksi překonány či aspoň zmírněny právě proto, že všechny způsoby *semiózy* působí společně. Druh a kvalita významu, který přísluší jednomu způsobu sice nemizí, ale má tendenci se mísit s těmi, jež přísluší způsobům ostatním.

V tomto procesu se může poněkud omezit to, co dává každému typu znaku jeho jedinečný odkazový potenciál. Například volná hra významů, která vyznačuje jazyk, už není tak zcela volná, když se jazyk používá na jevišti. Jak už řečeno, jazykové významy vyvolávané díky přířčené souvislosti se mísí s významy, které jsou podloženy souvislostí faktickou a jsou jimi ovlivňovány. Oba druhy pak závisí na podobnosti a přířčené souvislosti, na jejímž základě se odvozují z hercova hlasu a přednesu. Mimo to se proplétají s významy nesenými jinými složkami herecké postavy a jevištního jednání (gesty, pohyby, kostýmem atd.), což je někdy vyzdvihuje, jindy zastiňuje. Ve formách divadla, jež hledí zachovat na jevišti volnou hru významů, kterou lze nalézt v textu, se může jevit tendence herectví používat podobnosti a faktické spojitosti jako překážka, kterou je třeba překonat. Touha Gordona Craiga nahradit herce „nadloutkou“<sup>2</sup> a Maeterlinckovo rozhodnutí psát pro loutky místo pro herce jsou v tomto ohledu příznačné. Jakýsi kompromis se objevuje v lidovém tanci s meči z Riponu (Yorkshire): všech šest účinkujících stojí v řadě a mluví co nejsilnějším hlasem, bez jakékoli modulace; když je „Jack“ zabit, herec, který ho znamená, prostě svěsí hlavu; jiný herec mu položí ruku na rameno a volá doktora; tu ruku tam nechá, dokud nedojde k oživení.<sup>3</sup> Ale v jiných formách divadla se může přimísení podobnosti a faktické spojitosti

<sup>1</sup> Richards říká, že zobrazení předějí jazyk v tom, že udává umístění jednotek a jejich vztahy mezi body v ploše, ne však při představování předmětů v prostoru. Nemá však na mysli odkazový potenciál dvou typů znaků, nýbrž určitost významu, který vyvolávají, vyloučení mnohoznačnosti a odporujících si či nesprávných interpretací. – Srov. Richards, I. A.: *Powers and Limits of Signs. Poetries. Their Media and Ends*, Haag – Paris 1974, s. 28 – 29.

<sup>2</sup> Srov. Craig, E. G.: *On the Art of Theatre*, London 1962 (2. Vyd.), s. 54 – 95.

<sup>3</sup> Srov. Brody, A.: *The English Mummings and Their Plays. Traces of Ancient Mystery*, London, s. a., s. 27.

do *semiózy* jazyka jevit jako obohacení, alespoň částečné, neboť přidá jazyku na živosti. Jak to řekl Richard Flacknoe ve své chvále alžbětinského herce Burbage: „Měl všechny náležitosti skvělého řečníka (oživuje slova mluvou a řeč jednáním)...“<sup>1</sup> Jinými slovy, souběh různých způsobů *semiózy* sice poněkud redukuje jedinečnost odkazové kapacity každého typu znaku, ale také tuto kapacitu značně rozšiřuje. Tak se „vzájemné oplodňování“ všech způsobů *semiózy* projevuje.

Například, jelikož herectví představuje lidské nebo antropomorfní bytosti, velký důraz se přirozeně klade na expresivnost. Možnost vyvolávat expresivní významy, kterých je třeba, je značně rozšířena znaky znaků s jejich dvojitou *semiózou* a souběhem podobnosti a faktické spojitosti. Slavný španělský herec 17. století, který vstoupil čta v tichosti dopis, držel obecenstvo dlouhou dobu v napětí tím, že mimikou vyjadřoval celý sled emocí vyvolávaných dopisem v dramatické osobě.<sup>2</sup> Když chtěl David Garrick pobavit své přátele, údajně si stoupl za křeslo a pouhým obličejem vyjadřoval všemožné druhy vášní, přecházeje z jedné do druhé.<sup>3</sup> Někdejší herec Moskevského uměleckého divadla dokázal vyslovit citově neutrální a eliptickou větu *Segodnia večerom* (Dnes večer) čtyřiceti nebo padesáti různými způsoby, tím, že měnil její expresivní zabarvení: většinu jejích verzí, které nahrál na magnetofon, poté co si napsal různé situace, v nichž by mohla být řečena, moskevští posluchači správně pochopili a zařadili k okolnostem.<sup>4</sup> V divadle *kabuki* je proměna osoby z citlivého, svědomitého kněze v úskočného profesionálního zloděje vyjádřena pantomimou, kterou herec provádí, když se zastaví na nejvýznamnějším místě na *hanamiči*.<sup>5</sup> V divadle *nó* je posedlý šílenec představován pomocí herecké postavy a jednání, které vyvolávají jak osobu samu, tak podstatu bytosti, kterou je posedlá; mezi tohoto dvojitého zobrazení se zřejmě dosahuje v rolích, jako je žena posedlá válečníkem nebo muž posedlý ženským duchem.<sup>6</sup>

Znaky tvořené herectvím vyvolávají také velké množství významů, odkazujících k povaze a vlastnostem nástrojů a předmětů používaných v představovaném jednání. Například má-li být předvedeno zvednutí nějakého těžkého předmětu, lze jeho tíhu takřikajíc zobrazit gestem a způsobem, jak je provedeno, nezávisle na tom, zda předmět, kterého se doopravdy použije, je těžký či ne, nebo dokonce zda tam vůbec nějaký předmět je. V pantomimickém lidovém tanci z 12. století waleští rolníci zřejmě předváděli bez jakýchkoli rekvizit či pomůcek takové činnosti jako je orání, hnaní volů pomocí bodce, vyrábění bot, předení, tkaní atd., přičemž, „jako by si práci ulehčovali“, každý z nich vydával „obvyklé barbarské chvění hlasu“.<sup>7</sup> V čínském divadle se tkaní, šití, předení, psaní atd. Znázorňuje pouhými kombinacemi gest a pohybů, bez jakýchkoli rekvizit.<sup>8</sup> Slavný ruský herec carského Malého divadla, Sadovskij, se najednou zarazil uprostřed věty, aby zahrál, jak osoba hledá v ústech chlup z kožešinového límce, a dlouze jezdil jazykem sem a tam a prsty „se snažil chlup vytáhnout“, přičemž věta, kterou načal, zůstávala nedokončená.<sup>9</sup>

Znaky představující jednání mohou také vykouzlit místo, kde se odehrává. V divadle *kabuki* hercův pohyb po holém *hanamiči* naznačí nejen sníh, kterým osoba jde, kámen, o který zakopne, louži, kterou překračuje atd., ale také bití vln oceánu o pobřeží, kde se nachází<sup>10</sup>; nesmírně pomalý hercův odchod může vyvolat dojem, že osoba, zlý kouzelník,

<sup>1</sup> Srov. Chambers, E. K.: *The Elizabethan Stage*, IV, Oxford 1951 (3. Vyd.), s. 370.

<sup>2</sup> Srov. Rennert, H. A.: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York 1963 (2. Vyd.), s. 267.

<sup>3</sup> Srov. Price, C.: *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford 1973, s. 18.

<sup>4</sup> Srov. Jakobson, R.: *Lingvistika a poetika*, in: Jakobson, R.: *Studies in Verbal Art, Texts in Czech and Slovak*, The University of Michigan, Ann Arbor 1971, s. 79.

<sup>5</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 99.

<sup>6</sup> Srov. Zeami: op. cit., s. 72–73.

<sup>7</sup> Srov. Giraldus Cambrensis, *Itinerarium Cambriae*, I, 2, citováno in: Chambers, E. K.: *The Medieval Stage*, I, London 1903, s. 189.

<sup>8</sup> Srov. Brušák, K.: op. cit.

<sup>9</sup> Srov. Stanislavskij, K. S.: *Moja žižn v iskusstve, Sobranije sočinienij*. Tom pervyj, Moskva 1988, s. 518–520 (varianty kapitoly Malýj teatr, které česká vydání vydání neobsahují).

<sup>10</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 93.

kráčí po kouři.<sup>1</sup> Čínský herec předvádí konvenčními pohyby a bez příslušných předmětů nejen, jak osoba skáče přes překážky, stoupá po schodech, překračuje vysoký práh nebo otvírá dveře, ale také povahu těchto naznačovaných věcí – zda neexistující příkop je prázdný nebo plný vody, zda dveře jsou hlavní dvojité, obyčejné dvojité nebo jednoduché a tak dále.<sup>2</sup> Pohyby španělského herce první poloviny 17. století mohly představovat, někdy za pomoci slovních odkazů, někdy bez nich, prostor mnohonásobně větší než jeviště, chůzi osob z háje do hor, pobývání v sousedství přímořského přístavu, dlouhé potulky ulicemi města atd.<sup>3</sup>

Škála významů, které dokáže vyvolat japonský herec pomocí vějíře, je patrně jedinečná; jako malou ukázkou lze uvést bič, dýku, láhev, pokrývku hlavy, lucernu, borovou větev chvějící se ve větru, měsíc v úplňku vycházející nad horami.<sup>4</sup>

Znak, který znamená chování a jednání dramatické osoby, může zároveň vyvolávat živé bytosti, které je způsobily nebo na které jsou namířeny, jakož i jejich chování nebo jednání. Tanečník indického *kathakali* dovede pohyby očí, paží a rukou (obličej je nehybný) představovat, jak včela letí nad lotosovým květem, usedá na něj a saje, jak nad ní letí další včela, jak obě spolu chvíli krouží, jak se pak oddělí a odlétají.<sup>5</sup> V Mejercholdově inscenaci Ostrovského *Lesy* si komik sedne na schod a drží rybářský prut bez vlasce, pak dělá, jako by házel udici do vody, chytil rybu, sundal ji z háčku, chňapl po ní, když mu vyklouzla z ruky a padla na zem a nakonec ji uložil.<sup>6</sup> Čínský herec představuje osobu, jež si osedlá koně, nasedne nasedne na něj, pak jede různě rychle, sesedne atd.; ve scéně představující podkoního s osmi koňmi naznačují hercovy pohyby a gesta vlastnosti každého z nich: jeden je krásný, jeden kouše, jeden vyhazuje, jiný je nemocný, jiný je už starý a sešlý a podobně.<sup>7</sup> Ve svém pantomimickém sólovém tanci bez rekvizit a pomůcek označuje západoafrický pygmej nejen složité jednání osoby – jak prochází lesem, objeví lesní med v puklině skály, udělá si oheň, pokusí se s pochodní vylézt na skálu, sklouzne, spadne a znovu šplhá, vykouří včely, líže med atd. – ale také hmyz, který vstupuje s osobou do vzájemné akce, např. včelu, která ji bodne do jazyka, pak stupňující se útok dvou, tří, deseti včel, potom roj, který se usadí na citlivá místa jejího těla.<sup>8</sup> V jiném sólovém tanci též herec znázorňuje – chvílemi střídavě, chvílemi simultánně – jak lovce, tak slona, kterého zabije, to jest lovce kráčejičího lesem, zvíře, které se objeví a klidně se pase (hercova paže, která pohybem naznačuje sloní chobot, přináší pomyslné plody k jeho ústům), lovce, jak se připlíží pod tělo zvířete a probodne ho otráveným kopím, zraněného slona, který pádí podrostem a náhle padne, lovce, který ho rozřeže na kusy, a nakonec provádí radostný tanec a triumfální píseň.<sup>9</sup>

V jedné hře *nó, Sanemori*, jednání téhož herce, který představuje ducha rytíře Sanemoriho, vyvolává postupně činy jiného rytíře, který sbírá Sanemoriho hlavu a umývá ji, pocity jiných rytířů, když hlavu rozeznávají, a pak předchozí událost, bitvu, v níž Sanemori hrdinsky bojoval a byl sťat.<sup>10</sup>

Ve shluku komplementárních znaků může zůstat pod prahem divákova vědomí způsob, jak každý z nich vyvolává odkazové významy, i specifický druh významů, jež vyvolává, zejména když se herectví snaží o „přirozenost“. Avšak odkazová kapacita a významové působení každého znaku vychází více najevo, jakmile jsou znaky náležející k takovému shluku organizovány neobvyklým způsobem – jako v tanci s rohy z Abbots

<sup>1</sup> Srov. *ibid.*, s. 100.

<sup>2</sup> Srov. Brušák, K.: *op. cit.*

<sup>3</sup> Srov. Rennert, H. A.: *op. cit.*, s. 90 – 91.

<sup>4</sup> Srov. Sieffert, R.: *op. cit.*, s. 23 a Ernst, E.: *op. cit.*, s. 161.

<sup>5</sup> Srov. Southern, R.: *op. cit.*, s. 70 – 71.

<sup>6</sup> Srov. Tille, V.: *Moskva v listopadu*, Praha 1929, s. 40.

<sup>7</sup> Srov. Brušák, K.: *op. cit.*

<sup>8</sup> Srov. Preuss, K. Th.: *Der Unterbau des Dramas*, in: *Zur Geschichte des Dramas*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig – Berlin 1930, s. 9.

<sup>9</sup> Srov. *ibid.*, s. 8 – 9.

<sup>10</sup> Srov. francouzský překlad hry, otištěný in: Zeami, *op. cit.*

Bromley, kde masku ze zvířecích rohů tanečníci nemají na sobě, nýbrž nesou každý v ruce<sup>1</sup> – nebo když jsou komplementární repliky a tělesné akce rozděleny mezi dvě různé herecké postavy, nebo jsou vyřazeny některé ze znaků, které patří k obvyklé kombinaci, jako je tomu v případě her bez pomůcek a rekvizit, v rozhlasových hrách, v pantomimě atd. I v rámci pantomimy se Decroux – tak jako škola pantomimy Vieux Colombier – snaží zdůraznit sémiotický potenciál póz a pohybů celého těla tím, že neutralizuje tvář a omezí gesta.<sup>2</sup> V *kathakali* je rovněž tvář téměř znehybněna.<sup>3</sup> To je možná také jedna z funkcí masky, alespoň v některých z divadelních forem, které ji používají.

## Synonymie

Toto rozšíření odkazové kapacity každého znaku vytváří zvláštní problém synonymie. Benveniste zdůrazňuje, že mezi sémiotickými systémy neexistuje „synonymie“, protože člověk nemůže „říkat totéž“ znaky dvou různých typů.<sup>4</sup> Na jevišti je však tento problém složitější. Když herectví odkazuje k téže skutečnosti buď postupně nebo současně pomocí znaků tak navzájem odlišných jako je řeč, gesto a pohyb v prostoru, žádný z nich ji nevystihuje beze zbytku; třebaže všechny míní tutéž věc, každý vyzdvihuje jiný význam či významový odstín. Zároveň však, díky „vzájemnému oplodňování“ jejich příslušných způsobů *semiózy*, se omezení každého z nich do jisté míry překonávají nebo popírají (negují). V herectví se znaky různých typů, ač si podrží své vlastní sémiotické vlastnosti, mohou stát synonymními.

Herec, tak jako kterýkoli jiný původce sdělení, má na mysli v každém jednotlivém okamžiku svého výkonu nějaký význam, který je třeba předat divákovi, a hledá co nejvhodnější prostředek, jak to udělat. Avšak jeho problém je zvláště komplikovaný. Například mluvčí hledá a volí podél jediné osy – Karcevskij ji nazýval synonymickou sérií<sup>5</sup> – kdežto herec si musí vybírat podél dvou různých, a dokonce antinomických os:

1. Víceméně vhodné prostředky k sdělení daného významu lze pravděpodobně najít mezi znaky tak různých typů, jako je jazyk (který může, ale nemusí být předepsán pevným textem), přednes, pohyby hlavou, gesta, pózy, pohyby v prostoru, nalíčení, maska, kostým atd. Herec si sice nemusí vybrat jen jeden a zahrnout všechny ostatní; může jich několik kombinovat, například řeč, modulaci hlasu, gesto a pohyb přes jeviště. Ale nemůže je kombinovat všechny, protože některé z nich jsou fyzicky neslučitelné, a na druhé straně se snaží vyhnout takzvané šmírařině a přehánění vůbec (ať už to znamená cokoli v daném období či stylu).

2. Je také pravděpodobné, že příslušný význam se dá sdělit více než jedním znakem náležejícím k typu stejnému. Například, co se týče kostýmu, může být to, že herec odhodí kabát nebo si vyhrne rukávy, synonymické. I zde může být herec s to kombinovat několik znaků, spíše než se rozhodnout jen pro jediný, ale to ho nezbaví potřeby výběru, protože nemůže kombinovat všechna synonyma, která má k dispozici v rámci stejného typu znaku; – tady z téhož důvodu, jako nemůže kombinovat všechna ta, která se objeví mezi znaky typů různých.

3. Problému neslučitelnosti musí herec čelit nejen pokud jde o synonyma, jež nachází podél každé z os, nýbrž i pokud jde o ta, jež nachází podél obou os zároveň. Třeba by mohl kombinovat řeč s pohybem hlavou, gestem a pohybem v prostoru, ne však jakoukoli řeč s jakýmkoli pohybem hlavou, jakýmkoli gestem a jakýmkoli pohybem v prostoru. Volba, kterou udělá podél jedné osy, zúží možnosti volby podél druhé, ale on si musí vybírat podél

<sup>1</sup> Srov. Brody, A.: op. cit., s. 26.

<sup>2</sup> Decroux, E.: *Paroles sur le mime*, Paris 1963, s. 17 – 18, 33, 87 – 88 a 89.

<sup>3</sup> Srov. Southern, R.: op. cit., s. 69 – 71.

<sup>4</sup> Srov. Benveniste, E.: *Sémiologie de la langue* (1), op. cit.

<sup>5</sup> Srov. Karcevskij, S.: *Du dualisme asymétrique du signe linguistique*, *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, I, 1929. Český překlad *Asymetrický dualismus lingvistického znaku*, in: *Principy strukturní syntaxe I*, *Antologie – skripta matematicko-fyzikální fakulty UK*, Praha 1974

obou současně.

Navíc, stejně tak v jazyce jako v kterémkoli jiném sémiotickém systému, význam dvou či více synonym není nikdy docela totožný. Tohle platí ještě více v herectví než v ostatních znakových systémech, protože herectví užívá znaky pocházející ze systémů různých. Jejich integrace v herectví z nich sice dělá potenciální synonyma, ale neodstraňuje jejich příslušné sémiotické charakteristiky, díky kterým má každý z nich sklon, když odkazuje k téže věci jako ostatní, vyzdvihovat jiný význam nebo významový odstín. Herec má tudíž značnou vůli v utváření své role pomocí dvojí volby, kterou musí udělat mezi mnoha synonymy, jež se mu v každém bodě jeho výkonu nabízejí.

## FUNKCE VZTAHUJÍCÍ SE K ÚČASTNÍKŮM

### Účastníci a dva plány události

Bühler, který definoval sémiotické funkce vztahující se k účastníkům pokud jde o jazyk, odvodil svou koncepci od Platónova *Kratyla*, kde se řeč definuje jako nástroj, kterým někdo říká někomu jinému něco o věcech.<sup>1</sup> To je základ Bühlerova rozlišení tří vztahů znaku k mluvčímu, k adresátovi a k námětu a jeho tří sémiotických funkcí: expresivní, apelové a odkazové. Tak jako odkaz tvoří výraz a apel významové aspekty znaku.<sup>2</sup>

Nazývat „expresivní“ funkci, která uvádí sdělení ve vztah k jeho původci, a „apelová“ funkci, jež ho uvádí ve vztah k adresátovi, by mohlo vést k vážným nedorozuměním. Na jedné straně by se záležitosti významů a způsobu jejich navozování mohly interpretovat jako problémy psychologické; na druhé straně by se vztah mezi sdělením a adresátem mohl jevit jako pouhý další aspekt vztahu, který je mezi sdělením a jeho původcem. Z nedostatku výstižnějších pojmenování však nelze tradiční terminologii odhodit.

Znak funguje jako výraz, pokud značí něco o svém původci, kromě případů, kdy se původce sám stává námětem (v tom případě je odkazový). Co znak ve své expresivní funkci značí, nemusí být původcova mentalita, duševní rozpoložení nebo cit, může to být cokoli, co se ho týká, např. Jeho vztah k námětu, k adresátovi a k věcné situaci, v níž znak produkuje, a prostřednictvím kteréhokoli z těchto vztahů může jít o jeho postoj ke skutečnosti, společnosti nebo lidem vůbec. Znak může například prozrazovat jeho ocenění, znalost i neznalost námětu, adresáta nebo situace, jeho umístění ve věcné situaci atd. Údaje, které znaky takto podávají, jsou významy, a to významy expresivní. Ty mohou, tak jako odkazové významy, víceméně odpovídat skutečností, kterých se týkají, ale mohou být také fiktivní.

Benveniste naznačil skutečný rozsah a důležitost expresivní funkce – tohoto termínu sám neužívá – ve svém rozboru subjektivity v jazyce: zájmeno první osoby se nevztahuje ani k pojmu, ani k individu, nýbrž k individuálnímu aktu promluvy, a označuje mluvčího; dále, když se užijí v první osobě jistá slovesa označující mentální dispozice a pochody – *domnívám se, že ...* nebo *předpokládám, že ...* či *z toho vyvozují, že ...* – nepopisují mluvčího, jak daný duševní úkon provádí, ale implikují, že zaujímá postoj k tomu, co se tvrdí ve vedlejší větě, která následuje.<sup>3</sup>

Apelová funkce je to, co uvádí znak ve vztah k adresátovi; neměl by se do tohoto pojmu vnášet žádný element souvislosti se snahou či vůlí původce znaku. V této své funkci znak vyvolává významy v každém ohledu srovnatelné s odkazovými a expresivními; apelová funkce tudíž může, ale nemusí na adresáta opravdu působit. Operuje rozličně a významy, jež vytváří, jsou různorodé. Ingarden například mluví o dvou rozdílných funkcích, navozujících vztah znaku k adresátovi, totiž o komunikační funkci a funkci ovlivňující,<sup>4</sup> ale to jsou pouze

<sup>1</sup> Srov. Bühler, K.: *Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Frankfurt/Main 1969 (2. Vyd.), s. 74 a *Sprachtheorie*, Jena 1934, s. 24.

<sup>2</sup> Srov. Bühler, K.: *Axiomatik der Sprachwissenschaften*, s. 80 a *Sprachtheorie*, s. 29.

<sup>3</sup> Srov. Benveniste, E.: *De la subjectivité dans le langage. Problèmes de linguistique générale*, I, Paris 1966, s. 260 – 266.

<sup>4</sup> Srov. Ingarden, R.: *Umělecké dílo literární*, Praha 1989 (Dodatek: *O funkcích řeči v divadelní hře*).



dva z mnoha aspektů apelové funkce.

Funkce, které uvádějí herectví ve vztah k účastníkům, působí ve dvou plánech; jeden se týká účastníků „hrací události“, druhý účastníků „hrané události“. V tomto ohledu se herectví neliší od slovní komunikace.<sup>1</sup> Ale v herectví se funkce takto uplatňují jedinečně složitým způsobem:

1. Protože herectví spočívá v tom, že lidské bytosti a jejich chování a jednání představují lidské nebo antropomorfní bytosti a jejich chování a jednání, a protože herec je osobně ve svém díle přítomen, rozdíl mezi účastníky „hrací události“ a účastníky „hrané události“ má tendenci se vytrácet měrou, která se mění podle slohu.

2. V obou plánech si účastníci prohazují úlohu původce a úlohu adresáta.

3. Tyto dvě úlohy jsou v obou plánech různě rozvrženy mezi několik odlišných účastníků:

(a) Pokud jde o „hrací událost“, herec není její jediný původce. Režisér, výtvarník, dirigent, choreograf, dramatik, skladatel a další se podílejí na tvorbě představení.

(b) Dramatik se může, i když nemusí, jevit jako původce „hrané události“, což poněkud podkopává postavení dramatické osoby jakožto původce představovaného jednání.

(c) Divák sdílí postavení adresáta „hrací události“ s hercem (či herci), který je v daném okamžiku příjemcem jevištního jednání. Jako součást obecenstva sdílí toto postavení také s ostatními diváky. Kromě toho, protože se rozdíl mezi hercem a divákem může stírat, může se také divák jevit jako původce „hrací události“, buď vůči jiným divákům, nebo dokonce vůči hercům.

(d) Pokud jde o „hranou událost“, může se na postavení adresáta, jež střídavě zaujímají různé dramatické osoby, podílet také divák, jestliže se vytrácí rozdíl mezi dvěma plány.

### Expresivní funkce

Prvky, z kterých se skládá herecká postava a jevištní jednání, jsou většinou *apriori* expresivní. I mimo jeviště je tvář, hlas, mluva a tělesné chování expresivní, ať už úmyslně či ne. Jakožto složky herecké postavy a jevištního jednání jsou navíc mnohé z nich záměrně utvářeny hercem, takže se může značně zvýšit jejich takřikajíc přirozená expresivita; mnohem složitější je jejich expresivitu snížit, pokud je to žádoucí. Také divadelní kostým může být expresivnější než každodenní oděv, ale jeho expresivitu lze snížit, tam kde je to vhodné, dosti snadno.

Lidský zjev a chování jsou jako výrazy vnímány a interpretovány přímo, bez prostřednictví jakéhokoli kódu; totéž zřejmě platí o chování zvířat.<sup>2</sup> Je tomu tak, protože s tím, co ukazují, nejsou primárně spojeny konvencí, ale faktickou spojitostí.<sup>3</sup> Expresivní významy kostýmu nejsou chápány tak přímo, protože to, co oděv naznačuje o lidech, kteří jej nosí, velice podléhá konvencí. Avšak i jisté prvky chování jsou silně ovlivňovány konvencí, či dokonce kodifikovány: rituální gesta, výrazy zdvořilostní, standardní výrazy obličejové atd.<sup>4</sup> Takové znaky vyvolávají svůj význam pomocí přiřčené spojitosti s víceméně rozeznatelnými stopami faktické spojitosti a podobnosti.<sup>5</sup> Tyto konvenční prvky se mohou stát individuálně

<sup>1</sup> Srov. Jakobson, R.: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*, op. cit., s. 133, o rozlišení mezi řečí samou a jejím námětem, sdělovanou látkou, a mezi událostí samou a kterýmkoli z jejich účastníků, ať už je to „účinkující“ nebo „trpný účastník“, které má za následek vydělení čtyř různých elementů: vypravovaná událost, mluvní událost a účastník vypravované události a účastník mluvní události (ať je to původce či adresát).

<sup>2</sup> Srov. Plessner, H.: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks, Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des Anderen Ichs*, Zwischen Philosophie und Gesellschaft, Bern 1953.

<sup>3</sup> Kdybychom měli přijmout Peirceovu klasifikaci znaků, byly by považovány za indexy. Peirceovo rozlišení mezi ikonami, indexy a symboly, jež fungují na základě podobnosti, faktické a přiřčené spojitosti, bylo však zjevně zamýšleno s ohledem na odkazovou funkci znaku. Přesněji řečeno, ve svých analýzách semiózy Peirce zdá se opomenout to, co odlišuje expresivní a apelovou funkci od odkazové, jak je například vidět z jeho sémiologického popisu řidičova zvolání „Hej“, kterým chce upoutat pozornost chodce (srov. *Speculative Grammar*, op. cit., s. 161 – 162).

<sup>4</sup> Srov. Mukařovský, J.: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu, Studie z estetiky*, op. cit., s. 185 – 186.

<sup>5</sup> Srov. Jakobson, R.: *Da i nēt v mimike, Selected Writings*, II, s. 361.

expresivními přidáním faktické spojitosti; i tak přísně kodifikovaný pohyb, jako je pokývnutí vyjadřující pozdrav, souhlas či schválení, se často dělá tak, že přímo, bez pomoci jakéhokoli kódu, odhaluje cosi o osobě, která jej použije. Ve struktuře chování není jasné rozhraní mezi prvky, které jsou konvenční, a těmi, které nejsou.

Herecká postava a jevištní jednání se jako *signifiants* vyznačují svou nápadnou skutečností. Lidské tělo, které je jejich materiálem, se stává jejich integrální součástí se všemi svými četnými vlastnostmi a schopnostmi, bez ohledu na to, co je záměrné a co ne. I ty rysy hercova těla, na nichž není nic pozoruhodného, jako třeba zrudnutí tváře, když herec křičí, jsou zpravidla vnímány jako znaky; a jako znak je vnímána i nepřítomnost očekávané reakce tohoto druhu. Dvojí *signifiant* produkované herectvím tudíž také vyniká svou tendencí sdělovat velké množství všemožných expresivních významů.

Tyto expresivní významy jsou uváděny ve vztah především k herci samému. Když se například jeho obličej sraští při velkolepém skoku, divák vidí, jak velké úsilí vynakládá; když se tak nestane, ukazuje to jeho virtuozitu. Takové významy se obvykle nejen skládají v určitý obraz herce, ale také herce pro publikum identifikují. Lze ho poznat podle hlasu, velikosti, tělesných proporcí, barvy vlasů (pokud nemá paruku), tváře (často i tehdy, když je nalíčená), způsobu mluvení a pohybů atd. Schopnost či neschopnost obecenstva rozeznat totožnost herce má klíčovou důležitost v některých divadelních formách, například v lidovém divadle.<sup>1</sup> Všechny tyto expresivní významy vztahující se k herci, díky tomu, že jsou pochycovány přímo, bez prostřednictví jakéhokoli kódu, jsou nadány konkrétností a živostí, jakou třeba nemají mnohé z významů vztahujících se k představované osobě a události, zejména ty z nich, co jsou navozovány pomocí přiřčené spojitosti.

Jiné expresivní významy patří do plánu „hrané události“ a vztahují se k jejím účastníkům, přičemž představované osoby plní funkci původce střídavě. Tyto významy jsou vyvolávány nepřímo, díky znakům znaků, jejichž význam je především odkazový. Avšak do té míry, jak tento odkazový význam vyplývá z vnější podoby, podobnost často ustupuje dojmu stejnosti a expresivní význam představovaného znaku se přenáší na znak primární, takže se upíná k herci stejně tak jako k dramatické osobě. I jako odkazový znak expresivního znaku je zlostné gesto stále ještě gestem, které udělal herec, a jeví se jako jeho vlastní exprese; city, které mimicky vyjadřoval španělský herec 17. století jako city dramatické osoby čtoucí dopis, jsou také vnímány jako jeho vlastní. To je jeden z případů, kdy se stírá rozdíl mezi účastníky „hrací události“ a účastníky „události hrané“.

Tou měrou, jak dochází k tomuto vzájemnému prolínání obou plánů, výrazy vztahující se k herci se zase obražejí na představovanou osobu. Je třeba mnoha silných konvencí, plus drtivé převahy hlasu a zpěvu nad všemi ostatními složkami operní herecké postavy, plus oslabení odkazové funkce, které doznává každý znak, když se kombinuje – v podřadném postavení – s hudbou, aby divák dokázal přehlížet tloušťku sopranistky jako bezvýznamnou, takže mu roz dováděná dívčina nepřijde komická. Další příklad je, že se někdy herci vytýká, že jeho tvář nestrne při obtížném skoku, protože neukazuje nesmírné úsilí, které při něm vynakládá dramatická osoba; námitka zní, že mu je přednější, aby ukázal svou bravuru, než aby ztělesnil osobu.

Toto prolínání expresivních významů, z nichž jedny se týkají původce „hrací události“ a druhé původce „hrané události“, je posilováno hercovou snahou „prožívat roli“. Některé slohy kladou na tento přístup takový důraz, že herec i v soukromém životě do jisté míry podléhá mentalitě osoby, kterou studuje nebo hraje. Ani v tak krajních případech nelze ovšem rozdíl i mezi hercem a osobou odstranit, protože divadelní konvence a přiřčená spojitost, kterou vnášejí do *semiózy* znaků, kladou jasné meze každé snaze o sloučení těchto dvou kategorií původce. Přesto i v obdobích, která nenaléhají na hercovo „prožívání role“, nejsou

<sup>1</sup> Srov. Chambers, E.: *The English Folk-Play*, Oxford 1933, s. 85 – 86 a 206 – 210, Brody, A.: op. cit., s. 23 – 25, Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 111 – 114 a můj článek *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*.

všechny slzy uroněné na jevišti z glycerínu. To má dva důvody. Za prvé, jak podobnost, tak faktická spojitost mezi expresivním znakem a mentalitou či emocí, kterou prozrazuje, jsou vazby tak intimní, že citlivý člověk může, i když výrazy jen zpodobuje, pocítit to, co vyjadřují. Za druhé, jelikož znaky, z nichž je budována herecká postava, jsou buď tvořeny hercovým tělem, nebo působí na fungování jeho těla, může i hercova mysl být dotčena jejich expresivními významy.<sup>1</sup> Richard Flecknoe prohlásil, že Burbage „byl rozkošný Proteus, který se tak proměnil ve svou roli a sám sebe odložil s oděvem, že se k sobě neznal (ani v šatně), dokud hra neskončila“.<sup>2</sup> Toto tvrzení, ať už má jako historický doklad jakoukoli platnost, naznačuje, že „prožívání role“ nebylo cizí, natož neznámé, alžbětinským hercům. I když tato technika rozhodně není všeobecně přijímaná, určitě se neomezuje na období, kdy je zvlášť v popředí.<sup>3</sup>

Jiné metody naopak hledí obě kategorie expresivních významů oddělovat. Naprosto jasné je to v případě takových znaků znaků, které se opírají více o přiřčenou spojitost než o podobnost, aby vzniklo spojení mezi znakem představovaným a tím, který jej označuje. Je příznačné, že v čínském divadle se vnější podobě nejméně vzdalují pohyby a gesta, jež znamenají duševní rozpoložení osoby nebo její poměr k jiným osobám.<sup>4</sup> Když například herec zvedne pravou ruku kruhem zvolna vzhůru a pak jí mávne rychle dolů, aby naznačil, že osoba učinila osudové rozhodnutí,<sup>5</sup> je expresivní význam, jež gesto vyvolává vzhledem k osobě, zcela odlišný od toho, který vyvolává vzhledem k herci; jeden patří do psychologické sféry, kdežto druhý je čistě záležitostí techniky, dovednosti či virtuozity. V japonském *nó* slouží těmto účelům kombinace několika postupů: oddělení řeči a tělesného zpodobení, samomluva osoby představovaná jevištním dialogem, pohyby osoby označované tancem a repliky zpěvem atd. Oddělení výrazů herce a výrazů osoby je pravděpodobně to, co herci umožňuje znázornit jednání a chování dvou či několika osob zároveň nebo postupně.

Některá období vykazují vyložený sklon tlumit expresivní funkci, pokud navazuje vztah herecké postavy a jevištního jednání k herci. To je zjevně případ řeckého tragického divadla, když zakrývá obličej a mimiku maskou, omezuje hercovy pohyby a občas nahrazuje fyzické jednání vyprávěním ve třetí osobě; navíc se hercova totožnost poněkud znejasňuje, když hraje dvě role nebo i více. Táž tendence převažuje, i když postupy jsou naprosto odlišné, v raně středověkých liturgických hrách, kde se herec jen nepatrně odlišuje od diváků, a v jistých formách avantgardního divadla, kde se herec natolik jeví jako nástroj režiséra, že expresivní významy, jež představení vyvolává, mohou od něj více či méně odvádět; to byla podstata námitek Věry Komissarževské proti Mejercholdovým metodám.<sup>6</sup> Je zajímavé, že Goethovo režijní systém – který, jak už řečeno, měl mnoho společného s Mejercholdovým „stylizovaným divadlem“ – byl některými herci napadán ze stejných důvodů: Karl Reinhold odsuzoval monotónní uniformitu hereckých postav a vznesl obvinění, že herci zpodobující otce a syna, starce a mladíka, muže a jeho ženu, hrají stejně. Madame Burgdorfová si v dopise Goethemu stěžovala, že její výraz citu musí nést na sobě „otisk vypůjčeného razítka“, že její deklamace trpí v „poutech nezvyklého rytmu“ a že se z ní stal „stroj, jež pohání cizí diktáty“.<sup>7</sup> Také nadvláda spisovatele může vést k tlumení expresivní funkce, která uvádí výkon ve vztah k herci. Když Němirovič-Dančenko inscenoval Tolstého *Vzkříšení*, docílil to tím, že výkon byl rozdvojen mezi mluvícího vypravěče a pantomimickou hereckou postavu.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Srov. Zich, O.: op. cit., s. 139.

<sup>2</sup> Srov. Chambers, E. K.: *The Elizabethan Stage*, IV, s. 370.

<sup>3</sup> Srov. Honzl, J.: *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40.

<sup>4</sup> Srov. Brušák, K.: op. cit.

<sup>5</sup> Srov. ibid.

<sup>6</sup> Srov. Gourfinkel, N., ed: *Mejerchold, Vsevolod: Le théâtre théâtral*, Paris 1968, s. 58; také Tairov, A.: op. cit., s. 84 – 88 (Tairov byl hercem v divadle Komissarževské, když tam Mejerchold působil jako režisér).

<sup>7</sup> Srov. Prudhoe, J.: *The Theatre of Goethe and Schiller*, Oxford 1973, s. 92 – 93.

<sup>8</sup> Srov. Logan, J.: op. cit., s. VIII – IX.

V jiných obdobích, stylech a druzích je tlumena expresivita představované osoby. Do té míry, že koncem 16. a začátkem 17. století angličtí herci vzbudili nadšení diváků na evropském kontinentě, kteří nerozuměli jejich jazyku, ale obdivovali jejich gesta a pohyby.<sup>1</sup> Něco podobného lze také pozorovat u opery, kde samozřejmě expresivní funkce pochází z hercova hlasu a zpěvu, spíše než z jeho gest a pohybů. Avšak třenic, k nimž často dochází mezi operními zpěváky a dirigentem nebo režisérem, naznačují, že i když hudba privilejuje herce na úkor osoby, neudili mu vždy takový primát mezi původci představení, jak by si přál.

### Apelová funkce

Jedna lidská bytost vyvolává v druhé jistý stupeň vcítění, které sílí, když je tvář natolik význačná, že naznačuje určitou mentalitu nebo duševní rozpoložení, nebo když je člověk pozorován v akci, když je jeho chování nějak nápadné, divné, charakteristické a podobné. V divadle vnímá divák tváře, těla a chování utvářené záměrně; herectví je tudíž daleko více s to navodit vcítění než obyčejné vzezření a chování lidí. Zde nejde o psychologické problémy vcítění,<sup>2</sup> nýbrž o to, že tohle je vynikající příklad mnoha různých a navzájem se překrývajících způsobů, jak divák pociťuje apelovou funkci herectví.

Další aspekt téže funkce lze nazvat vzrušení.<sup>3</sup> Jako vcítění, i vzrušení může být přímá reakce, nezprostředkovaná žádným kódem: všemožné afektivní odezvy na psychofyzické podněty pocházející z použitého materiálu a ze způsobu, jak je organizován. Avšak vzrušení může také záviset na tom, zda je divák obeznámen s příslušným kódem, jak například ukazuje nechtěný komický efekt, kterým působí chraplavé hlasy starých herců v ženských rolích na západního diváka, jenž není zvyklý na kód divadla *no*.<sup>4</sup>

Apelová funkce navíc působí tím, co Ingarden nazývá funkcí komunikativní<sup>5</sup>: herectví herectví obráží skutečnost, že je určeno divákovi. Logický protipól je, abychom si vypůjčili Gombrichův výstižný termín, „podíl diváka“ na dekodování sdělení, který v jistých případech může být dosti náročný, zvláště když je kód poněkud ezoterický nebo radikálně nový.

Pokud je sdělení<sup>6</sup> také akcí zaměřenou na adresáta, hovoří Ingarden o ovlivňující funkci, do níž by snad bylo možné zahrnout funkci didaktickou a rovněž tak funkci (nábožensky či politicky) propagační.

Apelová funkce herectví může také pozůstat v přivádění diváka k tomu, aby se do jisté míry zúčastnil na představení fyzicky.

### Apelová funkce a „hrací událost“

Apelová funkce působí především v plánu „hrací události“, kde je zaměřena na obecnost. Krásný a nevinně vyhlížející obličej dojmě diváka ještě dřív, než má jakékoli ponětí o představované osobě, nebezpečný skok vyvolá motorickou reakci a napětí, bez ohledu na to, zda představuje skok osoby přes propast, vrhnutí se na nepřítele či výraz bujarosti – pokud vůbec představuje něco určitého – a japonský divák, který hledí na jeviště *kabuki*, změni celou pozici svého těla, jakmile nový herec vstoupí na *hanamiči* zezadu hlediště.

V plánu „hrací události“ působí apelová funkce i na herce. Je tomu tak hlavně proto, že se neustále navzájem vyměňují jako původci a adresáti jednání, z čehož vzniká mezi nimi jakýsi střídavý vztah herec – divák. Herci vzbuzují jeden v druhém odezvu téhož druhu jako

<sup>1</sup> Srov. Chambers, E. K.: *The Elizabethan Stage*, I, s. 343.

<sup>2</sup> Srov. Lipps, T.: *Ästhetik: Psychologie des Schönen*, zvláště díl I, *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg – Leipzig 1903; též Zich, O.: op. cit., s. 48 – 49 a 214.

<sup>3</sup> Termín „funkce vzrušovací“ je také užíván jako synonymum apelové funkce (srov. Gombrich, E. H.: *The Visual Image*, Scientific American, září 1972).

<sup>4</sup> Srov. Sieffert, R.: op. cit., s. 26.

<sup>5</sup> Ingardenova analýza sémiotických funkcí řeči v divadle se omezuje na plán „hrané události“.

<sup>6</sup> Srov. Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, Praha 1985.

v divákovi. Proto výkon celého souboru utrpí a může se víceméně rozpadat, kdykoli jeden herec hraje špatně, zvláště pokud je to v jedné z hlavních rolí; a proto také inspirace jednoho velkého herce dokáže strhnout jeho spoluherce, stát se takříkajíc nakažlivou. Tak jako divák, je i herec samozřejmě vystaven apelové funkci celého představení, a nejen tomu, co dělají jeho spoluherci; lze zmínit např. účinek rytmického bubnování nebo tleskání, hudby a změn v osvětlení. Mezi mnoha prvky celého představení, které na něho takto působí, výkon ostatních herců stojí v popředí jenom proto, že pravděpodobně bude svou apelovou funkci vykonávat nejporněji.

I když je dopad apelové funkce na herce téhož druhu jako na diváka, sotva ovšem může být úplně stejný, neboť herci zpravidla znají podrobněji celou hru a její inscenaci, jakož i jeden druhého a jeho techniku a obvykle mají větší pochopení mechanismu herectví. Ale rozdíl je pouze relativní a různé faktory ho mohou oslabovat.

Pokud se dosti omezený počet her provádí znovu a znovu a představení je ovládáno silnou tradicí a konvencí – jako je tomu u divadla čínského<sup>1</sup>, tibetského<sup>2</sup> a folklorního<sup>3</sup> – mohou být diváci stejně tak obeznámeni s hrou a se všemi postupy, jež lze použít, jako herci sami. Stupeň obeznámenosti diváka s hrou nebo s herci či s oběma, může být nesmírně rozrůzněný uvnitř téhož obecnstva. Někteří diváci znají hru důvěrně, jiní vůbec ne, někteří dokonce viděli totéž představení už několikrát. Někteří sledují téhož herce od role k roli, jiní ho vidí poprvé. Někteří také srovnávají způsob, jak různí herci hrají tutéž roli – Hamleta, Othella, Cida atd.

Improvizace, která je dosti rozšířeným rysem herectví, způsobuje hercům jisté překvapení a nutí je se neustále navzájem přizpůsobovat. *Kabuki* se improvizaci snaží pokud možno vyhnout na vlastním jevišti, kde hraje několik herců dohromady, ale dává jí volný průběh na *hanamiči*, kdy je herec i sám tváří v tvář svému publiku<sup>4</sup>. Na druhé straně, zatímco zatímco v některých formách divadla, jako v případě velkých středověkých mystérií ve Francii, předchází nekonečné zkoušky jedinému představení, jiné formy se i obejdou i bez zkoušení; jeden příklad je lidové divadlo. V každém případě je obrovský rozdíl mezi zkouškou a představením před publikem.

Hercovo porozumění mechanismu hraní jeho partnerů závisí také na hereckých metodách. Může například být značně oslabeno silným důrazem na „prožívání role“. Když Antoine dohrál roli Oswalda Alvinga v Ibsenových *Strašidlech*, uvědomil si, že od druhého jednání byl ve stavu téměř úplné ztráty vlastní osobnosti, což se mu nikdy předtím nestalo. Nemohl si na nic i vzpomenout ani stran publika, ani stran účinku představení; když spadla opona, trvalo mu nějakou dobu, než se zase stal sám sebou<sup>5</sup>. Opačný extrém tvoří herec *komedie dell'arte*, jehož vztah k hereckému projevu ostatních herců musel být hlavně profesionální.

Vystavení herce apelové funkci celého představení může být před publikem co nejvíce skrýváno, nebo otevřeně dáváno najevo, tlumeno nebo zdůrazňováno. Někdy je dokonce předstírané: typické příklady poskytuje okázalé úsilí herce, aby se nerozesmál, když jiný předvádí svoje komické číslo, a povinnost podřízených herců v Comédie Française 19. století trávit většinu svého času na jevišti tím, že s obdivem zírali na hlavní herce. Pokud je účinek této funkce na herce zjevný, ať už je skutečný či předstíraný, stává se herec prostředníkem mezi divákem a jednáním. Signalizuje, alespoň v jistých ohledech, reakci, jakou se jednání snaží vyvolat v divákovi. Takové hercovo prostřednictví tuto reakci neoslabuje, nýbrž značně přispívá k jejímu navození.

<sup>1</sup> Srov. Brušák, K.: op. cit.

<sup>2</sup> Srov. Stein, R. A.: *Le théâtre au Tibet*, in: Jacquot, J., ed.: *Les théâtres d'Asie*, Paris 1961, s. 248.

<sup>3</sup> Srov. Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 62.

<sup>4</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 102.

<sup>5</sup> Srov. Antoine, A.: „*Mes souvenirs*“ sur le Théâtre libre, Paris 1921, s. 183.

Apelová funkce a „hraná událost“

Apelová funkce působí také v plánu „hrané události“, kde adresátem není divák, nýbrž dramatická osoba, zpodobená hereckou postavou a jevištním jednáním; v divadle (ať už je podstatně epické nebo dramatické) nejsou osoby představovány jen jako jednající, nýbrž i jako podstupující akci a reagující. Ani v tomto plánu se apelová funkce nikterak neomezuje na účinek jedné osoby na druhou, nýbrž uvádí ve vztah k dané osobě celou „hranou událost“. Jinými slovy, v *Oidipovi vladaři* – kde děj vzniká spíše postupným odhalováním než akcí – je apelová funkce v tomto plánu neméně důležitá než v kterékoli „tragédii pomsty“ nebo v *komedii dell'arte*. Předváděné osoby se však neustále střídají coby momentální adresáti nebo trpní účastníci „představovaného dění“. Stálé přesuny apelové funkce z jednoho na druhého víceméně toto střídání odrážejí. To může mít za následek, že často převládne apelový účinek, který má na osoby jejich vzájemné jednání; ale obecné pravidlo to není.

Rozdíl mezi plánem „hrací události“ a plánem „hrané události“ se ve skutečném působení apelové funkce často vytrácí. Adresát „hrací události“, to jest divák, může pocítit stejný účinek znázorněného jednání jako dramatická osoba; například může na sobě pocítit didaktickou funkci odehrávaného příběhu nebo repliky adresované jednou osobou jiné, třebaže konceptuálně by si poučení měly vzít a vztáhnout na sebe osoby; v moralitách jako je *Everyman* hlavní osoba znamená diváka. Wickham citlivě vyzoroval, že právě tradiční herecká technika přímého oslovování, zdůrazňovaná použitím samomluvy a poznámek stranou, měla za následek, že v alžbětinském, jakubovském a karolínském divadle platila sedadla nejbliže k herci za nejlepší!<sup>1</sup>

Je-li divák takto ovlivňován, jeho reakce může ohrážet kterýkoli aspekt apelové funkce – vcítění, vzrušení, sdělení, přesvědčování apod. – což bude záviset na strukturních rysech herectví a na druhu vlastností předváděné osoby, rovněž tak jako na osobních vlastnostech, hodnotách, názorech a postojích divákových. Triviálně řečeno, divák se může nejen ztotožňovat s osobou, nebo si od ní podržet odstup či dokonce tyto dvě opačné reakce v různém poměru kombinovat, nýbrž i osobu obdivovat, litovat, milovat, nenávidět či jí opovrhovat, může ho děsit, mást, přitahovat a tak dále. A míšením a prolínáním různých typů odezvy lze dosáhnout mimořádného stupně intenzity – pokud k tomu směřuje apelová funkce – takže se divák dostane do jakéhosi tichého dialogu s dramatickou osobou, bude se s ní přít, zapřísahat ji, aby nedělala to, co se chystá provést a podobně.

Jelikož vzrušovat a vzbuzovat vcítění je integrální součástí apelové funkce, může se divák cítit stejně dotčen „hranou událostí“ jako původce a trpný účastník zobrazeného jednání. Jinými slovy, může cítit buď zuřivý vztek škrtiče nebo smrtelnou úzkost jeho oběti či obojí zároveň, když se odehrává taková scéna, tak jako může prožívat buď zlovolné vkrádání nebo bezmocný strach či obojí zároveň, když je svědkem nehluchého odmykání a otvírání dveří.

Apelové významy „hrané události“ pramení z velkého množství strukturních rysů herectví a inscenace. Několik náhodně vybraných příkladů pro ilustraci:

V posledním jednání Gogolova *Revizora* se herec hrající městského hejtmana náhle obrátí k publiku uprostřed dlouhé repliky, aby pronesl slavné „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete!“ V Moskevském uměleckém divadle se v tu chvíli rozsvítilo v hledišti.

V *Pazuchinově smrti* Saltykova-Ščedrina jedna z osob na závěr hry pronese slova: „Neřest byla potrestána a ctnost ...“, přejíždí očima po obecenstvu, jako by někoho hledala a dodá: „Kam se poděla ctnost?“ A v Moskevském uměleckém divadle se opět rozsvítilo v hledišti, když se osoba začala do obecenstva dívat<sup>2</sup>.

V Duhamelově *Světle* stojí slepec u otevřeného okna a poeticky popisuje krásu

<sup>1</sup> Srov. Wickham, G.: op. cit., II/2, s. 179.

<sup>2</sup> Srov. Kouřil, M.: *Divadlo práce*, Praha 1938, s. 49 – 50.

horského jezera v západu slunce, třebaže to nikdy neviděl. V inscenaci v pražském Národním divadle se ve chvíli, kdy se slepec k oknu přiblížil, výhled změnil na naprostou tmou, zdůrazněnou ostrým osvětlením okenního rámu. Jak poznamenal Charles Vildrac, je tímto postupem „divák vyzván, aby zaujal místo mluvčího: divák se také promění ve slepce před tím oknem“<sup>1</sup>.

Hra *kabuki Pokladnice sedmačtyřiceti věrných* užívá postupu tak obdobného, že vzniká otázka, zda se český režisér přímo neinspiroval japonským modelem. Osoba odchází z domu svého mrtvého pána – herec vstoupí na *hanamiči*. Průčelí domu je namalováno na dvou stejně velkých deskách horizontálně k sobě spojených. Když se herec zastaví na nejdůležitějším místě *hanamiči*, horní deska se sklopí přes dolní a na nové ploše se objeví průčelí domu zmenšené na polovinu původní velikosti<sup>2</sup>. Rostoucí vzdálenost osoby od domu je takto naznačena několika kroky herce po jevišti a po *hanamiči* a zároveň zmenšením obrazu. Diváka tento druhý prvek, prvek perspektivy, vede k tomu, aby viděl dům a s ním i celou naznačenou akci očima osoby.

Opačný postup je v *kabuki* obvyklejší. Například chůze osoby do hloubky domu je naznačena takto: herec jde k zadní stěně jeviště a otevře obě křídla posuvných dveří, před nimiž stojí; objeví se další posuvné dveře, menší a jen několik centimetrů za prvními; herec otevře tyto dveře a další a další, celkem patero dveří, z nichž každé jsou menší než předchozí a jsou umístěny hned za nimi<sup>3</sup>. Zde se vůbec nebere v úvahu, jak pociťuje své vlastní jednání osoba. Její vzdalování je naznačováno čistě z hlediska obecnosti a divák je silně odrazován od svého eventuálního sklonu sdílet pocity osoby.

Chór v řecké tragédii se situuje kdesi mezi osobou a divákem. Rozmlouvá s osobami, ale jejich konání také komentuje a reaguje na ně, jako by byl divák. V *nó* je osoba zpodobněná postavou *waki* divák, sledující osobu představovanou postavou *šite*, ale zároveň obě osoby mezi sebou mluví a první plní vůči druhé funkci, již Ingarden nazývá funkce ovlivňující.

Apelové významy vznikající v každém z obou plánů se také mohou střetávat. Struktura představení se tomu může, byť nemusí snažit vyhnout. Například komického lakotného otce by byl v Molièrově divadle nemohl hrát hrdinně vyhlížející mladý herec, který používá vznešených gest, přednesu atd. Avšak tento rozpor neplatil vždycky za nežádoucí v 19. století, kdy bylo možno na francouzském jevišti vidět tragického Arnolpha, Alcesta revolucionáře a hezkého, svůdného i hrozivého Tartuffa.<sup>4</sup> Ve fraškách *kjógen* divadla *nó* se užívá obřadných gest a mluvy, společné jednání několika herců, které znamená rvačku či opileckou scénu, je upraveno choreograficky atd., takže komický účinek frašky na diváka pochází jednak z apelové funkce „hrané události“, jednak z kontrastu, který je mezi ní a apelovou funkcí „hrací události“<sup>5</sup>. Často pranýřovaná praktika tragédií 19. století, kteří se pokaždé, když měli něco říci, obrátili do obecnosti a přistoupili k rampě, se začala zdát směšná, až když se nové směry divadla soustředily na „hranou událost“ a její apelovou funkci i co do účinku na diváka a v důsledku toho se snažily vyloučit jakýkoli konflikt mezi obojím druhem apelových významů. Je příznačné, že když Antoine mluvil zády k publiku, stala se z toho zásadní otázka kontroverzí mezi přívrženci a odpůrci nových směrů, a jedněm tohle přišlo právě tak směšné jako přišly metody Comédie Française druhým. Herec se stále ještě obrací k publiku v opeře a to se pokládá za nutné z technických důvodů, třebaže na přežívání této rutiny má velký podíl to, že v opeře je „hraná událost“ silně zastíněna „hrací událostí“, zejména zpěvem, což se také odráží v příslušné apelové funkci.

<sup>1</sup> Srov. Vildrac, Ch.: *Notes sur le théâtre à Prague, Choses de théâtre*, II, 1923.

<sup>2</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 157.

<sup>3</sup> Srov. ibid., s. 134.

<sup>4</sup> Srov. Coquelin, C: *The Art of the Actor*, London 1968 (4. vyd.), s. 40.

<sup>5</sup> Srov. Sieffert, R.: op. cit., s. 30 – 31.

Za cenné pozorování apelových významů vznikajících v obou plánech vděčíme herci Dullinovi, který se v prvním desetiletí tohoto století učil hrát „ve škole melodramatu“, jak to vyjádřil, což znamená u divadelních společností třetího řádu, hrajících v dělnických čtvrtích Paříže. Všiml si, že herec hrající „třetí hlavní roli“ dělá svůj nástup tak, že hlasitě zadupá, pak prudce otevře dveře, aby na sebe upoutal pozornost diváků, a než začne mluvit, udělá pauzu. Nad tím se Dullin usmíval, protože viděl Antoinovy inscenace, ale podotýká, že na obecenstvo to platilo, takže často tomu dokonce tleskalo. Když se sám vypracoval až na „třetí hlavní roli“ a tradiční prostředek „kvůli pravdivosti“ vynechal, brzy zjistil, že „něco chybí“. Pokud se neměl uchýlit ke starému postupu, jak si „udělat nástup“, musel „najít nějaký ekvivalent divadelní povahy“<sup>1</sup>. Jinými slovy, konflikt mezi oběma druhy apelových významů se nedá odstranit v zájmu těch, které vznikají v plánu „hrané události“ prostě tak, že žádné nevznikají v plánu „hrací události“; ty budou spíše navozovány pomocí postupů, které se „hrané události“ nepříčí.

Mizení rozdílu mezi adresátem „hrací události“ a adresátem „hrané události“ pramení hlavně ze dvou zvláštností herectví: podobnost mezi *signifiant* a *signifié* často ustupuje dojmu stejnosti: divákův podíl na apelové funkci, která uvádí „hranou událost“ ve vztah k dramatické osobě je protějškem hercova podílu na apelové funkci, která uvádí „hrací událost“ ve vztah k divákovi.

Pokud se „hraná událost“ obrací na publikum jako svého adresáta, může se osoba jevit jako prostředník mezi „hranou událostí“ a divákem. V krajním případě se účinek „hrané události“ na osobu stává obrazem jejího účinku na diváka. To je samozřejmě naprosté převrácení „rolí“, které jim v tomto plánu patří. Avšak apelový účinek „hrané události“ na diváka je značně posílen, když je takto zprostředkován účinkem, který má táž „událost“ na osobu. Ve své snaze „posílit víru nevzdělaných lidí a novověrců“<sup>2</sup> nezačaly středověké liturgické hry předvádět vzkříšení samo, nýbrž reakci Marií na oznámení o něm.

### Aktivita diváků

Chování publika, třebaže také závisí na společenské tradici a zvycích, je především záležitost apelové funkce herectví, toho, jak působí v obou vzájemně závislých plánech.

Obecenstvo nikdy není zcela pasivní. Jeho reakce nebo nereagování má na představení značný vliv. Nejsilněji ovšem působí na herce; divák je primární adresát „hrací události“. Avšak protože „podíl vnímatele“ na dekódování sdělení je nezbytný, reakce obecenstva se dotýká také „hrané události“. Například jistý typ tragické epizody nevydá svůj plný význam, pokud se nesetká se zcela specifickým napjatým tichem. Nebo zas komická osoba nebo situace nejsou směšné, když nebaví diváky; proto je dnes tak nesnadné dávat *Georgese Dandina*.

Obecenstvo je i shromáždění jednotlivých diváků i hromadný útvar. Každý divák osobně je cílem apelové funkce herectví, a přesto její působení na něj velmi závisí na kolektivní odezvě obecenstva, k němuž náleží. Týž divák reaguje jinak, když je hlediště nabitě, než když je poloprázdné; stejný rozdíl vzniká v kině, takže jej nelze vysvětlovat nadšením či pokleslostí účinkujících.

V moderní době tvoří publikum naivní i vytríbení diváci, snobové, mladí lidé i staří, muži i ženy a mnoho jiných kategorií, a přesto reaguje publikum kolektivně. Rozrůzněnost je mnohem větší v alžbětinském divadle, ve španělském *corralu* 17. století, v tibetském divadle, v jistých lidových představeních atd.; vztahy mezi různými kategoriemi publika jsou úměrně explicitnější – otevřeně si dělají legraci jedni z druhých nebo si nadávají apod. – a přece všichni stejně patří k témuž obecenstvu. Důležité je to, že jejich příslušné postoje k představení, jež se rozcházejí i doplňují, jsou všechny nějak určovány apelovou funkcí

<sup>1</sup> Srov. Dullin, Ch.: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris 1946, s. 29 – 30.

<sup>2</sup> Srov. Brinkmann, H.: *Zum Ursprung des liturgischen Spieles*, Bonn 1929, s. 12.



představení samého. Například dějepisci španělského divadla 16. a 17. století často berou soudobé stížnosti na hrubiánství lidí v přízemí příliš doslova a věří, že se herci a ostatní diváci těchto takzvaných *mosqueteros* opravdu báli: existují však důkazy, že jak dramatikové, tak herci tyto muže úmyslně provokovali, a že kdyby se byli chovali klidně, představení by se bylo líbilo mnohem méně nejen jim samým, nýbrž i ostatním divákům.

Tak jako existuje vztah herec – divák mezi herci, existuje také vztah herec – divák v publiku. Oba jsou naroubovány na základní poměr mezi vlastním hercem a vlastním divákem, jež doplňují a pomáhají budovat, ale s nímž se také mohou střetnout do té míry, že rozbijí představení. O zajímavém příkladu takového rozbití se zmiňuje Antoine. Během jedné komedie byl známý kritik, jehož vztah k Théâtre Libre byl spíš nepřátelský, na jednom místě tak přemožen smíchem, že se na něj díval celý sál a smál se s ním. Smáli se tak dlouho, říká Antoine, „že my na jevišti už jsme se také nedokázali znovu ovládnout“<sup>1</sup>. Tento divák příliš reagoval na apelovou funkci herectví a tím nevolky „ukradl představení“ hercům.

I tehdy, když diváci pouze dávají najevo svůj souhlas či nesouhlas, jsou ve své zdánlivě spontánní reakci do určité míry vedeni či dokonce manipulováni. Klaka je jen jeden z mnoha prostředků. Němirovič-Dančenko vzpomíná, že když carské Malé divadlo dávalo jeho komedii *Poslední vůle*, herci byli vyvoláváni uprostřed scény – postoupili směrem k publiku a klaněli se, zatímco ostatní herci čekali, až budou moci hrát dál – a upozorňuje, že „tyto odchody bylo nutno umět psát“<sup>2</sup>. V alžbětinské komedii herci diváka přímo oslovovali, žádali si o potlesk, tak jako vyzývali publikum, aby se přidalo k písni nebo k modlitbě. V análech města Sevilly je zaznamenáno, že během představení jedné *comedia* 10. listopadu 1639 vykřikl jeden divák „Bravo, Jacinto!“ po tanci, který předvedla Jacinta Herbias, načež Antonia Infante, jež hrála hlavní roli, zvolala „Bravo je na místě, protože ona si to zaslouží“<sup>3</sup>. Publikum se pak rozdělilo, jedni křičeli „Bravo, Jacinto, pryč s Antonii“, druhí „Bravo, Antonie, pryč s Jacintou“ a strhla se šarvátka, která skončila tím, že jeden obdivovatel Antonie smrtelně zranil prvního příznivce Jacinty<sup>3</sup>. Při představení ruské lidové frašky *Pachomuškoj* diváci neustále herce povzbuzují, napovídají jim a kritizují je i text, který hrají a občas vpadnou na hrací plochu, aby jim ukázali, jak se to má dělat; je součástí tradice, že každá vesnice má svou verzi textu a svůj vlastní způsob hraní a že na každém představení je v publiku mnoho lidí, kteří různé verze viděli, nebo v nich dokonce hráli.<sup>4</sup>

Apelová funkce se také může snažit přivést diváky k fyzické účasti na vlastním představení. Například určité středověké liturgické hry vyzývají obecenstvo, aby se zapojilo, buď zpíváním určitých částí nebo předváděním jistých úkonů na hrací ploše. V lidových hrách o svatých může obecenstvo předvádět chování shromážděných věncích. Například v české lidové hře o sv. Dorotě, jakmile první herec vstoupí do dveří a ohlásí příjezd krále a Dorotky, pán domu a jeho syn smeknou, ženy zbožně sepnou ruce; a všichni nasadí pobožný výraz. V téže hře jeden účinkující hraje diváka<sup>5</sup>. V alžbětinském divadle herec může nejen hrát některé výjevy v parteru, ale také diváky stojící v parteru používat jako součást davu<sup>6</sup>.

I celé představení může být koncipováno tak, aby přimělo diváky, či spíše ty nejprominentnější z nich, k aktivní účasti. V představení (mumming, mumraji), jež poddaní udělali na Silvestra před Jindřichem IV. v Hertfordu, šest sedláků a jejich šest žen, představovaných dvěma skupinami herců, přednese své vzájemné stížnosti – za sedláky mluví Presenter, za ženy jedna z nich – a žádají krále, aby jejich hádky rozsoudil. Třetí mluvčí jim pak královým jménem řekne, aby se vrátili za rok si poslechnout rozsudek<sup>7</sup>. V roce 1377

<sup>1</sup> Antoine, A.: op. cit., s. 178.

<sup>2</sup> Němirovič-Dančenko, V.: z *minula*, Praha 1950, s. 17.

<sup>3</sup> Srov. Bradbrook, M. C.: *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, 1963 (2. vyd.), s. 22.

<sup>4</sup> Srov. zprávu S. Pisareva a S. Susloviče, citováno in: Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 54–55 a 167.

<sup>5</sup> Srov. přepis a popis Štěpána Dvořáka, přetištěné *ibid.*, s. 219 – 237.

<sup>6</sup> Srov. Bradbrook, M. C.: op. cit., s. 25.

<sup>7</sup> Srov. Wickham, G.: op. cit., I, s. 204 – 205.

starosta a občané Londýna navštívili Richarda II. v převlečení za papeže, kardinály a africká knízkata nesoucí dary; chlapec – král musel na nich tyto dary vyhrát v kostkách (které byly na to zfalšované).<sup>1</sup>

Účast diváka na vlastním představení může být založena na předchozí dohodě mezi ním a pořadatelem; tak tomu zjevně bylo, když Molièrův soubor hrál *Svatbu z donucení* před Ludvíkem XIV. A sám král tančil ve třetím entré po II. jednání, oblečený do cikánského kostýmu<sup>2</sup>.

Jiný druh předchozí dohody patrně řídí účast jistých diváků na rituálním divadle *Jhanki*, předváděném kočovnými profesionálními skupinami v severní Indii. Většina představení pozůstává v tom, že obecenstvo uctívá Sítu a Ráma, které představují dva dětské herci, což vyústí v didaktický dialog mezi oběma božskými bytostmi a v závěrečný chór zpívaný celým shromážděním. Individuální zpěv, který začíná brzy po začátku představení, je jedna z mnoha forem uctívání, k němuž zde dochází: každou chvíli předstoupí někdo z publika, posadí se k orchestru, aby se domluvil s kapelníkem, a dříve či později přispěje písni. Norvin Hein, jemuž vděčíme za jedinečný popis tohoto rituálního divadla, si při návštěvě velmi složitě představení *Jhanki* v roce 1950 všiml, že některé ze zpěváků už viděl mezi hudebníky, kteří se živí účinkováním na mnoha místních náboženských sešlostech. V této spojitosti je třeba dodat, že s výjimkou kapelníka, který cestuje se společností, hostitel večera najímá orchestr na místě. Jinými slovy, místní profesionálové se patrně účastní na obou stranách předělu mezi účinkujícími a obecenstvem. To však nijak neznamená, že aktivní diváci prostě hrají diváky, či jinak řečeno, že se veškerá aktivita diváků zakládá na předchozí dohodě. Úkolem místních profesionálů zřejmě je dát jistou plynulost a rytmus celé této aktivitě, která sama o sobě je nesmírně rozmanitá a pohybuje se od řídkých případů, kdy uctívatel v extázi tančí před oběma dětskými herci, až po zbožné diváky, kteří sedí po celé představení s nehnutým a šťastným výrazem u nohou těchto herců (což mimochodem poněkud odpovídá povinnosti podřadnějších herců v *Comédie Française* 19. století, obdivně zírat na herce v hlavních rolích). Tak jako se vedoucí orchestru *ad hoc* domlouvá s místními zpěváky, jak přicházejí, dětské herci zřejmě dohlížejí na to, aby se akce opravdových diváků patřičně zařadily do představení – někdy přijímají jejich oddanost se vznešenou grácií, jindy jeden z nich odmění zbožného diváka, jehož „výstup“ byl obzvláště velkolepý, tím, že povytáhne volnou dolní část oděvu a odhalí nohu, aby se jí divák mohl čelem dotknout, jindy zase ten druhý vezme květinu z kytice a vrátí ji staré ženě, která mu ji věnovala, čímž pro ni dotekem božské ruky získává na ceně atd. Třebaže se jen některé zásahy diváků opírají o předchozí dohodu, všechny jsou podloženy ustálenou konvencí, která celé představení řídí<sup>3</sup>.

Hranice mezi různými formami divácké aktivity jsou nejasné. Přejít od pouhého vyjádření potěšení či nelibosti k aktivnějším zásahům je plynulý a totéž platí o přechodu od takových zásahů k aktivní účasti na samém představení; v případě jako je ruský *Pachomuškoj* je sotva možné říci, o který druh jde. Kromě toho, každá z těchto činností je částečně vyvolávána apelovou funkcí herectví, částečně tak či onak připravena předem, a podíl obou faktorů se hodně mění.

Tato aktivita, ať má jakoukoli formu, pramení ze základního faktu, že v divadle divák nepozoruje jen umělecké dílo, nýbrž umělecké dílo v jeho vzniku. Svou vlastní činností k jeho vzniku přispívá. To odlišuje herectví od všech ostatních umění a vysvětluje to klíčovou důležitost, kterou v něm zaujímá apelová funkce.

Zároveň však je aktivita diváků nejméně předvídatelná a tudíž nejnebezpečnější ze všech faktorů představení. Do té míry, jak představení na této aktivitě závisí, může jí být

<sup>1</sup> Srov. *ibid.*, s. 197 – 198.

<sup>2</sup> Srov. anonymní scénář reprodukován ve vydání Maurice Rata, *Oeuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1956, s. 882.

<sup>3</sup> Úplný popis rituálního divadla *Jhanki*, srov. Hein, N.: *op. cit.*, s. 19 – 30.

také rozvráceno či dokonce zničeno, když se publikum vymkne z ruky. To proto, že aktivita diváků neguje základní korelaci mezi dramatickým prostorem a publikem, která, jak ukazuje Brušák, je dialektická: „Jsou na sobě závislé a vzájemně se ovlivňují, ale dramatický prostor tak činí přímým jednáním, kdežto publikum to činí pasivně, svou nečinností.“<sup>1</sup> Negace může jít hodně daleko, ale dokud odpovídá na apelové signály vysílané představením, aktualizuje základní korelaci. Jakmile překročí meze takové reakce, korelace se ruší a nastává zmatek. To je možná důvod, proč lze nejrozvinutější formy účasti diváků nalézt tam, kde je představení silně ovládáno zavedenou divadelní konvencí, nebo tam, kde je chování publika pod kontrolou velmi soudržné obce, nebo kde existuje obojí.

## POZNÁMKY O SIGNIFIÉ

I velmi neúplný rozbor dvojitého *signifiant* a odkazové, expresivní a apelové funkce dává dost jasnou představu, jak složité je *signifié*, které vzejde z tak rozmanitých významů, jaké navozují tyto tři funkce. A obraz se ukáže ještě složitější, když se vezmou v úvahu ostatní sémiotické funkce herectví. V tomto stadiu lze nastínit jen některé ze základních rysů *signifié*.

Jednání jako *signifié* není prostě „zpodobeno“ v tom smyslu, jak se toho termínu obvykle užívá, když je řeč o herectví. Skládá se z autonomních významů, které se vždycky nekombinují stejným způsobem jako *signifiants*, jež jsou jejich nositeli. Jak už řečeno, jednání nemusí být značeno jevištním jednáním a naopak jevištní jednání nemusí znamenat jednání. Avšak i tam, kde představované jednání vyplývá z jevištního jednání, mohou být jeho neoddelitelné součásti vyvolávány odděleně, dvěma nebo několika akcemi nezávislými. Řeč a příslušná gesta, ba i praktický čin a znak, který se s ním spojuje, mohou být takto odděleny. V takových případech se významy navozené odděleně, pomocí odlišných *signifiants*, shlukují v *signifié*. Na druhé straně, místo, kde se má zpodobené jednání odehrávat, přestože tvoří nezávislý soubor významů, zcela odlišných od jednání samého, nemusí být představováno odlišnými znaky, natož znaky, které jsou vnější vůči herectví, jako jsou kulisy a dekorace. Vlny oceánu mohou být naznačovány hercovými pohyby, vycházející měsíc pohybem vějíře, řeka tím, že herec drží v ruce rybářský prut nebo veslo. Zde se významy vznikající ve shlucích, protože se odvozují od téhož *signifiant*, rozpojují v *signifié*.

Podobně se nedá říci, že herecká postava prostě „zpodobuje“ – v obvyklém slova smyslu – dramatickou osobu.

Především: postava nemusí vůbec znamenat osobu; to je případ Presentera v anglických lidových představeních, vypravěče v inscenaci *Vzkříšení* Němroviče-Dančenka, sanskrtského učence v severoindické *Rámlile*, nebo tlampače, běžce a podobných v českém lidovém divadle, komentátora v mirakulu a mnoha jiných. Navíc může postava tohoto druhu znamenat dramatickou osobu chvílemi, alespoň slabě; to se často děje, abychom uvedli alespoň jeden příklad, v případě anonymního Presentera v anglickém lidovém hrdinském zápase, který, když je jeden z protivníků zabit, může pronést nárek, v němž ho nazývá „můj syn“, „můj jediný syn“, „můj jediný velmi milovaný syn“ a tak podobně<sup>2</sup>, nebo jehož druhá osoba, vítěz, může oslovovat slovy jako: „Ó otče, otče, podívej, co jsem udělal... Atd.“<sup>3</sup>

Za druhé, postava může znamenat víc než jednu dramatickou osobu, například lovce a slona, podkoního a osm individualizovaných koní, posedlého muže a bytost, již je posedlý. Když se hraje Cocteauův *Lidský hlas*, jediná herecká postava vyvolává nejen opuštěnou ženu a jejího bývalého milence, nýbrž i dvě různé podoby ženy: jednu sdělovanou publiku a druhou

<sup>1</sup> Srov. Brušák, K.: *Imaginary Action Space*, neotištěná přednáška z let sedmdesátých.

<sup>2</sup> Jak upozorňuje Umberto Eco, zájmeno první osoby v jednotném čísle vyslovené hercem spiná řeč s představovanou osobou. Srov. Eco, U.: *Paramètres de la sémiologie théâtrale*, in: Helbo, A., ed.: *Sémiologie de la représentation*, Brusel 1975, p. 36.

<sup>3</sup> Srov. Brody, A.: op. cit., s. 52 – 53.

sdělovanou muži na telefonu.

Za třetí, osobu může znamenat více než jedna postava. *Šite* a jeho *cure* spolu obvykle představují jednu osobu. To, že chór řecké tragédie sporadicky používá první osoby v jednotném čísle, je patrně v této souvislosti také relevantní.

Navíc i tam, kde celkem každá postava znamená jednu osobu, může význam, který vyvolává nějaká složka jedné postavy vstupovat do výstavby osoby, kterou ztělesňuje postava jiná. Rituální poloha s čelem na zemi může udávat jen druh osoby, jíž je určena, a nenaznačovat nic o té, která to dělá. V jedné české lidové hře každá postava zasalutuje, kdykoli předstoupí nebo odstoupí od té, která znamená krále. Význam tohoto gesta se účastní výstavby osoby „krále“, nikoli osob zpodobených postavami, které je provádějí<sup>1</sup>. Přitom tři postavy, jež představují sv. Dorotu, anděla a ďábla, toto gesto nedělají. Jeho nepřítomnost má význam, který je společný těmto třem osobám, ale jen proto, že gesto je návratnou složkou postav ostatních.

Konečně dramatická osoba může obsáhnout významy, které nejsou navozeny žádnou hereckou postavou, nýbrž pomocí znaků, jež jsou mimo všechny postavy. V Strindbergově *Pelikánovi*, jak ho inscenoval Max Reinhardt, temno, hvízdání a hučení větru, kymácení otevřeného okna a pohyby záclon, jeviště přeplněné tmavým nábytkem atd., vyvolávají významy, které spolu s těmi, jež vyvěrají z herecké postavy, skládají hlavní osobu.<sup>2</sup> V některých českých lidových hrách jsou různé stupně důstojenství propůjčovány osobám tím, že stojí poblíž stolu nebo u něj sedí.<sup>3</sup> V *kabuki* mohou být vyvýšené plošiny používány k označení společenské nadřazenosti osoby.<sup>4</sup>

Sám pojem osoby vyžaduje značnou dávku dalšího zpracování a diferenciaci. Herectví nevyvolává jen odkazové významy, nýbrž expresivní a apelové, a všechny tři se navzájem obracejí. Expresivní a apelová funkce spíná herectví především s hercem a divákem, a expresivní a apelové významy jsou nadány živostí, kterou odkazové významy mít nemusí. Sice se tyto dvě funkce, pokud jde o „hranou událost“, vztahují k dramatickým osobám: ale i v tomto plánu zahrnuje jejich působení na jedné straně herce, na druhé diváka. A jak se vytrácí rozdíl mezi plánem „hrané události“ a plánem „hrací události“, tak se také významy týkající se různých kategorií účastníků více méně volně mísí a kombinují a tyto kategorie samy se mohou dost poplést. Expresivní významy vztahující se k herci se promítají do osoby a naopak, tak jako apelové významy, které se vztahují k osobě, se odrážejí na diváka a naopak. Dokonce i rozdíl mezi divákem a hercem se poněkud znejasňuje divákovým vcítěním a tím, že oba jsou srovnatelně vystaveni účinku apelové funkce „hrací události“.

To má za následek, že různé významy navozené hereckou postavou a dalšími složkami představení, jež zasahují do výstavby osoby, se kombinují takovým způsobem, že se z nich skládá nejen osoba, ale i obraz herce a obraz diváka. Protože tyto dva obrazy jsou pouhé významy, jejich poměr k realitě herce a k realitě diváka může být různý. Nesmírně svědomitý herec nebo herečka, kteří dlouho a pečlivě studují roli, než předstoupí před publikum, a kteří zároveň zoufale bojují s chudobou, mohou záměrně, aby se to hodilo k *signifié*, dělat dojem darebáckých a bezstarostných improvizátorů; zpustlý opilec může zase o sobě promítat obraz romantický. Podobně obraz diváka může skutečného diváka idealizovat či karikovat, nebo být kdekoli uprostřed mezi oběma krajnostmi. Obraz herce, dramatická osoba a obraz diváka patří k témuž *signifié*, uvnitř něhož se prolínají; nejsou to ani tak jeho odlišné součásti, jako spíše jeho tři aspekty.

Osoba má nesporně klíčovou důležitost. Konceptuálně jsou obraz herce a obraz diváka doplňkové vůči osobě. Ve skutečnosti však je relativní závažnost všech tří proměnlivá.

<sup>1</sup> Srov. moje *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*.

<sup>2</sup> Srov. Tille, V.: *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917, s. 170 – 171.

<sup>3</sup> Srov. moje *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*.

<sup>4</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 144 – 145.

Herecký systém, který stále více převládal v Comédie Française ke konci minulého století, měl tendenci vyzvedat obraz herce, tak aby se osoba jevila jako pouhá součást tohoto obrazu; jeden starý herec byl toho názoru, že je těžší hrát krále v melodramatu než v tragédii, protože v tragédii mu repliky napsal geniální autor.<sup>1</sup> V tomto ohledu je příznačné, že Antoine, který usiloval dát do popředí osobu, obviňoval herce oficiálních scén z toho, že předvádějí svou vlastní osobnost místo dramatické osoby<sup>2</sup> To bylo ovšem tvrzení přehnané; Coquelin, který sám byl vynikající představitel tradice Comédie Française, ostře kritizoval herce, kteří zašli v tomto směru příliš daleko.<sup>3</sup>

Ve středověkých moralitách byla osoba možná vybudována hlavně tak, aby navozovala určitý obraz diváka.

Pirandello, který tak miloval divadlo, byl nicméně přesvědčen, že herci si nemohou pomoci, aby nezkrasovali osoby, ač se osoby bez herců neobejdou. Tento rozpor je důsledkem jeho pojetí dramatického básnictví, že totiž osoby tvoří ohniska, jež determinují a organizují celé *signifié*, a že nabývají takové autonomie, že sám autor už nesmí zasahovat. Logicky, mají-li osoby dosáhnout této míry autonomie, musí opustit slovesné umění, aby se staly skutečnými či hmotnými.

Protože však je vytvořil dramatik, není v nich samozřejmě místo pro obraz herce. Odtud Pirandellovo snění o „velkém herci, který by se dokázal beze zbytku zbavit své individuality, aby se zabydlel v osobě, již má představovat“, a jeho vědomí, že i maličkosti, jako je například hercova tvář, by znemožnily, aby se tento sen stal skutečností, protože nalíčení to nevyřeší, jen upraví.<sup>4</sup>

Obraz herce má dva rozdílné aspekty – herec jako herec a jako soukromá osoba – jež oba vcházejí do *signifié* v měnlivých proporcích. Technika 19. století, kterou odsuzoval Antoine, zdůrazňuje stránku první, ale je to příklad dost primitivní, kdežto *kabuki* ukazuje, jak rafinovaně se dá účinku téhož druhu – řečeno sémiologicky – dosáhnout. Například herec poté, co na vlastním jevišti zpodobnil panovačnou ženu, se octne sám na *hanamiči* a náhle představuje nesmělou dívku, volá pomocníka, aby mu vzal kopí, které má v ruce, a dává najevo, jak je sklíčen z hrozného zážitku na jevišti. Když ho pomocník požádá, aby provedl jistou *mie* (pózu), která pochází z 18. století, stydlivě si zakryje obličej a řekne, že před všemi těmi lidmi to nejde. Po značném přemlouvání poprosí obecnost, aby se nesmálo jeho nešikovností, a pak ji konečně provede<sup>5</sup>. Je typické, že když Dullin viděl *kabuki*, našel v něm jakési ospravedlnění melodramatických herců, od nichž se kdysi učil řemeslo, a prostředků, jimiž představitel „třetí hlavní role“ vytvářel svůj nástup: „Jeho gesto bylo směšné, jeho snaha šmírácká, ale duch divadla tam přesto byl.“<sup>6</sup>

Druhý aspekt – herec jako soukromá osoba – byl zřejmě zdůrazňován ve španělském divadle za jeho slavného období, jak například dokládá stížnost, kterou udělal Lupericio Leonardo de Argensola v roce 1598, že v jedné hře Lope de Vegy „herec, který hrál roli sv. Josefa, žil na hromádce s ženou, jež představovala Pannu Marii, a to bylo tak všeobecně známo, že to mnohé pohoršilo a smáli se, když uslyšeli slova, jimiž nejčistší Panna odpovídala na otázku anděla: *Quomodo fiet istud* atd.“; jiná stížnost téhož dramatika odhaluje jeden z dobových prostředků, jak vyvolat obraz herce jakožto soukromé osoby: „... tentýž herec, který hrál roli Josefa, dělal ženě tichým hlasem výčitky, protože se dívala, jak se domníval, na muže, na něhož žárlil, a nazval ji tím nejsprostším jménem, jakého se dá užít pro neřestné ženy.“<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Srov. Dullin, Ch.: op. cit., s. 31.

<sup>2</sup> Srov. Antoine, A.: op. cit., s. 199.

<sup>3</sup> Srov. Coquelin, C: op. cit., s. 28 – 30.

<sup>4</sup> Srov. Pirandello, L.: *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris 1986, s. 11 – 34 (článek *Ilustrátoři, herci a překladatelé* uveřejněný roku 1908).

<sup>5</sup> Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 80–81.

<sup>6</sup> Dullin, Ch.: op. cit., s. 30.

<sup>7</sup> Srov. Rennert, H. A.: op. cit., s. 261 – 262.

Mezi těmito dvěma póly existuje mnoho postupů, jako například, když v mystériích z Yorku loďaři hrají stavění Archy Noemovy, rybáři a námořníci hrají Noa a Potopu a zlatníci příchod Tří králů s jejich vzácnými dary. Další příklad: v jistých formách nábožného divadla v severní Indii – *Jhanki, Rámílila* – mohou pouze herci bráhmánské kasty hrát role božstev; jinak by se před nimi bráhmáni v obecnstvu nemohli klanět na uctění božských bytostí, které představují<sup>1</sup>.

Také obraz diváka má jakožto součást *signifié* různé aspekty, hlavně proto, že divák sleduje představení zároveň jako jednotlivec a jako součást obecnstva<sup>2</sup>. Když při premiéře Čechovova *Racka* v Moskevském uměleckém divadle spadla opona po prvním jednání, zůstalo obecnstvo pohrouženo do naprostého ticha tak dlouho, že herci už byli přesvědčeni, že představení propadlo, a pak se najednou strhl ohlušující potlesk. Tuto neobvyklou kolektivní reakci patrně způsobilo to, že každý člověk v publiku vnímal svůj vlastní obraz, jak se vynořuje čím dál intenzivněji před jeho vlastníma očima. Slovy Němiroviče-Dančenka „potom čím dále, scéna za scénou, tím bližší se stávali tito lidé diváku, čím vzrušenější byly jejich výkřiky, nedořečené věty, mlčení, tím se zdvihal silněji u diváka z hloubi jeho duše pocit vlastní nespokojenosti a stesku“<sup>3</sup>.

Jiná stránka obrazu diváka vystupuje do popředí, když je vzat na mušku jeden divák na rozdíl od obecnstva celého. Herci si mohou své repliky přizpůsobit tak, aby se týkaly specifických diváků či skupin diváků, ať už aby jim pochlebovaly, zesměšnily je nebo je káraly. Avšak účinku v zásadě stejné povahy lze dosáhnout méně přímými a promyšlenějšími postupy, které obvykle úžeji integrují obraz diváka do celého *signifié*. Právě to ve své chvále klauna metaforickými termíny popisuje mim Ladislav Fialka: „Je to klaun a neměli bychom ho proto posuzovat ukvapeně, třeba v polovině příběhu, protože nás může kdykoli překvapit a vyvolat salvy smíchu u diváků, kteří jeho i nás pozorují. Je totiž dobrou vlastností klaunů a šašků, že – činíce sebe směšnými – obrazejí náhle tuto směšnost proti nám.“<sup>4</sup>

Některé nesmírně složité problémy, které v tomto stadiu ještě nelze studovat, vznikají ve spojitosti s obrazem diváka, zvláště tam, kde jednotlivý divák vidí v *signifié* obraz sebe sama. Na jedné straně z toho plyne, že se ten obraz mění od diváka k divákovi a dokonce – protože se tak úzce prolíná s obrazem herce a s osobou – že celé *signifié* je také proměnlivé. Tato proměnlivost není zdaleka tak velká jako v hudbě, jež směřuje k tvoření významů tak neurčitých, že táž melodie může vyvolávat významy radikálně odlišné v mysli každého jednotlivého posluchače. Na druhé straně, schopnost herectví vést jednotlivého diváka k tomu, aby v *signifié* vnímal svůj vlastní obraz, vrhne možná jednoho dne nové světlo na starý problém „katarze“, tak aby se konečně dostal ven z oblasti bezvýznamných metafor.

Mnoho dalších problémů *signifié* je rovněž třeba ponechat pro další studium, zejména: způsoby, jak je představované jednání jako sjednocený sled významů nadaný vlastním smyslem konstruováno z jednotlivých samostatných významů; významové vztahy mezi tímto představovaným jednáním a osobami v širším slova smyslu, jež zahrnují obraz herce, dramatickou osobu a obraz diváka; vztahy mezi těmito třemi aspekty; vzájemné významové vztahy mezi těmito osobami v širším smyslu, včetně odlišného obrazu diváka, který každá z nich obsahuje.

1976

## HERECTVÍ A CHOVÁNÍ: STUDIE O NOSITELI VÝZNAMU

<sup>1</sup> Srov. Hein, N.: op. cit., s. 18 a 72.

<sup>2</sup> Srov. Mounin, G.: *La communication théâtrale, Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, s. 91.

<sup>3</sup> Srov. Němirovič-Dančenko, V.: op. cit., s. 151.

<sup>4</sup> Fialka, L.: *Knoftik*, Praha 1972, s. 30.

V článku z roku 1976 jsem se pokusil nastínit některé ze základních problémů sémiologie herectví. Tento článek na předchozí těsně navazuje, ale oba jsou vzájemně neodvislé. Nechci zde opakovat, co jsem psal v druhém článku; proto četné odkazy k němu.

Tento článek, stejně jako předchozí, zkoumá pouze herectví v divadle. Filmové herectví a herecké prvky v denním životě byly ponechány stranou v zájmu jasnosti; na druhé straně je pojem divadla třeba brát v nejširším smyslu.

## 1. PROBLÉM

Herectví lze stručně definovat jako představování lidských a antropomorfních bytostí a jejich jednání a chování lidskými bytostmi a jejich jednáním a chováním. Odvozuje se ze vzezření a chování lidských a antropomorfních bytostí a zároveň je znamená. To, co tvoří, zjevně není stejné povahy jako to, z čeho se odvozuje. Ve skutečném životě lidé a jejich jednání a chování zpravidla nepředstavují své bližní; prostě jsou to, co jsou. Právě tento rozdíl je třeba zkoumat, aby se zjistilo, jak se v herectví z lidských bytostí a jejich jednání a chování stávají nositelé významu, *signifiants*. Neexistuje však jednoduchý a přímý způsob, jak to popsat.

Rozdíl není absolutní, protože některé prvky herectví se objevují také v každodenním chování, často aniž si jich kdo povšimne, natož aby snad věnoval pozornost tomu, co mají znamenat. Kromě toho, ať se herectví sebe více odlišuje od běžného chování ve svém obecném utváření, většina detailů hereckého projevu, ne-li všechny, se od příslušných detailů obyčejného chování nijak zvlášť neliší. Celý herecký výkon je ovládán týmiž fyziologickými zákony jako kterákoli jiná forma lidského chování; školením lze sice velmi rozšířit meze, jež kladou hercově svobodě, ale mnohé prvky jeho výkonu i tak nepramení z uměleckého záměru, nýbrž prostě z fyziologické nutnosti. Za druhé, rozdíl není vždy objektivní, protože určití herci provádějí celé složité akce, nejen jejich detaily, stejným způsobem na jevišti, jako by to dělal kdokoli jiný v soukromí; někdy herec i vypadá stejně jako v soukromí. Obecenstvo nicméně může vnímat všechny prvky hereckého projevu jako znaky, protože většina z nich znaky jsou.

Z toho plyne, že rozdíl se nemusí týkat všech součástí a složek výkonu. Monografie o Josephu Grimaldim upozorňuje, že v jeho době nebyl šerm na jevišti nastudovaný, nýbrž skutečný. Dlouho předtím, než se stal klaunem, si Grimaldi udělal pověst v divadle Drury Lane, protože vynikal v tomto válečnickém umění, tak jako si svým zdatným zacházením s mečem získala slávu Mrs. Wybrowová (Findlater 1978, 76). Další příklad: když Constant Coquelin ve scéně, kde měl hrát spící osobu, jednoho večera opravdu usnul a chrápal, diváci si nevšimli, že to nehraje, a některým z nich přišlo, že „přehrává“ (Coquelin 1968, 67). Jinými slovy, publikum, které je díky celému představení zaměřeno na vnímání znaků, může brát za sled znaků i dost dlouhý kus nezáměrného chování.

Navíc má rozdíl mezi životem a herectvím několik stránek, z nichž se žádná nezdá být všudypřítomná, natož dostatečná. Některé se odvozují z jiných a každá má odlišnou relativní důležitost v různých divadelních strukturách. Nicméně tři z těchto aspektů jsou patrně rozhodující: za prvé, herectví má něco, čemu by se dalo říci jeho význačnost; za druhé, herectví spočívá v tom, že chování rozbírá a znova ho sestavuje; a konečně má jistou vlastní soustavnost či vnitřní logiku, jež se liší od soustavnosti obyčejného chování.

## 2. VÝZNAČNOST

### 2.1. Definice význačnosti

Když byl Stanislavskij ještě nezkušený amatér, vybral si hru, v níž triumfoval jeho oblíbený herec, a napodobil jeho výkon, tak jak jej sám vnímal, do všech detailů: pohyby,

jevištní triky, kladení hlasu, intonace, gesta, mimiku. Jakmile se objevil před obecnstvem, dostal se do povznesené nálady a jeho slova a gesta přímo sršela. Z toho získal dojem, že má publikum ve své moci. Avšak po představení zjistil, že mu nikdo nerozuměl, protože přehnal napodobení charakteristického hlasu svého oblíbeného herce, mluvil příliš slabě a příliš chraptivě, ve svém vzrušení se pohyboval příliš rychle a mával rukama ve vzduchu takovým tempem, že nikdo neviděl, co vlastně dělá (Stanislavskij 1946a, 47 – 51).

Aspekt herectví, jehož se tohle týká, je jeho význačnost. Tento pojem má dvě stránky, které se vzájemně doplňují: tak či onak se od běžného chování liší; a na rozdíl od obyčejného chování je určeno k tomu, aby bylo vnímáno. Stanislavskij zjevně chybil v obou ohledech.

Pokud jde o první stránku, udělal chybu, když si nevšiml, že zvláštní rysy přednesu jeho modelu (jako je slabý a ochraptělý hlas) nebyly hodnoty absolutní, nýbrž jen diferenciální: ve skutečném životě se hlasový projev neustále mění, takže slabého a ochraptělého hlasu může použít příležitostně kdokoli, kdežto herec, jehož Stanislavskij obdivoval, ho pravděpodobně používal soustavněji, aby z něj udělal charakteristický rys svého projevu; rozdíl způsobený takovým posunem je ve skutečnosti mnohem slabší, než se zdá obecnstvu. Ale soudě podle jeho vlastního výkladu, Stanislavskij nenapodobil hercův skutečný projev, nýbrž dojem, který z něj sám měl jakožto divák; a tak typ hlasu, k němuž se herec utíkal sem tam, použil průběžně, čímž diferenciální hodnotu proměnil v absolutní.

Co do druhé stránky význačnosti, totiž vnímatelnosti, Stanislavskij udělal chybu, protože si neuvědomil, že v divadle jsou diváci zaměřeni na vnímání detailů hercova projevu, protože každý detail může být nositelem nějakého významu, a že právě toto odlišuje divadlo od života. Ve skutečném životě totiž lidé opravdu věnují pozornost pouze obecné charakteristice, nebo několika detailům vzezření a chování cizí osoby (tomu, na čem jim v dané situaci záleží, nebo co jim z toho či onoho důvodu přijde nápadné) a ostatku si ani nevšimnou. Stanislavskij o mnoho let později sám poukázal na to, že herce na jevišti „si tisícíhlavý dav prohlíží... jako zvětšovací sklem“ (Stanislavskij 1954, 37).

To neznamená, že diváci opravdu postřehnou každý detail. Vnímání je vždy selektivní, a to platí i o vnímání umění, třebaže estetická funkce působí opačným způsobem. Selektivnost vnímání v divadle dobře ilustruje herecká anekdota, jež existuje v několika verzích včetně té, kterou podává Coquelin (1968, 45 – 46): herec, který zapomněl svou repliku na vrcholném místě hry, ji nahradil shodným počtem nesmyslných veršů, přednesených s procítěnou přesvědčivostí; byl odměněn bouřlivým potleskem publika, které si na jeho řeči nevšimlo ničeho neobvyklého.

Laboratorní experimenty Gunnara Johanssona, prováděné v oboru pro herectví velice směrodatném, dokazují, jak selektivní může být vnímání vůbec. Osoba s malými signalizačními žárovkami připevněnými ke kloubům – k ramenům, loktům, zápěstím, kyčlím, kolenům a kotníkům – je nafilmována, jak na tmavém pozadí kráčí temnou místností. Lidé sledující film jsou zmateni úvodní částí, kdy „herec“ sedí nehybně v křesle, ale jakmile se zvedne a začne se pohybovat, rozpoznávají kráčejší lidskou bytost; někdy jim na to stačí jen desetina vteřiny. Výsledky jsou stejné, když film ukazuje kulhání, běh různými směry, jízdu na kole, lezení vzhůru, tančící pár, různé typy gymnastických pohybů atd. kráčejší postava se také snadno rozezná, když se počet žárovek sníží na pět, představujících tu část pohybu, která je v bocích a nohou; většina diváků to popsala jako „dvě kráčejší nohy“ (Johansson 1973 a 1975). Bylo mi řečeno, že ve filmu, který ukazuje dva lidi v živém lidovém tanci, lze dokonce rozlišit tanečníka od tanečnice. Divák je tu ovšem zaměřen na rozeznávání. Divák v divadle je naopak zaměřen na to, aby dostal plný význam hereckého projevu. Ale ten nemůže dostat bez rozeznání. Zde se právě uplatňuje význačnost herectví a vnímatelnost, která je v ní zahrnuta.

Vnímatelnost jako stránka význačnosti herectví by se neměla plést s takovými požadavky, jako jasnost, jednoduchost, kázeň, odměřenost, úspornost a tak dále. Tyto pojmy,



i když jich někdy užívají teoretikové, jsou normativní, ne analytické, a proto platné pro určité školy a období, ale pro jiné ne. Všechny jsou bezvýznamné, když jde například o umění alžbětinských herců nebo o Garricka.

Muriel Bradbrooková konstatuje, že alžbětínští herci přeháněli pohyby i strnulou nehybnost a používali nabubřelého přednesu a konvenčních póz. Nesmírně kvetly grimasy a slovo „šklíbič“ mohlo prostě znamenat „herec“. Aby herec vyjádřil hoře, vrhal se na zem, nebo v mírnějších případech na zemi seděl, kdežto radost se vyjadřovala poskakováním. Herci museli být nejen šermíři, ale i atleti, protože skákali ze zdi nebo do propadlišť. Přednes musel být velice zvučný. Násilné jednání vyžadovalo násilný přednes, jako třeba v *Bussy d'ambois* od George Chapmana, kde Montsurry přitáhne svou ženu Tamyru na jeviště za vlasy. V *Antoniově pomstě* Johna Marstona přísahají mstitelé na mrtvolu zavražděného Feliche, kterou položí přes hrud' hrdiny, jenž právě odrecitoval dlouhou samomluvu vleže na zádech (Bradbrook 1960, 20–26). Ve *Vévodkyni z Amalfi* Johna Webstera podává Ferdinand ruku mrtvého vévodkyni, která ji políbí v domnění, že je to jeho vlastní ruka, a když hrůzu odhalí, objeví se za přepážkou umělé figury jejího muže a dětí, kteří vypadají jako mrtví. O něco později se octne tváří v tvář skupině bláznů ve scéně, která vrcholí tancem „provozovaným osmi bláznů, k němuž hraje přiměřená hudba“. Němohra v jeho *Bilé d'áblici* předvádí Kamilla, chystajícího se skočit přes tělocvičného „koně“, když ho Flamineo srazí, aby padl na šíji, a s pomocí dvou kapitánů „mu zakrouť krkem“; pak si ho „prohlíží a ujišťuje se, že krk je opravdu zlomený, pak ho položí jakoby zkrouceného pod koně“. Úspěch anglických herců u publika na evropském kontinentě, jež nerozumělo jejich jazyku, a jejich velký vliv na vývoj německého divadla 17. století zjevně vyplýval z těchto vlastností jejich herectví (Flemming 1926).

Pokud jde o Garricka, soudobá zpráva o jeho představení Macbetha mluví o šepotu „tichých, ale pronikavých tónů“, kterým on a paní Pritchardová hráli začátek scény po vraždě, a o výrazu „srdceryvné hrůzy“, s ním ukazoval své zkrvavené ruce. Během celé scény, až do chvíle, kdy říká „Postačí všechna vodstva Neptunova... atd.“, jeho tvář „bledla každým okamžikem“, což byla patrně iluze způsobená několika prvky jeho hereckého výkonu; jeden kritik měl za to, že si prostě setřel nalíčení, než přišel na scénu. Při premiéře vstoupil na jeviště s rozepnutým kabátem a vestou a rozčuchanou parukou, ale tento efekt později vynechal (Bartolomeusz 1978, 60 – 62).

Vnímatelnost jakožto jedna stránka význačnosti herectví také neimplikuje *apriori* žádný specifický stupeň srozumitelnosti. I tak pronikavý myslitel jako Karl Bühler neodolal zcela pokušení nahradit vnímatelnost srozumitelností, když v diskusi o klasickém pojednání Johanna Jacoba Engela o herectví prohlásil, že v divadle musí být gesta až příliš zřetelně vypreparována, tak aby i „stupidní oko“ muselo vidět a nemohlo už přehlížet něco, co jinak je jen vágní (Bühler 1933, 46). Póza, gesto, výraz tváře, kadence nebo timbre, jejichž význam je neurčitý, rozhodně nejsou umělecky podřadné; často se cení jako „záhadné“ nebo „odhalující hluboký vnitřní neklid“ Mezi postupy, jimiž je odkazová funkce jazyka někdy v divadle eliminována (Veltruský 1976), patří i záměrně vadná artikulace. Opera poskytuje další příklad, byť složitější. Schopnost některých operních pěvců artikulovat srozumitelně se hodnotí kladně, ale nedostatek této schopnosti neznehodnocuje jiné; a mnoha milovníkům opery se líbí představení zpívaná v cizím jazyce, jemuž až na několik klíčových slov nerozumějí.

Konečně se význačnost nesmí plést s pojmem distinktivní vlastnosti, který v sémiologii nabyl mimořádné důležitosti. Jde o dva pojmy zcela různé (Jacobson a Waugh 1979, 4 – 5). Význačnost je jedna z vlastností herectví, ale není to jeho vlastnost distinktivní. Jinými slovy, tato vlastnost nedokáže herectví odlišit od jednání a chování lidí ve skutečném životě.

Mezi mnoha faktory, které společně vytvářejí význačnost herectví po jejich obou

stránkách – odlišnost a vnímatelnost – čtyři se zdají být zvláště důležité: ryzí rozdíl mezi herectvím a životem; herecké konvence; sémiotická záměrnost; organizované tempo. Třebaže se různě překrývají, každý] z nich přispívá svým vlastním způsobem.

## 2.2. Ryzí rozdíl mezi herectvím a životem

Herectví se vždy tak či onak liší od chování ve skutečném životě. Rozdíl může být malý a subtilní, jako v případě hlasového projevu herce, jehož Stanislavskij tak neúspěšně napodobil ve svém raném výkonu. Jiný příklad: v Krejčově inscenaci Beckettova *Čekání na Godota* (festival v Avignonu 1978) Michel Bouquet vezme, zvedne a nakloní láhev vína delikátním a elegantním gestem, když hraje Pozza, jak pije přímo z lahve. Avšak rozdíl může být také drastický. V Mejercholdově inscenaci Ostrovského *Lesy* z roku 1924 je chování milenců a jejich stoupající nadchnutí, když plánují útěk, znázorněno tím, že oba herci během dialogu krouží čím dál rychleji (a tudíž i čím dál výše) na kolovadlech (Braun 1969, 192).

Ryzí rozdíl znemožňuje divákům, aby si pletli herecký projev s životem. V tomto smyslu je to faktor negativní. Do jisté míry také přitahuje jejich pozornost k detailům: když je rozdíl malý, detaily, na nichž spočívá, jsou jim buď nápadné nebo podivné; když je radikální, mohou ty detaily hereckého projevu, které jsou stejné jako ve skutečném životě, poskytovat vodítka, na nichž značně závisí srozumitelnost představení.

## 2.3. Herecké konvence

Každá forma divadla víceméně systematicky používá konvencionalizované složky a postupy. Stačí zmínit jazyk gest v jihoindickém *kathakali* (Jones a Jones 1970, 85 – 90), kostýmy v *komedii dell'arte*, lexikalizovaná nalíčení, kostýmy a gesta v klasickém čínském divadle (Brušák 1939), taneční pohyby, které se jeden po druhém učí nazpaměť budoucí umělec *topengu* na Bali, když mu učitel manipuluje údy a strká mu a natahuje tělo do žádoucího tvaru (Emigh 1979), zpěv, který v operě představuje řeč, a kladení hlasu do hltanu u herců japonského *nó* (Tamba 1974, 36). Konvencionalizované složky a postupy nemusí být vždy tak zvláštní jako ty, co byly právě zmíněny. Většina objevů nebo pouhých manýr velkých či úspěšných herců zpravidla rychle vejde do obecného hereckého „slovníku“ a dokonce se učí v hereckých školách. Stupeň konvencionalizace se mění od kultury ke kultuře, od období k období a od jedné divadelní struktury k druhé.

Herecké konvence zdaleka nejsou pouhé triky herců. Patří do obecnějšího repertoáru, který je součástí dané kultury; jinými slovy, herci sdílejí tento repertoár se svým publikem. Tak divák nevnímá představení „nevinným okem“, ale naopak se zvýšenou schopností (která samozřejmě není stejná v každém období a u každého diváka) postřehnout nuance, originální rysy, výkony a selhání. I stran přísně lexikalizovaného „jazyka gest“ indického divadla *Bharata Nátjam* a *kathakali* – k tomu lze přidat také *kudijáttam* – bylo správně poukázáno na to, že záleží na kvalitě hereckého projevu, zda zdegeneruje v jazyk hluchoněmých nebo se z něj stane kouzelný tanec (A. A. Bake 1961). Tohle je zvláště důležité, protože intenzivní vztah mezi herci a diváky je jedna ze zvláštností sémiotiky herectví: herec je ve svém díle či produktu osobně přítomen a na druhé straně divák do jisté míry vidí, jak umělecké dílo vzniká, do té míry, jak při každém představení herec tvoří své dílo znovu (Veltruský 1976).

## 2.4. Sémiotická záměrnost

Charles Dullin objevil třetí faktor, když viděl japonské *kabuki*. Všiml si, že každé gesto je zdůrazněno nápadným rysem, který mu dává jeho plnou hodnotu. Když herec nakopne nepřítele, nedotkne se spoluherce, ale pohyb je proveden tak přesně, že působí brutálněji, než kdyby se ho dotkl; když bodne mečem, sotva se dotkne spoluhercova těla, ale účinek je zesílen slabým škrubnutím, které označuje, že meč vytrhl z těla (Dullin 1946, 60).

Stanislavskij měl zjevně na mysli něco takového, když naléhal na hraní s pomyslnými

předměty jako součást školení a jako každodenní cvičení, které má herec dělat po celý život (Stanislavskij 1946b, 211 n.; 1957, 222 – 223). Zcela jiný bod jeho programu hereckého výcviku je rovněž v tomto ohledu příznačný. Na rozdíl od svých avantgardních oponentů jako byl Mejerchold a Tairov, Stanislavskij se nezajímal o to, aby herci dělali na jevišti akrobacii, a přece zavedl kurs akrobacie pro své herce. Jeho záměr byl rozvinout to, co nazýval rozhodností v herectví. Tu vlastnost chápal nejen jako záležitost fyzického chování a jednání, ale jako něco, co prostupuje výkon ve všech jeho aspektech; akrobatická praxe měla herci napomoci zbavit se váhání a obav, které by mohly brzdit jeho výkon, když se blíží k jednomu z vrcholných momentů (Stanislavskij 1954, 37–42). Zavedl kurs tance, opět ne proto, aby nechal herce tančit na jevišti, ale aby jejich pohybům dodal „určitosti“ (ibid., 40).

V pozoruhodném dopise z července 1788, který reprodukuje Augustin Thierry (1942, 21 – 23), dával londýnský zubař Michel Talma praktické rady svému synovi. Poté, co se vyptával znalců, kteří viděli mladého Talmu na jevišti, poukázal na to, že hraje a přednáší příliš strnule a strojeně, jeho paže jsou nešikovné a nesvůdné; aby dosáhl větší expresivity, měl by se snažit o vznešené držení těla a přirozenost každé jeho části. Podle jeho názoru tkvěly Talmovy nedostatky v tom, že se normálně nedržel rovně. Na jevišti se sice vzpřimil, ale protože toto držení těla nebylo pro něj obvyklé, jeho i pohyby se staly prkennými. Aniz to formuloval výslovně, otec implikoval, i že i strojený přednes je důsledkem zlozvyku chodit s ohnutými zády. Doporučil Talmovi, aby si navykl stát rovně, aby k uvolnění svalů bral hodiny šermu a aby se naučil různé prvky tance, jako je uvolněná a půvabná chůze, i dobré držení těla a různé úklony a pozdravy, zejména krásné pohyby paží, které se při tom dělávají. Když Goethe vedl Výmarské dvorní divadlo, nutil nově přijaté mladé herce chodit na hodiny tance a šermu, aby dosáhli pružných pohybů (Flemming 1949, 76).

Příprava budoucích herců *kathakali* – od dvanácti let – zahrnuje školení v disciplinovanosti a v technice pohybů, zděšené z bojových metod středověku, jakož i z disciplíny tradičního rodinného života. Účelem je vypěstovat v žácích odvahu, pružnost, kázeň, technickou zdatnost, půvab a zdvořilé způsoby, fyzickou odolnost a rozhodnost (Jones a Jones 1970, 11 – 14; Zarilli 1979).

O tutéž vlastnost herectví jde v případě handicapu, který sužoval Johna Gielguda, to jest jeho nedostatečné ovládnutí vlastních nohou, které pramenilo ze zlozvyku chodit od kolen místo od kyčlí a stát s pokrčenýma nohama; má asi pravdu, když to přičítá své lenosti v chlapeckém věku a tomu, že neměl rád hry. Sémiotické implikace Gielgudova slabého bodu brilantně vystihl (a bezpochyby přehnal) kritik, jenž napsal: „Od pasu dolů pan Gielgud neznamena absolutně nic. Má ty nejbezvýznamnější nohy, co si lze představit“ (Gielgud 1939, 50 – 51 a 84). Kritikův postřeh by se dal formulovat jinak: jeho nohy dělají sotva víc, než že na nich spočívá trup a že ho donesou z jednoho místa na druhé, aniž při tom vyjadřují jiný záměr než právě se udržet na nohou a dostat se na to druhé místo. Takové použití nohou stěží může plodit znaky, neboť jakýkoli znak, jež lidská bytost posílá jiným lidským bytostem, odráží tak či onak záměr původce předat nějaký význam; tento záměr sám je integrální součástí předávaného významu.

Problém je ještě složitější. V první části *Světa Guermantových* Marcel Proust jasnozřivě a zároveň krutě analyzuje výkon spoluherců „Bermy“ (Sarah Bernhardtové) ve *Faidře*. Velmi inteligentně se snažili „vložit do svého hlasu jednou něhyplný odstín nebo vyměřenou dvojznačnost, a jindy zas dát svým pohybům tragickou rozmáchlost nebo prosebnou měkkost“. Ale jejich hlas, „nezávislý na jejich dikci, nezměnitelně zůstával jejich přirozeným hlasem se svými materiálními vadami nebo půvaby, se svou normální vulgárností nebo strojeností,“ takže ukazoval „určitý soubor akustických nebo společenských jevů, které nebyly citem vkládaným do recitovaných veršů nijak narušený“. Objednali si majestátní zbraně, pláště a roucha, ale vinou neposlušných údů se mezi ramenem a loktem nadýmaly „biceps, který o roli nic nevěděl“. Jejich údy „vyjadřovaly nadále bezvýznamnost

každodenního života, a místo racinovských nuancí vystavovaly na odiv svoje svalové spoje“. Drapérie, již pozvedaly, neustále padala vertikálně dolů. Záměry herců, které obklopovaly jejich hlasy a mimiku jako „jakýsi vznešený nebo delikátní rám“, byly divákovi zřejmé.

Nehledě na kritické hodnocení, které není záležitostí teorie, obsahují Proustovy postřehy velice důležitou věc. Jak už řečeno, záměr sdělit význam, který se obráží v jakémkoli vysílání znaků, je sám integrální součástí sdělovaného významu. Když se tento záměr objeví odděleně, znak vlastně předává významy dva: svůj vlastní význam a záměr původce. To nemusí být nutně věc špatného herectví; podle toho, jaká je celá struktura dané divadelní formy, to může také být umělecký postup.

## 2.5. Organizované tempo

Zavedení takových kurzů jako je gymnastika, akrobacie a tanec do osnov dramatické školy Moskevského uměleckého divadla mělo rozvinout ještě jednu hereckou schopnost, totiž hrát v rychlém rytmu a tempu, „což dokáže jen dobře cvičené tělo“ (Stanislavskij 1954, 39), to jest, čeho nemůže dosáhnout necvičené tělo, aniž se pohyb stal nezřetelným. Je třeba připomenout, že jeden z důvodů Stanislavského počátečního neúspěchu byla přílišná rychlost, neslučitelná s jeho tehdejší technikou mluvení a pohybu. Ve škole byla zavedena také výuka plastického pohybu, aby studenti získali plynulost pohybu, a v této souvislosti se učili provádět různá gesta a pohyby velice pomalu – s metronomem nastaveným na nejnižší tempo – aniž by ztratili plynulost (Stanislavskij 1954, 56–59). Zachovat vnímatelnost při pomalém hraní je stejně těžké jako při rychlém. A speciální problémy se kladou v případě zpomaleného pohybu v pravém slova smyslu, tak jak je například prováděn ve stylizovaném sekání či bodání v *kabuki*, které zobrazuje opětovné pokusy osoby zavraždit protivníka a kde každý útok vrcholí v důmyslné póze neboli *mie* (Brandon 1978, 92; Ernst, 163), nebo ve Fialkově pantomimě *Knoflík*, ve scéně nazvané *Sen o lásce a rybáři*, kde zpomalený pohyb slouží k vykouzlení „beztížného“ stavu těl pohybujících se pod vodou (Fialka 1972, 46 – 47).

Tempo klade také technický problém přednesu. Ani operní zpěvák, ani herec *nó* – který, jak už bylo řečeno, tvoří hlas v hltanu – nemůže nasadit rychlost normální pro řeč ve skutečném životě. Lze dokonce pochybovat o tom, zda jakýkoli herec může na jevišti mluvit tak rychle jako v soukromí. Molière prý těžko tlumil svou spontánní překotnost, jež škodila jeho modulaci hlasu a artikulaci (Scherer 1966, 231). Constant Coquelin, jehož přednes byl nápadně rychlý, zdůrazňoval, že herec se musí naučit nemluvit moc rychle, protože „chvatnost vede k drmolení“ a dělal si starosti, jak „udržet zřetelnost i při nejrychlejším tempu“ (Coquelin 1968, 44–45). Herec, který v tradici Comédie Française přednese komickou řeč jakoby krkolomnou rychlostí, předvádí svou virtuozitu v artikulaci, a proto se zdá, že mluví tak rychle; přesné měření by patrně prokázalo, že jeho přednes je pomalejší než rychlá mluva v denním životě. Rozpor mezi rychlým přednesem a artikulací si plně uvědomoval Heinrich Theodor Rotscher; ve svém pojednání o herectví, publikovaném poprvé roku 1841, také konstatoval, že verš, zejména v tragédii, ukládá pomalejší tempo než próza, protože rychlý přednes repliky ve verši má sklon nahrazovat rytmický přednes monotónní taktu (Rotscher 1919, 134–135).

Také velice pomalý přednes se těžko kombinuje s význačností. Zde není problém hlasu a artikulace, ale udržení zřetelné totožnosti jednotlivých slov, sousloví, vět a veršů jakožto jednotek smyslu. Mimochodem, týž problém někdy vzniká i při přednesu rychlém; Talma konstatuje, že při uspěchané a rychlé řeči představující prudkost citu, který osobu přemáhá, musí herec skrýt své úsilí prodloužit si dech a příliš nedbat dvojteček, středníků a teček (Talma 1825). Garrick byl mistr pomalé deklamace. Například když hrál *Hastingse v Jane Shoreové* od Nathaniela Rowea, trvalo prý mu dvě minuty odpřednášet repliku o šesti verších; byl také slavný pro své dlouhé pauzy uprostřed věty, během nichž zjevně dokázal udržet pozornost publika stejným způsobem, jako ji může udržet zastavený pohyb (Price

1973, 12 a 19).

Hercovy pohyby a přednes jsou ve svém tempu koordinovány. Problémy význačnosti, které vznikají buď z rychlého či pomalého tempa, rozhodně nespádají v jedno vzhledem k těmto dvěma základním prvkům herectví, a příslušná technická řešení se dokonce mohou vzájemně srážet. Například je poměrně snadné dělat rychle gesta, která pouze doprovázejí a jakoby podtrhují řeč, ale je mnohem těžší urychlit gesta praktická, aniž by ztrácela zřetelnost.

Snaha zpomalit přednes může odpovídat zpomalení pohybů a gest jenom do určité meze. Dál už v ní lze pokračovat pouze pomocí pauz nebo tím, že se do zvukové struktury řeči zavedou jisté hudební principy. Ale pauzy mají v herectví mnoho dalších funkcí a jsou s to vyvolávat spoustu významů, jež v daném případě mohou rušit záměry, které snahu o pomalé tempo motivují; herci jsou si zpravidla dobře vědomi tohoto nebezpečí a zvláště toho neškodlivějšího ze všeho náhodných významů, že je totiž pauza vnímána jako důsledek špatné paměti (Talma 1825). Vkládání hudebních principů může změnit přednes ve zpěv a přinést s sebou všechny zábrany, jimiž trpí operní herectví. Ani zpěv nemusí být dost pomalý, aby odpovídal tempu fyzického pohybu. V *kathakali* překlad každého slova do gest, pohybů a hry očí trvá tak dlouho, že pěvci opakují každý verš tolikrát, kolikrát je to zapotřebí. To je samozřejmě možné jenom proto, že v této formě divadla je fyzický pohyb oddělen od deklamace, přičemž pohyby provádějí herci a deklamaci pěvci-vypravěči (Scott 1972, 235–236).

Koordinované tempo pohybů a přednesu každého herce se neustále hodně mění, většinou bez přechodu nebo se stupňováním pravidelnějším, než k jakému kdy dochází v běžném chování. Toto neustálé obměňování je ještě dalším zdrojem obtíží, i když k němu dochází u tempa, jež není ani moc rychlé, ani moc pomalé, a vyžaduje značnou dávku dovednosti ve fyzickém výkonu, v přednesu i v jejich synchronizaci.

Organizace tempa přispívá k význačnosti herectví několikerým způsobem. Mimo jiné se díky ní herecký výkon citelně, i když ne vždy nápadně, liší od každodenního chování a nabývá na rozhodnosti, určitosti a vytríbenosti (abychom užili termínů Stanislavského). Ale jeho hlavní přínos tkví někde jinde. Ty mnohé více méně zřejmé obtíže, které s sebou nese, i dovednost, s jakou je herec řeší, vyvolávají v divákovi motorické reakce a tím i jeho vcítění vůči herci. Schopnost navodit vcítění je důležitý prvek sémiotiky herectví vůbec a k tomu patří i vcítění vůči hercům, které je třeba rozlišovat od vcítění do dramatických osob (Veltruský 1976).

### 3. ROZBÍRÁNÍ A SESTAVOVÁNÍ

#### 3.1. Řeč a fyzická činnost

Pantomima je patrně nejkrajnější a nejjednodušší příklad obecného aspektu herectví, který spočívá v tom, že herec rozbírá a znova sestavuje chování. V pantomimě je lidské chování rozbíráno na své dvě základní součásti, řeč a fyzickou činnost, a první z nich je vyřazena. Tento postup sám o sobě sleduje zdůraznění vizuálního prvku. Avšak pantomima nepozůstává pouze z potlačení řeči, ale také z výstavby fyzické činnosti do soběstačného souboru znaků. Tyto znaky také vyvolávají jisté významy, které v obyčejném chování vyvolává řeč. Pantomima přirozeně nemůže řeč nahradit (Engel 1785 – 1786, dopisy VIII, IXXX – XXXI; Decroux 1963, 135 a 144). Ale navozuje také významy, které by řeč vyjádřit nedokázala.

Pantomima má jakýsi protějšek v řeči za scénou. Výslech čtyř osob na skřipci ve III. jednání Lope de Vegova *Vzbouření na vsi (Fuenteovejuna)* je předváděn takto: repliky soudce a čtyř obětí za kulisami jsou prokládány komentáři osob, které je vidět na jevišti. Nepřítomnost fyzické akce zaostřuje pozornost na repliky, které s ní souvisejí a zdůrazňuje konečnou odpověď každé z obětí na soudcovu otázku, kdo zabil velitele: že to byla vesnice,

Fuente Ovejuna.

Docela jiný způsob, jak chování radikálně rozebrat na řeč a vizuální prvek a znova ho sestavit, charakterizuje loutkové divadlo a divadlo stínové. Zde je vizuální prvek nahrazen umělými znaky, kdežto řeč si podržuje svou lidskou kvalitu, jsouc ovšem vystavena všemožným modifikacím, způsobeným různými formami přednesu. Je však pozoruhodné, že loutkové divadlo zjevně sahá častěji než divadlo s živými herci k použití umělého hlasu (většinou vytvářeného jakýmsi druhem píšťalky umístěné v přednašečových ústech) (Pimpaneau 1977a, 15, 54, 55, 78 a 107; 1979, 35; Mathur 1964, 118; Obrazcov 1957, 263 – 5; Soulier 1972, 22; Baty a Chavance 1972, 31).

Chování se rovněž rozbírá na řeč a tělesnou činnost v těch četných formách divadla – od *nó*, přes anglické *mummings* (mumraje) a *disguisings* (kuklení) 15. století, až po inscenaci Tolstého *Vzkříšení* v režii Němiroviče-Dančenka v Moskevském uměleckém divadle (Veltruský 1976) – v nichž se tyto dvě základní složky rozdělují mezi dva různé činitele: na jedné straně recitátory, pěvce, vypravěče, chór atd., a herce na druhé. I tady je fyzický projev často vystaven v přinejmenším autonomní, ne-li samostatný soubor znaků. V *kathakali*, jak už řečeno, je text zpíván vypravěči nejen hrán tancem herců, nýbrž také duplikován jejich jazykem gest. Použití takového systematizovaného jazyka gest však dělbou funkcí mezi recitátory a herce nepředpokládá: *kathakali* se svým jazykem gest vzniklo mnohem později než *kúdíjattam*, které má velice podobný jazyk gest – obě pramení z védských mudras (Auboyer 1961) – avšak neodděluje řeč od vizuálního prvku.

Ještě jiný způsob rozbírání lidského chování na obě základní součásti lze nalézt v *opéra comique* 17. a 18. století provozované na pařížských jarmarcích, kde se texty (*vaudevilles*) psané na známé melodie ukazovaly na velikých plakátech a herci prováděli němohru, zatímco diváci – patrně vedeni několika herci mezi nimi – zpívali slova. Osolobě upozorňuje, že *vaudeville* odpovídá kramářským či jarmarečním písním (Osolobě 1974, 170). Některé rysy divadla se také objevují v provádění kramářských písní samých, ale způsob, jak se zde chování rozbírá na řeč a na vizuální prvek, je jiný (Veltruský 1941a). Prvky divadla jsou rovněž přítomny v jiných formách podívané, jež kombinují vyprávění s ukazováním obrázků, například v Íránu (Rezvani 1962, 121 – 122), Číně a Indonésii (Pimpaneau 1977a, 14; 1977b, 67 – 68).

Rozdělení na jazykové a mimojazykové chování nemusí být úplné. V severoindické *Rámlile* sanskrtský učenec z nápadného místa na hrací ploše nebo blízko ní vyzpěvuje vyprávění vzaté z *Rámájany*, včetně přímých řečí připisovaných v textu osobám, zatímco herci zároveň vyprávěné události předvádějí. Kdykoli učenec odzpívá přímou řeč, udělá pauzu, a příslušný herec zopakuje její podstatu moderní hindskou prózou; to, co říká herec, se může blížit doslovnému překladu, ale může to také být parafráze, či dokonce smyšlená varianta. Někdy se učenec také zarazí, když se zdá vhodné, aby promluvil jeden z herců, byť v básni žádná přímá řeč není (Hein 1972, 79 – 87). V typu či druhu *kabuki*, který pochází z loutkového *bunraku*, herci pantomimicky předvádějí popisné pasáže, které deklamuje pěvec, ale sami pronášejí mnohé či všechny dialogické repliky. Krátkou repliku někdy odříkává herec i pěvec střídavě, po slabikách. Pěvec se může přidat k herci, když vzlyká nebo se směje (Brandon 1978, 76 – 77). V prosinci 1891 se v pařížském Théâtre d'art dávala hra Pierra Quillarda *La fille aux mains coupées* (*Dívka s utátýma rukama*), v níž se próza střídá s veršem. Jeviště bylo hned za reflektory odděleno od publika gázovou oponou. Verše recitovali herci za tímto závěsem, prózu vysvětlující city a gesta a podávající scénické informace přednášel vypravěč před závěsem (Deák 1976).

Velmi subtilně bylo lidské chování rozloženo do obou základních součástí, když se Garrick a paní Pritchardová uchýlili k jakémusi druhu šepotu na začátku scény po vraždě v *Macbethovi*. Tím, že ztlumili hlas, zřejmě vyzvedli hru očí a obličejových svalů, gesta a pózy. Jak to napsal soudobý kritik: „Jejich vzhled a jednání nahradily slova. Co říkají, jste

slyšeli, ale více jste se dozvěděli díky rozrušení mysli, jež dávalo najevo jejich jednání a chování. Básník zde dává dokonalému herci pouze předlohu“ (Price 1973, 20).

Francouzské tragické herectví téže doby možná vytvořilo opak Garrickovy metody tím, že přísně omezilo dynamický aspekt fyzického projevu a vypracovalo deklamaci tak, aby byla hlavním nositelem jevištní akce; když měl herec předvést velkou řeč, zřejmě strnul v krásné póze.

### 3.2. Přednes

Hercův přednes je výsledek rozebrání řeči a jejího nového sestavení. Základy jsou k tomu položeny již v textu, to jest v jeho významové struktuře a zvukových vlastnostech.

John Gielgud dává dva velmi poučné a zcela odlišné příklady toho, jak významová výstavba ovládá přednes. V *Richardu II.* Shakespeare až po návratu krále z Irska, téměř v polovině hry, povolí herci, aby rozvinul vnitřní život osoby pomocí vynikajících kadencí a variací. Avšak i když v těchto pozdějších scénách subtility královských replik dovolují nekonečné odstíny a nuance, hlasový výkon musí zůstat v rámci verše, protože příliš mnoho pauz a nápadných změn tempa by brzdilo akci a zničilo útvar textu (Gielgud 1979, 28). Druhý příklad je z *Jak je důležité míti Filipa* od Oscara Wildea. Třebaže hra vyžaduje volné tempo, smysl dialogu se rozptýlí a jeho postup je brzděn, pokud herci neutvářejí přednes tak, že obětují smích u jistých vtipných replik tomu, aby pořádný smích přišel potom. Na ilustraci uvádí tento kus dialogu:

JACK: Mluvíš přesně jako zubař, milý Algy. A to je veliká nestoudnost, mluvit jako zubař, když zubař nejsi. Budí to mylný dojem.

ALGERNON: To právě zubaři vždycky dělají.

Gielgud komentuje: „Jestliže herec, který hraje Jacka, dovolí publiku, aby se smálo po slovech „Budí to mylný dojem“, Algernonova odpověď nevyzní a bude se zdát nadbytečná. Herci, kteří se vyznají ve spádu a načasování, si s dialogem pospíší a Algernon rychle vpadne se svou replikou, aby se publikum nesmálo, dokud ji nevysloví“ (ibid., 82).

Zvukový tvar textu je výsledkem mnohonásobného výběru, který autor dělá na všech úrovních: výběr slov, pořadí, v němž po sobě následují, významová a syntaktická spojení mezi nimi, větná struktura a způsob, jak na sebe věty navazují, systém versifikace a tak dále. Na všech těchto úrovních výběr tlumí některé zvukové vlastnosti jazyka a vyzvedá jiné. Pouze jeden příklad: timbre neboli „barva“ hlasu se tlumí, když se do popředí dostává intonace se svým směřováním k plynulému vlnění a naopak, plynulost intonace se rozrušuje častými a náhlými změnami timbru, které mu dávají přední místo mezi zvukovými vlastnostmi (Mukařovský 1939). Zvukový tvar textu se nikterak neomezuje na tak obecné rysy, týká se každého detailu: jde o specifické melodické křivky a kadence, specifické zabarvení hlasu, stupně výdechové intenzity, pauzy, změny tempa atd. Třebaže recitátor má stále ještě značnou volnost v pozměňování a interpretaci, sám způsob, jak zvukové utváření textu rozbírá a znovu sestavuje zvukové vlastnosti jazyka, tvoří základ hercova přednesu (Veltruský 1941b).

Přednes lze rozlišit na hlasový projev a vlastní slova, a každá z těchto částí může být více méně neutralizována, aby vynikla druhá. Herecká anekdota (již zmíněná) o tragédovi, který vyvolal nadšený potlesk několika nesmyslnými verši, když zapomněl text na vrcholném místě hry, ilustruje neutralizaci slov. Hlasový projev je do značné míry neutralizován ve prospěch slov ve *Hře* Samuela Becketta. Herci skrytí v šedivých vázách, z nichž jim vyčnívá pouze hlava, obrácení celou dobu k hledišti, zde mají podle autorových pokynů mluvit bezbarvým hlasem, kromě řídkých momentů, kdy dramatik předpisuje nějaký výraz.

Zároveň má každé období či škola svůj vlastní styl přednesu a téměř každý herec svou vlastní metodu. Oba pozůstávají ve zvláštním způsobu, kterým se rozbírají a opět sestavují zvukové vlastnosti jazyka; mohou se proto lišit od zvukového tvaru textu a dokonce jít proti

němu. Podle jednoho svědectví bylo „skutečně komické“ vidět Konrada Ekhofo hrát Corneillova hrdinu, protože jeho „prozaický“ přednes kontrastoval s pompézní poezií dialogu (Engel 1785 – 1786, dopis VII). Herci Výmarského dvorního divadla strávili za Goethova vedení několik let tím, že se učili hrát hry psané veršem (Flemming 1949, 64 – 67). Historie divadla je plná zpráv o snahách dramatiků přimět herce, aby mluvili „přirozeně“, „neafektovaně“ atd.; ve skutečnosti to byl pokaždé konflikt mezi zvukovým tvarem dramatu a dobovým nebo individuálním slohem přednesu.

Ve svém působení na přednes se tendence k rozbírání a sestavování uplatňují v poměrně úzkých mezích. Nemohou vyústit v eliminaci jistých složek v zájmu vyzvednutí jiných, jako je tomu v pantomimě nebo u řeči za jevištěm, ani nemohou úplně navzájem oddělit jednotlivé složky, jak se to děje v loutkovém divadle, v *kathakali* apod. jejich působení se omezuje na to, že více méně neutralizují jisté zvukové kvality a podřizují je jiným. Dokonce i stupeň této podřízenosti se může pozměňovat, alespoň do určité míry, když herec není ochoten obětovat efekty, jež by mohl z neutralizované kvality vytěžit. Někteří francouzští herci dokáží střídát hlasové zabarvení, i když přednášejí alexandriny klasické francouzské tragédie. Snaží se to smířit se silně dominující intonací tím, že mění timbre jenom od jednoho verše či poloverše k druhému, kdežto uvnitř téhož poloverše jej udrží neměnně.

Snad nejvíce se může přednes přiblížit k úplnému vyřazení některé zvukové kvality jazyka při použití umělého hlasu jako v *nó*, v některých formách lidového a loutkového divadla atd. Existující popisy způsobu, jak používají umělé hlasy herci v některých anglických lidových představeních nebo českých folklorních hrách (Southern 1968, 50; Brody 25; Bogatyrev 1940, 115 – 129) naznačují, že se vyřazuje artikulace, tedy členění řeči na samohlásky, souhlásky a slabiky; ale zdá se, že je tu také jistá oscilace mezi tímto krajním postupem a pouhým znejasněním artikulace (Bogatyrev 1940, 115). Artikulace určitých hlásek je silně modifikována, ale rozhodně ne eliminována v *nó* (Tamba 1974, 44–49), což ovšem nevylučuje potlačení některé jiné zvukové kvality řeči. Pokud je mi známo, tyto jevy ještě nebyly podrobeny plné lingvistické analýze.

### 3.3. Fyzický projev

Tendence k rozbírání a sestavování lidského chování se mohou prosazovat mnohem volněji s ohledem na fyzický projev. Některá část těla je dosti často nejen neutralizována nebo znehybněna, ale i částečně nebo úplně vyřazena z projevu.

V jedné alžbětinské hře hraje jeden z herců s pravou rukou na pásce. Aby si bylo možné představit pravděpodobný dopad tohoto faktu na jeho herecký výkon, je třeba mít na paměti bohatou gestikulaci alžbětinských herců. Pozornost diváků je k této zvláštnosti předem přivolána. Když osoba, kterou tento herec hraje, je vyzvána, aby něco vyprávěla, začne svou repliku slovy. „Musíte snést neotesanost mého vyprávění, protože, běda, můžu jednat jen levou rukou; takhle teď gestikuluju“ (Bradbrook 1960, 23). Velice pravděpodobně byly pohyby levé paže a ruky, trupu a hlavy a možná celého těla rozvinuty do mimořádné exhibice během řeči, která následovala.

V představení *topeng pajegan* (pro jednoho herce) *Jelantik jde do Blambanganu*, zaznamenaného na Bali, herec představující blambanganského krále zůstane sedět, přičemž natáhne paže směrem k publiku a rozechvěje své dlouhé nehty; pronese hrozivou řeč k divákům (v níž s nimi jedná, jako by také byli dramatickými osobami) a jak mluví, jeho trup a paže se pohybují podle zběsilé hudby (Emigh 1979, dodatek). Ve druhé části severoindického *Kathaku* (představení pro jednoho herce) sedí herec se skříženými nohama na zemi, zatímco zpívá dlouhou píseň zhruba epické povahy, a ilustruje ji pomocí jakéhosi jazyka gest, který kombinuje napodobivá, metonymická a přísně lexikalizovaná gesta; tato gesta neduplikují text jako v *kathakali* nebo *kúdíjattam*, nýbrž pouze předvádějí čtená slova a



sousloví (Hein 1972, 36 – 46). Hercova pozice vsedě během této druhé části představení je o to pozoruhodnější, že první část pozůstává z tance spoléhajícího hlavně na pohyby nohou, paží a rukou, sem tam prokládané napodobivými prvky (ibid., 35). V komedii *Přisel na večeri* od George S. Kaplana a Mosse Harta herec v hlavní roli (kterou po svém návratu z Ameriky hrál v Praze Werich) zůstává sedět po celé představení, stavě na odiv svou dovednost v přednesu, mimice, gestech, pohybech hlavy i trupu a v pózách horní části těla.

V *Ordo representationis Ade*, nejstarší z dochovaných středověkých her napsaných národním jazykem, dva herci představující Adama a Evu hrají dlouhé scény pokušení, pádu a soudu za závěsy a čalouny, které obklopují ráj a kryjí jejich těla až po ramena. To je krajní projev obecné tendence této hry omezit pohyby herců doprovázející dialog, aby neodváděly pozornost od jemných a prchavých významů vyvolávaných dialogem samým.

V Beckettově *Konci hry* jeden herec sedí celou dobu v kolečkovém křesle, když představuje slepého a chromého muže, který nemůže stát, jiný znázorňuje muže, který se nemůže posadit, a dva další ztělesňují beznohé i lidi v popelnicích. V jeho *Šťastných dnech* je herečka v prvním jednání i zahrabána až po pás a až ke krku v druhém, během něhož se mohou pohybovat pouze její oči a obličej, zatímco herec je po většinu času skryt mohylou, v níž je zahrabána, takže je čas od času na chvíli vidět jen malé fragmenty jeho těla, např. týl holé hlavy, paže nebo ruka. V jednom místě je týl jeho hlavy zarámován rozloženými novinami, které má představovaná osoba číst, ale ruce, jež noviny drží a obracejí stránky, zůstávají skryty. Fyzické činnosti připisované mužské osobě jsou většinou pomyslné a vyvolávané na mysl diváka řečí herečky. Teprve ke konci hry se herec objeví celý i a leze po čtyřech.

Jelikož hlava, tvář a oči mají obrovskou důležitost v chování každého člověka a ve všemožných reakcích (rozpoznání, zájem, údiv, pochopení, přitažlivost, odpudlivost atd.), které vzbuzuje v jiných lidech, dvojitá tendence rozbírat chování a zase ho sestavovat se často zaměřuje na hlavu a její poměr k ostatnímu tělu.

V představení newyorské skupiny Bread and Puppet Theatre nazvaném *Johanka z Arku* (1977) je v třetím obraze vidět herečku celou zahalenou, včetně hlavy, v bílé látce; na kolenou myje podlahu hadrem, který si máchá ve škopku. Tento banální pohyb těla udivuje diváka svou neobyčejnou krásou. To proto, že hlava a obličej, zahalené stejně jako zbytek těla, nepřitahují pozornost tolik, jak by to jinak dělaly; jsou neutralizovány v tom smyslu, že tvář je skryta a hlava vnímána pouze jako jedna z částí těla, tak jako paže, trup a nohy atd. Posun divákova zájmu, k němuž tak dojde, odhalí krásu pohybu, který v životě viděl tolikrát, aniž mu věnoval jakoukoli pozornost.

V Beckettově *Hře*, jak už řečeno, pouze nehybné hlavy herců vyčnívají z váz, v nichž jsou uzavřena jejich těla. Navíc jsou vázy v proporcích k hlavám tak malé – jenom asi metr vysoké – že herci musí buď stát v propadlišti nebo po celé představení klečat (v tom případě jsou vázy vzadu otevřené). *Whose Life is it Anyway?* (*Nakonec čím je to život?*) od Briana Clarka ukazuje hrdinu, který je kromě hlavy a krku naprosto ochromen a během celého představení leží na nemocniční posteli; je však třeba poznamenat, že když hru dávali v londýnském divadle Savoy, postel čas od času natočili, aby bylo herce vidět z různých úhlů a horní část postele byla někdy zdvižena, aby se na chvíli dostal do polohy napůl v sedě.

Když skupina TSE v roce 1978 dávala v Théâtre Montparnasse hru, kterou Geneviève Serrauová udělala z Balzacovy povídky *Peines de coeur d'une chatte anglaise* (*Milostná soužení anglické kočky*), měli na sobě herci plastické zvířecí hlavy vytvořené Rostislavem Doboujinskim, které byly v poměru k jejich tělům velké. Díky tomuto jedinému rysu bylo jejich chování rozebráno a znovu sestaveno několika různými způsoby. Těla, zvláště končetiny, vypadala poněkud zdobně a stejně tak gesta a pohyby, což jim dodávalo neustálý průvodní význam těl a pohybů zvířecích, i tam, kde hra herců neobsahovala žádný prvek napodobení chování zvířat, která ztělesňovali. Pohyby a polohy hlavy byly zdůrazněny

její velikostí a ještě více tím, že odpadla hra očí a obličejových svalů. Tak poťouchlé myšlenky lišáka – svůdce nastrojeného do důstojnické uniformy – když si prohlížel mladou a krásnou kočku – byly působivě naznačovány mírným skloněním hlavy k levému ramenu, zatímco hercova levá ruka si hladila pomyslné fousky; normálně nakloněná poloha a rytmický pohyb hlavy hráče na violu vypadaly nesmírně láskyplně, když měl hlavu psa s plandavými ušima.

Edith Evansová v roli Arkadiny z Čechovova *Racka* v inscenaci Theodora Komisarževského v londýnském New Theatre (1936), užívala polohy hlavy k vyjádření významů kontrastujících s těmi, které vyvolával zbytek jejího fyzického vzezření a činnosti: „Když poprvé vstoupila, byla samý úsměv a půvab, ale když seděla zády k publiku, aby sledovala Konstantinovu hru, z úhlu její hlavy bylo vidět, že pod vši tou sladkostí je to sobecká žena ve velmi špatné náladě“ (Gielgud 1939, 294).

Zeami, velký herec a dramatik *nó* z 15. století, prohlašuje, že herec v ženské roli nesmí mít nehybnou šíji (Zeami 1960, 71). Profesoru Gombrichovi vděčím za upozornění, že zásadní důležitost tohoto malého detailu chování by mohla souviset s japonským ženským účesem. Je zajímavé, že stejný rys se používá i v *bunraku*. Hlava mužské loutky je připevněna ke krku pevně, aby byla dokonale vzpřímená. Hlava ženské loutky je připevněna volněji a poněkud se vychyluje dopředu; v důsledku toho je kvalita pohybu jiná (Scott 1973, 55).

V každodenním chování hlava, obličej, oči, obočí, ústa atd. tvoří jeden celek. V hereckém projevu je tento celek často rozebrán, aby se vydělila jedna z jeho složek. Krajní případ je Beckettovo *Not I (Já ne)*, kde jsou viditelná pouze ústa herečky; když se hra dávala v Théâtre d'orsay v Paříži, byl to jediný vizuální znak v celém představení, protože postava Posluchače byla vynechána.

V kathakali je tvář znehybněna silnou vrstvou plastického nalíčení, takže hra očí je oddělena od mimiky, s níž je velkou měrou organicky spojena v lidském chování. Oči jsou zároveň zdůrazněny co nejvíce. Herci si dávají do očí rostlinná semínka, od kterých se jim zanítí bělmo, aby bylo růžové, když jde o zamilované hrdiny a hrdinky, rubínově rudé, když hrají démony atd. (Jones a Jones 1970, 36). Obrovská důležitost očí a jejich hry odlišuje kathakali od jedné ze starších forem jihoindického divadla, z níž patrně vzniklo, totiž Kresnattam, kde herci mají masky (Pimpaneau 1979, 6). V méně extrémní podobě se neutralizace mimiky a zdůraznění očí objevuje v mnoha druzích divadla; na druhé straně herci často používají jakýsi tmel na modelování určitých částí obličej (nosu, brady, tváře, čela atd.), což znehybní některé obličejové svaly, i když ne všechny jako v kathakali.

Avšak vztah mezi nalíčením a mimikou je problém, který se neomezuje jen na techniky, jež do každého z nich zasahují. V hereckém stylu *aragoto* divadla *kabuki* často nalíčení pozůstává z výrazných červených, modrých, černých nebo šedých linií, které sledují muskulaturu tváře, a tak vyzdvihnou každý výraz a každou hru obličej (Brandon 1978, 69). Naopak, když je nalíčení použito v klasickém čínském divadle – což zdaleka není případ všech hereckých postav – zakládá se na vysoce konvencionalizovaném systému symboliky barev, barvy jsou často rozestřeny podle rozčlenění obličej, jež jen vzdáleně odpovídá jeho přirozenému dělení na čelo a tváře; nejčastěji rozděluje tvář na tři části zhruba ve tvaru písmene Y (brada, obvykle zakrytá vousy, je zdá se významově neurčitá). Plocha, kterou pokrývá ta která barva v rámci tohoto schématu, symbolizuje podíl vlastnosti, již daná barva znamená, na celé mentalitě a postoji představované osoby. Navíc může obecné schéma dané písmenem Y být dále zkomplikováno přidáním dalších geometrických prvků. Tak je osoba starého muže často označována horizontálním obočím, které se táhne až k uším; šašek má někdy na čele namalován trojúhelník postavený vrcholem na kořen nosu. Přitom podle přijatelné hypotézy byl celý tento systém líčení, který popírá muskulaturu, převzat ze starých válečnických masek, s tím, že se symboly malovaly přímo na hercovu tvář, aby mu právě umožnily obličejových svalů používat. Třebaže nalíčení pomíjí fyziognomii, mimika je

v čínském divadle velice důležitá a je podrobena stejně přísné „lexikalizaci“ jako gesta a jiné pohyby (Brušák 1939).

Vztah mezi maskou a mimikou je dokonce ještě složitější. Masky sice skrývají hru obličejových svalů, ale může hereckou postavu vybavit význačnou, ba nápadnou fyziognomií, jež značně přispívá ke smyslu této postavy.

Navíc, třebaže maska skrývá mimiku, nemusí hereckou postavu připravit o její proměnlivé fyziognomické složky. Například masky *nó* jsou modelovány tak, aby nabývaly mnoha různých výrazů podle úhlu odrazu světla. Nepatrná změna úhlu, v jakém je maska mladé ženy vystavena světlu, změní např. milý, poněkud dvojsmyslný úsměv ve výraz hluboké melancholie. Herec stále pozměňuje polohu hlavy, aby vznikl sled výrazů odpovídající odvíjení textu (Sieffert 1960, 22). Podobně je tomu s maskami v představení *topeng*: nabývají různých výrazů z různých zorných úhlů. Než si herec vybere masku, drží ji v ruce, otáčí ji různými směry a hraje si s pohybem různou rychlostí, aby zjistil, zda maska „žije“ a jak se „chce hýbat“; odkládá masky, v nichž není život (Emigh 1979). Americký mim, který jel na Bali naučit se *topeng*, si po příjezdu koupil několik krásných masek, ale když ve svém školení došel do stadia, kdy mohl masky začít používat, zjistil, že ty, co si koupil a které byly vyřezány pro obchody pro turisty, vypadaly dobře na zdi, ale pro představení byly nevhodné, protože jejich výraz se při pohybu neměnil (Jenkins 1979).

Když v prosinci roku 1800 divadlo Drury Lane dávalo vánoční pantomimu *Harlequin Amulet*, Joseph Grimaldi v roli Punche měl na sobě masku s dlouhým nosem „zatíženou mechanismem pér, kterými se dělaly grimasy“, jak to sám později popsal (Findlater 1978, 88).

Rozbírání fyzické činnosti nepozůstává pouze v tom, že některá část těla je neutralizována, znehybněna či vyřazena z představení; spočívá také v tom, jak se provádí každá póza či pohyb, i ty nejjednodušší. Jedním z hlavních úkolů dramatické školy Moskevského uměleckého divadla bylo naučit studenty rozbírat a sestavovat chování v obou ohledech. Jednou byl student kritizován, že se vyžívá „v naturalismu pro naturalismus“, podruhé byl jiný chválen za to, že hledá svůj projev na pečlivě vybraných prvcích ze skutečného života, za to, že nic nebere prostě tak, jak to přijde, nebo že si bere jen co je nutné, o nic více, o nic méně, a že má smysl pro proporce (Stanislavskij 1946b, 247 – 250). Také zásada Stanislavského, že herec musí mít uvolněné svaly a používat jen těch, které jsou pro pohyb vykonávané v daném okamžiku absolutně nutné (ibid., 159 – 176), se týká rozbírání a sestavování lidského chování.

Argumenty, s jejichž pomocí Stanislavskij vysvětloval, proč se musí herec naučit chodit tak, aby v každé fázi kroku plně využil ty svaly, kterých je v ní třeba, a uvolnil všechny ostatní, jsou v této souvislosti zvláště poučné. Přesně jako trenéři atletiky upozorňuje, že v běžném životě většina lidí chodí nesprávně. Na jevišti musí herec chodit podle zákonů přírody a anatomie lidského těla. Herci, kteří svoje zlovyky chůze nenapravili vhodným cvičením, se uchylují k různým umělým prostředkům, aby tento nedostatek zakryli. Naučí se chodit nějak zvláštním způsobem, který je nejen pitoreskní, nýbrž i nepřirozený. Takový druh teatrální jevištní chůze se nesmí plést se skutečnou jevištní chůzí, založenou na přírodních zákonech (Stanislavskij 1954, 46). To je zničující kritika pokusů herců sestavit chování, aniž ho rozebrali. A přesto v některých divadelních strukturách se herec zřejmě naučí rozebrat chování právě tím, že se cvičí v konvencionalizovaných pohybech; stačí připomenout *topeng*, kde školení znamená naučit se různé pohyby nazpaměť. Takže jádro Stanislavského argumentu je vlastně v tom, že tendence sestavovat je neoddelitelná od tendence rozbírat.

Tvrzení Stanislavského, že herec musí na jevišti chodit přirozeně (což je něco jiného než schopnost chodit přirozeně), a implikovaný odsudek umělosti lze ponechat stranou. Pramení spíše z jeho uměleckého přesvědčení než z jeho pochopení povahy herectví vůbec. Ve skutečnosti se vysoce umělé znaky založené na silné konvenci mohou v herectví rozvinout, jen bylo-li chování důkladně rozebráno. Ve hře *Počkej chvíli* herci *kabuki*, kteří si

líčí paže, hrud' a nohy tak, aby zdůraznili svalstvo celého těla (Brandon 1978, 69), by si to nemohli dovolit, kdyby jejich pohyby byly poznamenány nějakými zlozvyky; herec ve stejné hře, který má na sobě kostým třikrát tak objemný než je normální, a zachází s mečem přes dva metry dlouhým (ibid.) – kostým *kabuki* někdy váží až dvacet pět kilogramů (Ernst, 107) – musí své tělo a pohyby dokonale ovládat. Vynikající atletické schopnosti Josepha Grimaldiho vysvětlují jeho úspěch v *Harlequin Amulet*, kde kromě těžké masky popsané výše měl velký a těžký hrb jak na hrudi, tak na zádech, vysoký homolovitý klobouk a těžké dřeváky (Findlater 1978, 88). Lexikalizace, díky níž složky herectví v klasickém čínském divadle nabývají různých významů, jež jsou jenom vzdáleně spřízněny s těmi, jejichž nositeli jsou ve skutečném životě, zjevně předpokládá, že i velmi jednoduché pohyby budou prováděny a kombinovány s velkou přesností.

### 3.4. Sekvence

Také posloupná kombinace je záležitost procesu rozbírání a skládání. V *kabuki* je obecná tendence, i když to v žádném případě není obecně platné pravidlo, aby herci mluvili a prováděli pohyby střídavě, spíše než simultánně (Brandon 1978, 85). To lze nalézt i v některých formách evropského středověkého divadla. Táž tendence se někdy projevuje, byť méně soustavně, mezi němohrou a bezprostředně následujícími promluvami v alžbětinském divadle. Tak němohra, kterou začíná druhé jednání *Antoniovy pomsty* od Johna Marstona vyústí v Pierovu řeč. Němohra, pohřební průvod, vrcholí, když syn a manželka mrtvého „smáčejí šátky slzami, políbí je a položí na máry poklekajíce“. Potom odejdou všichni kromě Piera, a Piero vybuchne v řeč plnou nadávek na mrtvého a odhalí svou pravou tvář vraha (Mehl 1965, 126 – 127).

Tato tendence může také ovlivnit strukturu jednotlivé akce. Talma vychvaloval „umělý prostředek“, díky němuž herec může vyvolat dojem, že osoba mluví nesmírně rychle; než začne mluvit, udělá rychlý němý úkon: gesto, postoj, pohled. „Tento úkon hodně přidá k výrazu, neboť odhalí mysl tak do hloubi prostoupenou, že si v netrpělivosti, aby už se mohla projevit, vybrala rychlejší znaky. Tyto umělé prostředky přispívají k tomu, co se právem nazývá doplňková hra, což je úplně podstatná součást divadelního umění, kterou je velmi nesnadné si osvojit, podržet a dobře uplatňovat“ (Talma 1825). Je zajímavé, že naprosto stejná metoda byla Talmovi doporučena, i když ne v úmyslu docílit stejného efektu, na samém začátku jeho dráhy, když ho otec v dopise z června 1780 upozorňoval na to, že Garrick často užíval doplňkové hry k uvedení promluvy: „(...) odpověď, kterou měl dát, byla ohlášena jeho hrou a přirozeným pohybem těla“ (Augustin – Thierry 1942,22).

Stanislavskij mnoho experimentoval s posloupnou kombinací celých akcí. Nepochybně pod vlivem Němiroviče-Dančenka si za východisko vzal psychologii jednání, to jest myšlenku, že průběh každého jednání je určován mnoha vědomými a nevědomými cíli, jak fyzickými, tak duševními (Stanislavskij 1957, 134 – 135). Později, aniž opustil tento pojem cílů, vyvinul také techničtější koncepci, že se jednání jako celek skládá z malých fyzických úkonů, které lze navzájem izolovat, zkonstruovat jeden po druhém, a teprve potom zkombinovat do koherentního sledu (Stanislavskij 1946b, 233 – 238). Ale už v raném stadiu, dlouho před tímto pozdějším objevem, pochopil základní způsoby, jak proces rozbírání a sestavování působí na posloupné jednání. Za prvé se určité jednání, které tvoří celek, rozdělí do rozdílných postupných cílů. Za druhé se deautomatizuje provedení každé jednotlivé akce, odpovídající jednotlivému cíli (zde později nastoupil pojem malých fyzických úkonů). Za třetí se cíle zřetězí pomocí následnosti, stupňování, logiky pocitů a podobně, které ne vždy spojují prvky jednání ve skutečném životě. Za čtvrté se jednotlivé cíle kombinují nejen na jednání jako celek, ale také na poněkud větší jednotky ovládané širšími cíli, které se zase kombinují na ještě větší, ale zřetelně různé jednotky a tak dále, až se zkonstruuje děj celé hry (Stanislavskij 1957, 123 – 127 a 131 – 136). Třebaže se sestavuje z jednotlivých po sobě

jdoucích jednotek, má sekvence jako celek svou vlastní jednotu (Stanislavskij 1946b, 212 – 215). Je tomu tak proto, že i proces výstavby sekvence má své vlastní, specifické postupy (ibid., 369–376).

Stanislavskij se samozřejmě nikdy nevzdal své myšlenky, že celá tato jednotka nakonec pramení z psychologie představované osoby a situace; nebyl teoretik, nýbrž umělec. Avšak v jiných formách divadla jsou postupy, jimiž se buduje sekvence, různou měrou konvencionalizované. Například v *kabuki* představují herci nebo skupiny hádku mezi stojícími protivníky tím, že se postupně, krok za krokem, vzájemně přibližují; tyto kroky znázorňují vzrůstající žár hádky. Když je tohoto postupu zapotřebí v představení, jež zároveň vyžaduje hru sedících herců otočených čelem k publiku, postupy se protínají. Tak například během scény výslechu v *Seznamu předplatitelů* se dva herci na sebe hněvivě dívají a pohnou se směrem k sobě, pak se otočí k hledišti, aby přednesli další repliky a oba postupy takto střídají tak dlouho, až jsou těsně u sebe ve středu (Brandon 1978, 98–101).

#### 4. SOUSTAVNOST ČI VNITŘNÍ LOGIKA

##### 4.1. Obecná soustavnost lidského chování

Budoucí herec *topengu* během počátečního stadia svého výcviku, kdy se učí pohyby jeden po druhém, aniž by měl na sobě masku, nesmí dělat žádné grimasy, když se snaží kombinovat pohyby nohou, paží a těla hrozně nezvyklými způsoby. Důvod tohoto zákazu je, že v pozdějším stadiu bude muset jeho tvář, byť skrytá maskou, odpovídat představované osobě a vyjadřované náladě, protože jinak by se tělo pohybovalo nesprávně (Emigh 1979). Lidské chování je vždycky tak či onak soustavné a pozměnění kterékoli z jeho složek, i když skryté jako hercova tvář v *topengu*, nese s sebou změny všech ostatních. To neplatí jen o různých nositelích fyzických činností, nýbrž o lidském chování v jeho celistvosti. Myšlenka obsažená v radě, kterou dostal Talma od svého otce, že totiž nápravou držení těla v běžném životě a tělocvikem by mohl vylepšit i svůj přednes, je v tomto ohledu krajně důležitá. Stejně tak Stanislavského přesvědčení, že kurzy akrobacie mohou zvýšit rozhodnost hereckého výkonu ve všech jeho aspektech.

Průkopnické studie v této oblasti podnikl Eduard Sievers a jeho škola pod názvem *Schallanalyse*, zejména pokud jde o spojitosti mezi zvukovým tvarem textu, přednesem a způsobem, jak se pohybuje tělo, paže a obličej. Sievers došel k závěru, že způsob přednesu a fyzické chování jsou psychologicky a fyziologicky propleteny v nedílný komplex (Sievers 1924). Důležitost těchto objevů pro studium hereckého projevu, struktury a vzájemné závislosti jeho složek a spojitosti mezi textem, přednesem a tělesným výkonem je zřejmá. Sievers také definoval základní motorické typy a poukázal na to, že v recitaci a hudbě trpí výkon inhibicemi, jestliže autor a interpret patří k typům úplně protilehlým (ibid.). Kdyby se tato teorie rozvíjela dále, pomohla by možná vysvětlit obtíže, do kterých se herec někdy dostává, když se snaží sladit svůj osobní způsob s požadavky textu, zvláště s jeho inherentním zvukovým tvarem. Některé ze zvláštností každého daného herce jsou možná zakořeněny hlouběji než v dobových konvencích nebo v jeho vlastní rutině.

Různé druhy tlaku, které vznikají z psychofyzických spojitostí mezi textem, přednesem a pohybem, a možná z protikladů mezi motorickými typy, lze uvolnit hlasovým a fyzickým školením do té míry, že herec může záměrně vytvořit napětí a rozpory mezi textem a svým přednesem, mezi svým přednesem a fyzickým chováním, mezi svými gesty a pohyby zbytku těla a tak dále. Nicméně nelze tento tlak odstranit úplně.

Herci a divadelníci znají jevy, jež Sievers zkoumal z vlastní zkušenosti: předmluva k *The Fairy Queen*, adaptaci Shakespearova *Snu noci svatojánské*, která vyšla roku 1692, přirovnává tragédii k opeře a prohlašuje, že herec může mluvit právě tak falešně, jako zpěvák může falešně zpívat (Price 1973, 14). Když se herci Výmarského dvorního divadla snažili

pod Goethovým vedením překonat „prozaický“ přednes předchozí generace a naučit se říkat hru ve verších, jejich snaha se sice soustředila na deklamaci, ale neomezila se na ni: museli také nalézt odpovídající „krok a držení těla“ (Goethe 1802). Když Firmin Gémier nedokázal přivést herce, aby vyjádřil nějaký cit, stavěl ho do různých jiných postojů, až se dostavil žádaný účinek (Dullin 1946, 31).

Gielgud má za to, že herec musí přizpůsobit své vyjadřovací prostředky požadavkům a kvalitě textu, na němž má pracovat, a že text, ať je psaný jazykem Shakespearovým, nebo nejmodernější hovorovou řečí, má svůj vlastní zvukový tvar, který herec musí nalézt a který může jaksi nést celý jeho výkon (Gielgud 1972, 4 – 5). *Richard II.* dovolí herci, aby si dopřál, „vychutnával jazyk, který má říkat a stavěl se do vědomě půvabných póz,“ ale zároveň poetické spletnosti role a její hudební záměr vyžadují naprosto uvědomělou metodu „hlasové a plastické interpretace“ (ibid., 29 – 30). V Shakespearových komediích text rovněž určuje takové věci, jako je fyzická vzdálenost mezi herci, takže „režisér by měl neustále experimentovat, aby jí co nejlépe využil“ (ibid., 25). Gielguda samého nejdříve přitahovaly kostýmované hry, ale po několika shakespeareovských sezónách v Old Vicu si začal uvědomovat, jak nesmírně dovedný musí herec být, aby dokázal „říkat alžbětinský verš či prózu a nosit kostým přesvědčivě a s autoritou“ (ibid., 3 – 4).

Zvuková podoba textu je často natolik mocná, že herec, který se jí v raném stadiu přípravy na roli zcela poddá, může mít potom zábrany, když se snaží přidat gesta, mimiku a pohyby (Dullin 1946, 90 – 91). Stejně platí opak. Herec, který rozvine svůj tělesný výkon bez ohledu na zvukové vlastnosti textu, trpí zábranami v přednesu, zapomíná slova, koktá atd. Stanislavskij, jehož špatná paměť na slova byla dlouho příslovečná (Němirovič-Dančenko 1950, 74 – 5), je vynikající příklad druhého typu; byl k jazyku hry tak necitlivý, že svým žákům v raných zkouškách *Othella* vzal text a nutil je, aby si vymýšleli své vlastní repliky (Stanislavskij 1957, 216 – 218).

#### 4.2. Specifická soustavnost herectví

Zde nejde jen o důslednost lidského chování obecně, nýbrž o specifickou důslednost či vnitřní logiku herectví pod dopadem určité rozhodující složky. To je jasně vidět na zábranách, které často zasahují do fyzického výkonu operních herců. Stanislavskij v mládí postřehl, že rytmus jejich pohybů neodpovídá rytmu hudby, že ve skutečnosti jejich pohyby často nemají vůbec žádný rytmus (Stanislavskij 1946a, 99 – 100). To je důsledek intimního sepětí mezi řečí na jedné straně a mimikou, gesty, postoji a pohyby na straně druhé (Mukařovský 1940). Když je řeč nahrazena zpěvem, má tento celek tendenci se rozpadnout; typ pohybu, který odpovídá hudbě, není běžné chování, z něhož je operní herectví odvozeno, nýbrž tanec. Přesto inhibice, které sužují operní herectví po několik generací, nejsou opoře inherentní. Jsou spíše výsledkem toho, že konvence, které řídí hercův fyzický výkon, se přes četné drastické změny, k nimž často docházelo během posledních zhruba sto let, víc a víc vzdálily od těch, jež převládaly ve vzdálenější minulosti, a s nimiž právě počítá opera. Svědčí o tom i to, že Goethe před necelými dvěma sty lety přijal za své některé z tradičních postupů operního herectví jako prostředek reformy herectví v mluveném dramatu (Flemming 1949, 75 – 76).

Utváření mnoha dalších složek se podílí na vnitřní logice, která je hereckému výkonu vlastní. V anglickém lidovém „tanci s rohy“ z Abbots Bromley mají herci bizarní masku se zvířecími parohy, ale nemají ji nasazenou na hlavě, nýbrž ji drží v ruce (Brody, s.a., 26). Tento jednoduchý prostředek dělí funkce tak důležité části těla jako je hlava mezi dvě různé složky. Tím se radikálně mění všechny vztahy mezi složkami těla a chování. O účinku poněkud velkých zvířecích hlav, které vymyslel Doboujinsky pro představení *Les peines de coeur d'une chatte anglaise* skupinou TSE, už byla řeč: těla herců a jejich pohyby se zdály zdrobnělé a dělaly nepřímý dojem, že mají něco společného se zvířaty. Působení masky a kostýmů může jít ještě mnohem dál. V jedné fázi divadelně prováděného uctívání duchů

v indické jižní Kanaře (Ashton 1979) má herec pokrývku hlavy, která zhruba zdvojnásobuje jeho výšku, v jiném stadiu má jinou obrovskou pokrývku hlavy zároveň s velkou horizontální ozdobou v pase, takže jeho trup vypadá nepatrný, což se nápadně rozchází s proporcemi lidského těla, které bylo výstižně popsáno jako „sestavující z těžkého trupu a mnohem menších přívěsků paží, nohou a hlavy“ (Arnheim 1948). To automaticky úplně mění všechny vztahy mezi úkony jednotlivých částí těla. V *topengu* se celý pohyb hercova těla přizpůsobuje požadavkům měnivých výrazů masky, neboli, podle vlastních slov herců *topengu*, způsobu, jak se maska „chce hýbat“ (Emigh 1979).

Dík význačnosti herectví je jeho soustavnost přísnější než soustavnost obyčejného chování. V každodenním životě uřeknutí, občasně koktání, „é“ nebo „hm“, moment váhání, hledání slova, neobratné gesto, nesprávný pohyb opravovaný ve svém průběhu apod. nepodřívají soustavnost, protože jsou to integrální součásti osobního chování. Stejná nedopatření však zničí soustavnost hereckého projevu. A když má herec kteroukoli z těchto vad zahrát jako rys chování představované osoby, na jeho projev číhá nebezpečí; publikum ji může omylem brát za jeho vlastní defekt. Sám Stanislavskij upozorňoval na to, že když herec hodlá ukázat nějaký defekt osoby, měl by být s to jej „předvést jen ve správné míře“ (Stanislavskij 1954, 38).

Organizované tempo hereckého výkonu značně přispívá k tomu, aby jeho soustavnost byla přísná. Krom toho, že v každém daném okamžiku klade na herce jisté požadavky, které je často obtížné splnit, je to také silný faktor soustavnosti celého představení. Rötšcher rozlišuje tři „momenty“ tempa přednesu, které samozřejmě platí i o fyzických činnostech: tempo jako „obecná“ míra pohybu dramatického díla v čase (zde lze připomenout Gielgudův postřeh, že *Jak je důležité mítí Filipa* vyžaduje volné tempo); „speciální“ tempo, které je dáno v rámci „obecného“ tempa jednotlivým osobám; tempo jako síla, která „individualizuje“ jednotlivé nálady a pocity osob (Rötšcher 1919, 133). To je stále ještě přílišné zjednodušení. „Obecné“ tempo představení je složitý výsledek „speciálního“ tempa různých herců a „individuálního“ tempa jednotlivých okamžiků, a zase „speciální“ tempo každého herce je složitý výsledek „individuálního“ tempa jednotlivých okamžiků. Nebýt toho, že termín „rytmus“ implikuje určitější a závaznější organizaci, dalo by se říci, že organizované tempo hereckého výkonu vyúsťuje do jakéhosi druhu rytmu.

Repliky a pohyby každého herce jsou občasně, protože se herci během jednání střídají. Tudíž každý ze zásahů téhož herce přispívá k „speciálnímu“ tempu, které ho odlišuje od jeho spoluherců a k „individuálnímu“ tempu daného okamžiku, které s nimi sdílí. Jinými slovy, tempo kteréhokoli z jeho zásahů se nějak srovnává na jedné straně s tempem jeho vlastních předchozích i pozdějších zásahů a na druhé straně s tempem zásahů ostatních herců, které předcházejí a následují bezprostředně. Tím vzniká krajní citlivost každé repliky a každého pohybu co do tempa. Normativní idea, že každá jednotlivá situace vyžaduje určité tempo, od něhož se herci mohou odchýlit jen když dělají chyby, je vyloženě mylná. Nesporně však vnitřní logika hercova projevu trpí, když se jeho postupné akce nekombinují do koherentního tempa, a ještě více, když se postupné akce jak jeho samého, tak i spoluherců neskládají v obecné tempo celého představení.

Vzhledem ke specifickým rysům, jimiž se vyznačuje soustavnost herectví, je pro divadelní teorii obtížné, aby čerpala poučení ze studií mimiky, gest a pohybů ve skutečném životě. Tento problém se neklade, pokud jde o jazykové složky herectví. Ať se tyto složky sebe více odchýlí od způsobů jiných užití jazyka, stále ještě jsou řízeny jazykovým systémem. Tělesné chování, na rozdíl od jazyka, netvoří koherentní sémiotický systém.

#### 4.3. Prvky nesoustavnosti a „divákův podíl“

Soustavnost herectví, i když je relativně přísná ve srovnání se soustavností běžného

chování, není nikterak úplná a všudypřítomná. Nemluvě o tom, jak Constant Coquelin usnul a chrápal na jevišti, herec musí během představení dělat mnoho praktických činů: zvednout předmět, posadit se a vstát, jíst, udeřit a tak dále. Často je „hraje“, spojuje znak s daným činem (Veltruský 1976). Je zcela logické, že Stanislavskij, který měl sklon zatížit herce co možná největším množstvím praktických úkonů, kladl takový důraz na hru s pomyslnými předměty jako učební metodu a denní cvičení: čím více praktických úkonů musí herec provést, tím důležitější je jeho schopnost spojovat s nimi znaky, tak aby se soustavnost jeho výkonu nerozbita úplně. Ostatně ho to málokdy zbaví nutnosti tyto úkony skutečně provádět. Různé metody, jak ho této nutnosti zprostit, existují, ale jsou dosti vzácné. Zajímavý příklad lze nalézt v *kabuki*: velkou dřevěnou bednu, o kterou se perou osoby v *Bedně čaje*, drží zespoda jevištní pomocník, takže pro herce je bez tíže a neruší jejich taneční pohyb (Ernst s.a., 109).

Dalším potenciálním zdrojem nesoustavnosti je fakt, že herec do určité míry vytváří své dílo při každém představení znova před očima publika. Od jednoho představení k druhému se může měnit značně či jen trochu. Důležité je to, že herec se pokaždé nachází ve „stavu překvapení“, jak to výstižně nazval Michel Bouquet; dát tvar jakémukoli překvapení, k němuž skutečně dojde, je záležitost zlomku vteřiny, takže záleží na solidnosti jeho techniky, zda to dokáže (Bouquet 1979). A každý objev, který herec takhle udělá, „musí stále zůstat pod kontrolou a souviset při každém jednotlivém představení s výkonem ostatních herců“ (Gielgud 1979, 9). Při tomto úsilí dát tvar náhlému překvapení může technika kteréhokoli herce selhat. Kromě toho variace každého herce inspirují jeho partnery a zároveň ohrožují soustavnost jejich vlastního projevu.

Kdykoli se mluví o elementech nesoustavnosti v hereckém projevu, vzniká nebezpečí nedorozumění. Podle historky, která zdá se byla ve své době dost populární mezi divadelníky, blahopřál Garrick francouzskému herci k tomu, jak hrál opilce, s jedinou výhradou: levá noha zůstala střízlivá (Engel 1785 – 1786, dopis XXIV). Ať je pravdivá či ne, historka obráží běžnou mylnou představu, že každá jednotlivá složka hereckého projevu sděluje sama o sobě nějaký definovatelný význam. Ve skutečnosti je nositelem významu (čili má smysl) představení ve svém celku, kdežto různé složky jsou významné tím, jak všechny přispívají, každá svým způsobem, k celkovému smyslu představení. V klasickém čínském divadle nejsou například hercovy pohyby nijak pozměněny, když představuje opilého člověka; značit opilost dramatické osoby má za úkol hudba (Brušák 1939).

Skutečné momenty nesoustavnosti pronikají do herectví tou měrou, jak jisté prvky výkonu zůstávají mimo dosah umělcova záměru. Jejich začlenění do struktury je úkolem, jež představení klade obecnstvu. To je co Gombrich nazývá „podíl diváka“ (Gombrich 1985, 213 – 331). Gielgudovi nezabránilo jeho „bezvýznamné nohy“, aby byl velký herec. Záměrnost každé umělecké struktury spočívá v poslední instanci na záměru vnímatele spíše než na záměru původce, a oscilace mezi záměrností a nezáměrností je jeden z podstatných rysů umění (Mukařovský 1943).

#### Literatura

- Arnheim, Rudolf: *The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture*. (1948) Towards a Psychology of Art, Berkeley – Los Angeles, University of California Press 1966.
- Ashton, Martha Bush: *Spirit Cult Festivals in South Kamara*. The Drama Review, 1979, 23, 2.
- Auboyer, Jeannine: *Le théâtre classique de l'Inde*. In: Jacquot, J.: ed., 1961.
- Augustin-Thierry, A.: *Le tragédien de Napoléon. François-Joseph Thalma*. Paris, Albin Michel 1942.
- Bake, A. A.: *Quelques éléments religieux dans le théâtre indien*. In: Jacquot, J.: ed., 1961.
- Bartolomeusz, Dennis: *Macbeth and the Players*. Cambridge, Cambridge University Press



1978.

Baty, Gaston – Chavance, René: *Histoire des marionnettes*. Paris, Presses Universitaires de France 1972.

Bogatyrev, Petr: *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha, Borový 1940.

Bouquet, Michel: *Michel Bouquet joue Pozzo: une définition de l'acteur* (interviewoval Alain François). In: Beckett, program k *En attendant Godot* v Bouffes du Nord, Paris, Louvain – la-Neuve: Atelier Théâtral de Louvain – la – Neuve 1979.

Bradbrook, M. C: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press 1960.

Bradbrook, M. C: *The Rise of the Common Player*. Cambridge, Cambridge University Press 1979.

Brandon, James R.: *Form in the Kabuki Acting*. In: James R. Brandon, William P. Malm – Donald H. Shively: *Studies in Kabuki*, The University Press of Hawaii 1978.

Braun, Edward, ed.: *Meyerhold on the Theater*. London, Methuen 1969.

Brody, Alan: *The English Mummers and Their Plays*. London, Routledge and Kegan Paul, s.a.

Brušák, Karel: *Znaky v čínském divadle*. Slovo a slovesnost, V, 1939.

Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie*. Jena, Gustav Fischer 1933.

Coquelin, Constant: *The Art of the Actor*. London, George Allen and Unwin 1968.

Deák, František: *Symbolist Staging at the Théâtre d'art*. The Drama Review, březen 1976.

Decroux, Etienne: *Paroles sur le mime*. Paris, Gallimard 1963.

Dullin, Charles: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris, Odette Lieutier 1946.

Emigh, John: *Playing with the Past: Visitation and Illusion in the Mask Theater in Bali*. The Drama Review, 1979, 23, 2.

Engel, Johann Jacob: *Ideen zur einer Mimik I – II*. Berlin, Mylius 1785 – 86.

Ernst, Earle: *The Kabuki Theater*. New York, Grove Press, s.a.

Fialka, Ladislav: *Knoflik*. Praha, Divadelní ústav 1972.

Findlater, Richard: *Joe Grimaldi. His Life and Art*. Cambridge, Cambridge University Press 1978.

Flemming, Willi: *Der barocke Schauspieler*. In: Ewald Geissler, ed.: *Der Schauspieler*. Berlin, Bühnenvolksbundverlag 1926.

Flemming, Willi: *Goethes Gestaltung des klassischen Theaters*. Köln /R., Hermann Scharfstein 1949.

Gielgud, John: *Early Stages*. London, Macmillan 1939. Gielgud, John: *Stage Directions*. London, Heinemann 1979.

Goethe, Johann Wolfgang: *Weimarisches Hoftheater*. Sämtliche Werke 31, München, dtv 1802.

Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*. Praha, Odeon 1985.

Hein, Norvin: *The Miracle Plays of Mathura*. New Haven – London, Yale University Press 1972.

Jacquot, Jean, ed.: *Les théâtres d'Asie*. Paris, C.N.R.S. 1961.

Jakobson, Roman – Waugh, Linda: *The Sound Shape of Language*. Bloomington – London, Indiana University Press 1979.

Jenkins, Ron: *Becoming a Clown in Bali*. The Drama Review, 1979, 23, 2.

Johansson, Gunnar: *Visual Perception of Biological Motion and a Model of its Analysis*. Perception and Psychophysics, 1973, 14, 2.

Johansson, Gunnar: *Visual Motion Perception*. In: Recent Progress in Perception. San Francisco, W. H. Freeman Co.: Readings from Scientific American 1976.

Jones, Clifford – Jones, Betty True: *Kathakali*. New York, Theatre Arts Books 1970.

Matejka, Ladislav, ed.: *Sound, Sign and Meaning*. Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions 1976.

- Mathur, J. C: *Drama in Rural India*. New York, Asia Publishing House 1964.
- Mehl, Dieter: *The Elizabethan Dumb Show*. London, Methuen 1965.
- Mukařovský, Jan: *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Slovo a slovesnost, V, 1939. Knižně in: *Kapitoly z české poetiky II*. Praha, Svoboda 1948.
- Mukařovský, Jan: *Trois conférences sur la culture de la manifestation parlée*, 1940. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 5, 1969.
- Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Přednáška v PLK 1943. Knižně in: *Studie z. Estetiky*. Praha, Odeon 1966.
- Němrovič-Dančenko, Vladimír: *Z minula*. Praha, Umění lidu 1950.
- Obrazcov, Sergej: *Teatr kitajského naroda*, kapitola *Moji kollegi*. Moskva, Iskusstvo 1957.
- Osolsobě, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha, Editio Supraphon 1974.
- Pimpaneau, Jacques: *Des poupées à l'ombre*. Paris, Centre de publication Asie orientale 1977(a).
- Pimpaneau, Jacques: *Chanteurs, conteurs, bateleurs*. Paris, Centre de publication Asie orientale 1977(b).
- Pimpaneau, Jacques: *Spectacles d'Asie: Collection Kwok On*. Katalog výstavy. Paris, Bibliothèque nationale 1979.
- Price, Cecil: *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford, Basil Blackwell 1973.
- Rezvani, Medjid: *Le Théâtre et la danse en Iran*. Paris, G. – P. Maisonneuve et Larose 1962.
- Rötscher, Heinrich Theodor: *Die Kunst der dramatischen Darstellung*. Berlin, Erich Reiss 1919.
- Scherer, Jacques: *Structures de Tartuffe*. Paris, Société d' édition d' enseignement supérieur 1966.
- Scott, A. C: *The Theatre in Asia*. London, Weidenfeld and Nicolson 1972.
- Scott, A. C: *The Puppet Theatre of Japan*. Rutland, Vermont Tokyo, Tuttle 1973.
- Sieffert, René: *Introduction*. In: Zeami 1960.
- Sievers, Eduard: *Ziele und Wege der Schallanalyse*. In: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft, Festschrift für W. Streitberg, Heidelberg 1924.
- Soulier, Pierre: *Marionnettes, leur manipulation, leur théâtre*. Paris, Editions des Musées Nationaux 1972.
- Southern, Richard: *The Seven Ages of the Theater*. London, Faber and Faber 1968.
- Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*. Praha, Svoboda 1946(a).
- Stanislavskij, K. S.: *Moje výchova k herectví I*. Praha, Athos 1946(b).
- Stanislavskij, K. S.: *Moje výchova k herectví II*. Praha, Orbis 1954.
- Stanislavskij, K. S.: *Rabota aktera nad roľu*. Sobranije sočinenij v 8 tomach, tom 4. Moskva, Iskusstvo 1957.
- Talma, François-Joseph: *Réflexions sur le Kain et sur l'art théâtral*. Angl. Překlad in: Brander, Matthews, ed.: *Papers on Acting*. New York, Hill and Wang 1925.
- Tamba, Akari: *La structure musicale du Nô*. Paris, Klincksieck 1974.
- Veltruský, Jiří: *Kramářské písně a dramata*. 1941 (a).
- Veltruský, Jiří: *Dramatický text jako součást divadla*. 1941(b).
- Veltruský, Jiří: *Příspěvek k sémiologii herectví*, 1976.
- Zarrilli, Phillip B.: *Kalarippayatt, Martial Art of Kerala*. The Drama Review, 1979, 23, 2.
- Zeami: *La tradition secrète du Nô*. Paris, Gallimard 1960.

## LOUTKOVÉ DIVADLO A HERECTVÍ

V tomto článku bude loutkářství zkoumáno ve světle teorie herectví. Jsem si vědom nebezpečí, které tento přístup s sebou nese: určité aspekty loutkového divadla, třeba i důležitost,

mohou být nechtěně vynechány. Avšak oba divadelní druhy jsou navzájem tak úzce spjaté a jejich polarita je tak mnohostranná, že komparativní studie nutně musí vynést na světlo různé rysy každého z nich, které by jinak mohly uniknout pozornosti. Rozhodnutí postupovat od herectví k loutkářství, spíše než opačně, nevzešlo z nějaké apriorní představy o prvenství toho či onoho druhu, nýbrž z důvodů čistě praktických: i když je teorie divadla s živými herci stále ještě zpracována velice neadekvátně, je mnohem pokročilejší než teorie loutkářství.

Abych se vyhnul zbytečným komplikacím, tento článek se zabývá pouze loutkami v pravém slova smyslu, to jest trojrozměrnými loutkami bez ohledu na jejich tvar a techniku manipulace. Vynechává stínové divadlo, protože má různé složky a postupy, které se od loutkového divadla liší. Třebaže se v javanském *wayang kulit* muži tradičně dívají na plátno raději zezadu za účinkujícími a orchestrem, aby je viděli v činnosti a sledování stínů ponechávají ženám, není pochyby o tom, že v stínovém divadle se pozornost obecně soustřeďuje na stín promítaný na plátno, spíše než na předmět sám, jak je tomu v loutkovém divadle. Podle výstižné formulace Magninovy nemá stínové divadlo povahu pohyblivé plastiky jako divadlo loutkové, nýbrž pohyblivého obrazu (1862 /1852/, 181). Mezi oběma formami ovšem existuje mnoho styčných bodů a vzájemných vlivů, tak jako mezi nimi a divadlem s živými herci, ale stínohra je, zdá se, těsněji spjata s různými formami, které kombinují vyprávění s předváděním obrázků (jako kramářské písně): některé materiály z Číny a Indonésie dokonce naznačují, že stínové divadlo vzniklo právě z této okrajové divadelní formy představení (Pimpanneau 1977 a, 14; 1977 b, 67 – 68), i když není pravděpodobné, že by se to kdy dalo prokázat jako fakt.

## OBECNÉ SÉMIOLOGICKÉ RYSY

### Dvojitý signifiant a signifié v herectví a loutkářství

Herectví lze stručně definovat jako představování lidských a antropomorfních bytostí (včetně zvířat) a jejich jednání a chování lidskými bytostmi a jejich jednáním a chováním. Na to se redukuje v poslední instanci. Avšak herectví, jako divadlo vůbec, je umění nesmírně složité. Zde je třeba i vzít v úvahu jeho četné stránky, neboť polarita mezi herectvím a loutkářstvím se týká většiny z nich, ne-li dokonce všech.

*Signifiant* vytvářené herectvím je dvojitý: pozůstává z herecké postavy na jedné straně a jevištního jednání na straně druhé. Ty jsou vzájemně komplementární prostřednictvím metonymie, ale zároveň jsou protikladná jako dva nerozlučné póly téhož *signifiant*. Nesestávají nutně ze stejných složek, ačkoliv se vždy o mnohé podílejí. Nadto může jeden z nich, či dokonce oba, obsahovat jisté složky, někdy klíčově důležité, které nejsou vytvářeny hercem, nýbrž pramení z divadelního prostoru, z použití strojního zařízení, světla, zvuku, hudby atd. *Signifié* je také dvojitý, protože nejsou představovány jen lidské či antropomorfní bytosti, nýbrž i jejich jednání a chování. Ale paralelismus mezi dvojitým *signifiant* a dvojitým *signifié* je spíše zdánlivý než skutečný. Herecká postava nemusí vždy představovat dramatickou osobu: může například znamenat prostředníka mezi osobami a diváky, jako třeba uvaděče, „prolog“, vypravěče a podobně. A zase jevištní jednání nepředstavuje vždy jednání: jisté akce nemají v tomto ohledu žádný smysl, ale velice přispívají k výstavbě osob nebo dynamizují scénu, rozčleňují hrací plochu, oddělují ji od prostoru pro diváky atd. (Veltruský 1976). Tyto složité vztahy jsou všudypřítomné, ale v kterékoli dané divadelní struktuře zůstávají některé z nich latentní.

Loutkové divadlo vyzdvihuje rozdíl mezi hereckou postavou a jevištním jednáním a jejich dynamické vzájemné vztahy, ale zároveň je zamotává. Vyzdvihuje je tím, že mezi neživou postavou a jednáním, které jí propůjčuje manipulace a hlasový projev, je nápadný rozpor. Zamotává je tím, že vytváří rozpor i uvnitř jednání, mezi jednáním způsobeným manipulací, osvětlením, scénou a tak dále na jedné straně a hlasovým projevem na straně

druhé. Vzájemné působení obou rozporů směřuje k tomu, aby se nad polaritou herecké postavy a jevištního jednání nastavěla struktura trojitá.

Všechny tři členy *signifiant* navozují význam pomocí podobnosti. Neživý předmět je víceméně podobný lidské či antropomorfní bytosti. Fyzické jednání, které se mu dodává, je víceméně podobné jednání a chování představované bytosti. Vztah mezi takovým jednáním a tím, co představuje, je však odlišný. Neznamena jen jednání pomocí podobnosti, nýbrž i metonymicky subjekty, které se toho jednání účastní – ve většině případů činitele, v některých trpného účastníka. Tento rozdíl mezi postavou a jednáním není absolutní, protože bytost zobrazená neživým předmětem může také, byť nemusí, implikovat jisté jednání či typy jednání pomocí spojitosti (zbrojnoš, policajt, čarodějnice, čert, Kašpárek, Pierrot, Petruška atd.). Hlasový projev také znamená hlasový projev představované bytosti pomocí podobnosti a zároveň sdílí zvláštní rys fyzického jednání v tom, že znamená nejen řeči, ale také mluvčího a někdy adresáty. Avšak jeho vztah k replikám, které představuje nebo znamená, není tentýž. Je to lidský hlasový projev představující řeč lidských nebo antropomorfních bytostí. Jinými slovy, *signifiant* a *signifié* zde mají stejnou povahu: některé modifikátory hlasu používané v loutkářství hledí tento rys zmírnit či potlačit.

Proschan poukazuje na to, že v některých formách afrických loutkových představení podobnost loutky a představované bytosti je tak nepatrná či vzdálená, že v klidové poloze je nepostřehnutelná. Jisté loutky nabývají význam prostřednictvím jednání: pohybem, speciálními efekty ohně nebo lamp atd., nebo replikami pronášenými normálním lidským hlasem, zatímco loutky zůstávají nehybné (Proschan 1980, 32). To je základní princip loutkářství obecně. Ač každý ze tří členů *signifiant* navozuje význam pomocí podobnosti, složitý celkový význam (či struktura významů), jež sdělují všechny dohromady, vyvěrá rovněž z mnohonásobných metonymií, které je všechny tři spínají. Jako loutkář došel Latshaw v praxi patrně k stejnému postřehu jako Proschan, ale jeho formulace jej bohužel zužuje na to, co zaujímá moderní loutkáře: „Abstraktní tvar, jímž se hýbá tak, aby to mělo smysl, může být stejně tak živý jako tvary, jež připomínají lidskou nebo zvířecí podobu.“ (Latshaw 1978, 43)

Hlasový projev samozřejmě nepřispívá k výstavbě smyslu jen tím, že se podobá promluvaným představovaným bytostem, které má vyvolat. Je také nositelem řeči s celým jejím významovým potenciálem. Toho se někdy využívá jako ještě dalšího prostředku k zdůraznění rozporu mezi vizuálním jednáním a hlasovým projevem. Například za časů Čikamacu Monzaemona pěvec – vypravěč japonského loutkového divadla nejen přednášel dialog, ale také vkládal mezi repliky vyprávění popisující vizuální akce osob, jak je současně předváděly pohyby propůjčované loutkám jejich manipulátory.

Toto je pro ilustraci krátká pasáž ze *Společné smrti milenců u Sonezaki*, scéna 1, od Čikamacu (podle anglického překladu Donalda Keena, 1961):

KUBEIDŽI: Ty drzej úřednickej mrňousi! Já z tebe tu drzost vytluču!

VYPRAVĚČ: Popadne Tokubeiho vpředu za kimono a oba zápasí, vyměňujíce si rány a strkance. Ohacu k nim běží, je bosa.

OHACU (k měšťanům): Prosím vás všechny, zastavte tu rvačku! Je to můj přítel. Kde jsou nosiči? Proč něco nedělají? Tokubei dostává výprask!

VYPRAVĚČ: Svíjí se úzkostí, ale je bezmocná. Její zákazník, vesnický bambula, ji silou nacpe do nosítek.

ZÁKAZNÍK: Není možné, abys přišla k úhoně.

OHACU: Počkejte, prosím, aspoň chvíli! Ach, jsem tak nešťastná!

VYPRAVĚČ: Nosítka rychle odnesou pryč a už je slyšet jen ozvěnu jejího plačícího hlasu. Tokubei je sám; Kubei Dži má pět kumpánů. Z blízkých stánků vyběhnou muži a všechny je klacky ženou k lotosovému jezírku Kdo šlape po Tokubeim? Kdo ho bije? Nelze říci. Vlasy má rozcuhané, pás rozvázaný. Klopýtá a padá tu na jednu, tu na druhou stranu.

TOKUBEI: Kubei Dži, ty svině. Myslíš si, že vyvázneš živej?

VYPRAVĚČ: Potácí se kolem a hledá Kubei Džiho, ale ten utekl a zmizel. Tokubei padne na zem a s trpkým pláčem nahlas nařiká.

Pokud jde o jevištní jednání, které nepředstavuje jednání, typický příkladl jsou nadávky a rány, jež od malých loutek znova a znova sklízí loutkáři (nebo snad uvaděč) Tupihlav v loutkovém představení předváděném v *Bartolomějském jarmarku* Bena Jonsona (V/3). tyto akce se situují mimo děj a neustále přerušují a pletou jeho rozvíjení. Jejich sémiotický účinek je výstavba představovaných osob a stírání rozdílu mezi hereckou postavou dramatickou osobou tak, aby vznikl dojem, že loutky jednají spontánně. Dramatik to humorně vyzdvihuje, když divák Pytlík (sám dramatická osoba v Jonsonově hře) povzbuzuje dvě loutky, jež tlučou Tupihlava, chválí je za dobrý herecký výkon a pak se zeptá: „Nařezali vám moc?“ Loutkář (také osoba v Jonsonově hře) ho ujišťuje: „Co vás to napadlo. Naprosto důvěrně: vše je jen divadlo.“ Ale divák si nedá nic namluvit: „No to jsme tedy viděli, i a ty jsi to cítil, vid', to si mně můžeš vykládat, co chceš.“<sup>1</sup> Jevištní jednání, které nemá smysl, pokud jde o předvádění jednání, může také směřovat k vytváření obrazu loutkáře: o tom bude řeč později jako o aspektu výstavby *signifié*.

Vytváření postav, které nepředstavují žádnou dramatickou osobu, je, zdá se, mnohem méně časté v loutkovém divadle než v divadle s živými herci. Alespoň to naznačuje empirický materiál, i když, pokud je mi známo, tato otázka nebyla nikdy systematicky zkoumána. Je možná příznačné, že šašek, jehož osoba není dále specifikována, je v tradičních ruských loutkových představeních o Petruškově používán pro Epilog (to je v představení jeho jediná funkce), ale Petruška sám dělá prolog, který uvítá diváky (Reeder 1981).

## Loutkáři a herci

Mnoho autorů popisuje loutkáře jako herce. Někdy je dokonce vlastnost herců připisována vodičům loutek, i když se jejich výkon omezuje na předvádění loutek a propůjčování pohybu, kdežto hlasový projev je svěřen jinému umělci. Tak například Scott popisuje vodiče *bunraku* takto: „Loutkář je herec, umělec, který musí umět zpodobit množství lidských emocí, vznikajících z dramatické situace. Jako u všech dobrých herců, jeho technika musí být bezvadná, aby byl schopen vejít do ducha role bez sebemenšího zaváhání“ (Scott 1973, 29).

Loutkářský výkon je s herectvím těsně spjat a zároveň se od něj liší. V některých ohledech se shodují, ale v jiných mají velice málo společného. A to, v čem se překrývají, se rozšiřuje a zužuje od jedné formy loutkářství k druhé.

Loutkářův přednes patří do oblasti herectví. Avšak v různých formách loutkového divadla je tato složka oddělena od manipulace. Její oddělení se někdy zdůrazňuje tím, že ještě jiné prvky herectví – mimika, expresivní gesta atd. – jsou pojaty do projevu herce, který přednáší slova: nejvýraznější příklad je *bunraku*, ale stejný postup má také svou důležitost v jiných formách loutkového divadla, například v inscenacích francouzských klasických her Společnosti Dominiquea Houdarta (Veltruský 1977)<sup>2</sup>. Na druhé straně jistě formy loutkového

<sup>1</sup> V tomto článku použiji k ilustraci loutkářských postupů několikrát loutkové představení předváděné v *Bartolomějském jarmarku*. To klade metodologický problém. Jako integrální součást hry není ovšem toto loutkové představení srovnatelné s historickým záznamem loutkového představení, které by se v té době bylo skutečně událo. Patří do fiktivního světa, jež hra vytváří. Doba, kdy literární historikové zkoumali hry jako *Bartolomějský jarmark*, aby například zjistili sociální podmínky, morální hodnoty či mentalitu loutkáře, puritána nebo zemana Pytlíka, je našťastí za námi. Není důvod se domnívat, že když Ben Jonson toto loutkové představení do hry vsunul, podal věrný obraz loutkového divadla své doby. Ikonografie ukázala, že ani obrázky doprovázející soudobé zprávy o divadelních představeních nelze nekriticky přijímat jako dokumenty toho, jak skutečně vypadalo jeviště a jak dekorace, herci a jejich pohyby; to však nevylučuje, aby je historikové divadla s patřičnou rezervou používali jako materiál (Hogendoorn 1980). Svou povahou *Bartolomějský jarmark* napovídá, že loutkové představení, jež obsahuje, je víceméně jakási humorná karikatura. Svědčí o tom skutečnost, že opětovné útoky loutek na loutkáře, o nichž už byla řeč, neustále přerušují děj a pletou jeho odvíjení a že navíc vzájemná jednání loutek a dramatických osob představovaných živými herci loutkové představení úplně rozvracejí. Je-li to však karikatura, poukazuje toto loutkové představení k velice rafinovanému loutkářskému umění, o němž, nebýt této hry, by nebylo známo prakticky nic. A alžbětinské drama poskytuje i jiné příklady „hry ve hře“, která karikuje soudobé divadelní postupy a zároveň je vynáší na světlo. To naznačuje, jakých výhrad je třeba, má-li se loutkové představení hrané v *Bartolomějském jarmarku* zkoumat jako doklad loutkářství té doby. Zároveň však tyto výhrady takové zkoumání umožňují.

<sup>2</sup> Moderní technika dovoluje nahradit přímý přednes reprodukováním. Hlasová složka inscenací Salcburského loutkového divadla pozůstává z nahraného

představení neobsahují žádné promluvy. Tak třeba v Itálii osmnáctého století kvetl loutkový balet (Baty a Chavance 1959, 53 – 54); futuristické *Balli Plastici*, program pozůstávající z pěti krátkých výstupů v choreografii Gilberta Clavela a Fortunata Depera, byly uvedeny v Teatro dei Piccoli v Římě roku 1918 (Kirby 1971, 105); několik současných loutkových společností, včetně Salcburského loutkového divadla, dává balety nebo pantomimu (Bogatyrev 1973); některé hry *džóruri* obsahují taneční scény už od pozdního 17. století a později byly čistě taneční hry, např. *Lví tanec*, adaptovány z *kabuki* (Scott 1973, 72 – 73 a 111–115); a všemožné tance loutek s hudbou, ale beze slov, existují v Africe.

Manipulace loutkami je lidské jednání, které ve své obecné povaze není formou herectví v pravém slova smyslu. Sama o sobě nepředstavuje lidské nebo antropomorfské bytosti a jejich jednání a chování; způsobuje, že je představují loutky. Do jisté míry je srovnatelná s jednáním malíře nebo sochaře, které také způsobuje, že obraz či socha něco představuje, aniž by co představovalo samo o sobě.<sup>1</sup>

Pohyby vodiče loutek mohou nicméně obsahovat zřetelné prvky herectví. Například indický loutkář Mani Iyer ze státu Madrás pohybuje loutkami pomocí silných černých hůlek, které drží v ruce, ale pohyby jejich hlav jsou pohyby jeho vlastní hlavy: jak hýbá hlavou, tak se hýbá hlava loutky díky provázkům, které vedou z její hlavy ke kotouči na hlavě loutkáře (Mathur 1964, 120). V čínském divadle spodových hůlkových loutek v provincii Kuang-tung vodič nejenže pohybuje hlavou a očima loutky pravou rukou a pažemi rukou levou, nýbrž i vykouzlí pohyb jejích neexistujících nohou pohybem svých vlastních nohou; jestliže má paži zcela napnutou, pohyby jeho nohou se jaksi přenášejí na loutku. Za tím účelem provádí různé taneční kroky a kroky operní; když je představována ženská osoba, chodí se stehny přitisknutými k sobě a chodidla klade jedno za druhým, aby pohupoval boky (Pimpaneau 1977 a, 116 – 117). V pařížském Théâtre du Petit Miroir loutkář sám dupe, když dává loutce pohyby označující těžkou chůzi osoby nebo její zlostné dupání, a celé jeho tělo se třese, kdykoli se má třást loutka. Vodičům loutek v tomto divadle také připadá nemožné předvést zuřivé jednání dramatické osoby, aniž by jejich vlastní tvář vzala na sebe zuřivý výraz (který obecnostvo vidí víceméně zřetelně zároveň s odpovídajícími pohyby, jež jsou propůjčovány loutce). V divadle loutek na nitích z Karnataky v Indii každý loutkář pohybuje jednou loutkou, přednáší příslušné repliky a tančí sám, když dává loutce tančit, čímž přispívá k hudebnímu doprovodu zvoněním rolniček, které má přivázané ke kotníkům (Pimpaneau 1979, 35). V *bunraku* ve chvílích velkého napětí musí ten vodič, který hýbá nohama loutky, sám silně dupat do taktu pohybů, které loutce propůjčuje rukama (Scott 1973, 32). Když vodiči dávají loutkám odcházet, mohou zároveň použít mimicky svá vlastní těla tak, aby vykouzlili odchod, při němž je loutka táhne všechny tři za sebou (Keene 1973, 9). V *bunraku Otome*, kde byli tři mužští vodiči nahrazeni jednou ženou, obsahuje manipulace více prvků herectví: rukama loutky pohybují paže vodičky zasunuté do rukávů kimona loutky, nohama pohybuje vodička svými koleny a hlavou loutky pohyby vlastní hlavy (Pimpaneau 1978, 66).

To, že manipulace s loutkami může obsahovat prvky herectví, má takřikajíc svůj protějšek v jistých prvcích hercova projevu, které nepředstavují lidské nebo antropomorfské bytosti a jejich chování.

Gesto, kterým si herec nasadí glycerinové „slzy“, je možná nejtriviálnější příklad: samozřejmě je často zastíráno, aby vypadalo jako výraz šoku nebo smutku, jako otírání očí nebo smrkání.

---

výkonu operních zpěváků. Záznam přednesu používá také pařížské Théâtre du Petit Miroir (které sleduje tradici klasického loutkového divadla čínského z oblasti Fu-tien a z Tchaj-wanu), ať už je představení ve francouzštině nebo v čínštině. Naopak zase dosud nedokonalá tehdejší technika patrně přispěla k úpadku Teatro dei Piccoli, když po smrti svého zakladatele začalo používat hudbu a zpěv z gramofonu (Cocuzza 1981). Obecně řečeno, rozdíl mezi nahaným a živým přednesem se nezdá mít hluboký účinek na významovou strukturu loutkového představení, jak ji vnímá publikum. Tohle by však s velkou pravděpodobností neplatilo, kdyby se nahrávky používaly u takových forem jako *bunraku*.

<sup>1</sup> Analogie mezi malířem nebo sochařem a vodičem loutek tady končí. Malíř a sochař vytváří znaky, kdežto loutkář je může vytvářet, ale nemusí; jeho podstatná funkce je dávat jim další „dimenzi“ tím, že je uvádí do pohybu. Malíř a sochař netvoří své dílo znovu a znovu před očima diváka, jako to dělá loutkář; tento rys má práce loutkáře společný s hercovou.

Potřeba napovídat spoluherci je bohatý zdroj takových akcí. Herec, který má zašeptat slovo či verš do ucha partnera, se musí dostat blízko k němu a do polohy, odkud to může udělat, aniž by si toho všimli diváci, a to všechno zakamuflovat jako by jeho jednání mělo smysl, což může trochu trvat. V londýnském Coliseu jeden večer za první světové války, když se ve scéně soudu v *Kupci benátském* Ellen Terryová zarazila u verše „Ten úpis tady / ti nepřiznává ani krůpěj ...“, nemohla Edith Craigová vydržet dobu, co to nejbližšímu herci trvalo, než její matku zachránil, a křikla z nápovědního rohu „Krve, maminko, krve!“ (Gielgud 1939, 96). Když hrála Ellen Terryová chůvu v *Romeovi a Julii* v Lyric Theater v roce 1919, našla vlastní řešení obtíží působených její ochabující pamětí: kdykoli zapomněla, co má říkat, zahrála hluchotu chůvy, a tak dala někomu z ostatních herců čas, aby jí to pošeptal (Gielgud 1939, 24). Ve hře o *Uvedení Panny Marie do Chrámu*, jak ji hráli v kostele v Avignonu roku 1385, měli dva herci za úkol dohlédnout na malou tří nebo čtyřletou holčičku, která představovala Marii, aby se na jevišti chovala při mši „vyspěle a zbožně“; herci se úkolu zhostili hrajíce přítom archanděly Gabriela a Rafaela (Young 1933, II, 241).

Takového zastírání není zapotřebí v *kabuki*, kde se napovídání, pokud je nutné, neujímá spoluherec, nýbrž hercův osobní asistent, který se pohybuje za ním, aniž by sám hrál: v dobách dřívějších to dělali sami autoři, kteří nosili text v ruce (Ernst 1956, 110). Podobně, podle zprávy z roku 1602, herci cornwallského mirákula „neumějí role bez knížky, ale napovídá jim člověk zvaný Ordinary, který jim jde v patách s knížkou v ruce a tiše jim říká, co mají vyslovit nahlas (Bradbrook 1962, 121).

Představování nadpřirozených úkazů nebo mimořádně krutých úkonů je ještě další zdroj hercova jednání, jež přímo nepředstavuje lidské či antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování. Hojně příklady se najdou ve středověkých mystériích: naneštěstí jejich jevištní poznámky většinou udávají pouze *signifié*, aniž by popisovaly prostředky, jimiž se předvádí, neboť to bylo cechovní tajemství. Tak například během představení *Mystère de la Passion (Pašijové hry)* ve Valenciennes viděli třináctého dne diváci člověka, jenž trpěl vodnatelností a byl „příšerně oteklý“ a který „v okamžiku, na přimluvu Krista, celý splaskl“. Devatenáctého dne ukazoval Pána, jak se modlí v zahradě Getsemanské, „kde potil krev a vodu, jež bylo jasně vidět kapat mu z těla“ (Konigson 1969, 108 a 124). V *Mystère de la vengeance et destruction de Jérusalem (Mystériu o pomstě a zkáze Jeruzaléma)* byla scéna, představující Nerona, který chtěl vědět, jak se narodil, d'ábla Gorgaranta přestrojeného za doktora, „řezače“, tyranu Graparta a Trencharta a Agrippinu, která byla přivázána na lavici, tloukla se v prsa, vzpínala ruce a lomila jimi, marně uprošujíc svého syna, zatímco jí párali břicho, načež „řezač“ prohlásil: „Tady to je, pane, tohle je lůno“. Text pouze říká, že k rozpárání břicha je zapotřebí triku (*une feinte*), ale neposkytuje žádné technické informace, ani nenaznačuje, zda trik prováděli herci představující operátory, nebo ten, kdo hrál oběť (Cohen 1951/1906/, 151).

V *kabuki* akce tohoto druhu nejsou obvykle součástí hercova výkonu; pokud je zapotřebí triku k předvedení nadpřirozeného jednání, je to úkol hercova osobního asistenta (kuronbo či koken) a nijak se to neskrývá. Například ve *Čtyřadvaceti oddaných synech* Čikamacu Handžiho dva válečníci chtějí vzít helmu hrdince poté, co ji ona odnesla ze svatostánku. V tomto okamžiku asistent připevní helmu na konec sašidaši, černě natřené bambusové tyče dlouhé skoro dva metry, a zvedne ji nad hlavy válečníků. Při tanci, který následuje a představuje střetnutí helmy s válečníky a její konečné vítězství, pohybuje helmou podle velmi složitého vzorce (Ernst 1956, 110). Nicméně rozvinulo *kabuki* celou řadu technik rychlé změny kostýmů, aby se herci umožnilo hrát několik rolí – až sedm či dokonce deset – v rychlém sledu (Brandon 1978, 119 – 120).

To, že herectví proniká do manipulace loutek a že úkony, které nic nepředstavují, pronikají do herectví, neruší základní rozdíl mezi tělesným výkonem loutkáře a herce. Ale ukazuje to, že tento rozdíl je záležitost obecné povahy obou druhů akce a ne jednotlivých

úkonů, z nichž se v jednom či druhém případě skládá. A odráží to stálou oscilaci mezi loutkářstvím a herectvím, která existuje všude, kde jsou oba druhy představení živé a obracejí se na stejné publikum.

### Sémiotický systém herectví a loutkářství

Herectví je svébytný sémiotický systém, který ale není samostatný. Přes všechny společné rysy se herectví v divadle, ve filmu, v televizi, v rozhlasu a pro gramofonové nahrávky, herectví obsažené v rituálech a prvky herectví, jež se vyskytují v životě, navzájem značně liší. Zároveň se rozdílily mezi nimi mohou stírat díky rozdílům, které uvnitř každého z těchto druhů existují mezi styly a historickými obdobími. Jak to vyjádřil Gielgud: „Myslím, že v takzvaném klasickém hraní a v moderním, hovorovém hraní musíte opravdu uplatňovat stejná pravidla; avšak v realistické hře je uplatňujete poněkud tlumeně, tak jako ve filmu musíte mluvit mnohem méně hlasitě a jste omezeni celou řadou ceduliček a značek, které vás udržují v dosahu kamery. Úplně jiný soubor pravidel se musíte naučit, když natáčíte na desku a zjistíte, že v tomto médiu můžete dávat řeči úplně jiné tempo a modulaci, než když jste ji pronášel v divadle. V televizi je zase nový soubor pravidel.“ (1979, 13).

Dullin analyzoval rozdíl mezi divadelním a filmovým herectvím s jasnozřivostí, jaká se málokdy najde ve vědeckých pojednáních na toto téma. Přes své postřehy však si připadal velice trapně, když hrál ve filmu roli, kterou předtím hrál v divadle, protože zůstal v zajetí svého divadelního přístupu k této roli. Všiml si, že v takových případech se cítil volně jen tehdy, když byl poněkud vykořeněn změněným prostředím a atmosférou, zejména když byl nějak pozměněn dialog (Dullin 1946, 135 – 147). Je tomu tak proto, že herectví je vždy pouhou částí, jakkoli důležitou, širšího sémiotického systému: a systémy, do nichž vstupuje, se navzájem značně liší, a liší se také podíl, který v každém z nich má herectví.

Touto rozmanitostí herectví a pružností, jež z ní vyplývá, se snad dá zčásti vysvětlit vytrvalost antinomie mezi divadlem s živými herci a divadlem loutkovým. Konkrétní podoba antinomie se mění od období k období a od kultury ke kultuře. Změny plynou ze skutečnosti, že se nejen loutkářství přizpůsobuje rozličným strukturám herectví, nýbrž i herci reagují na různé struktury loutkového představení.

Zároveň je herectví sémiotický systém, který používá znaků pocházejících z jiných sémiotických systémů, ať už jsou zrakové či sluchové, ať jsou organizovány hlavně v čase či v prostoru, ať navozují význam hlavně pomocí podobnosti či izomorfismu, anebo věcné či přiřčené spojitosti atd. Kombinují se v herectví, všechny tyto různorodé typy znaků si na jedné straně podržují své vlastní sémiotické zvláštnosti a na druhé straně se vzájemně jakoby oplodňují, tj. Vzájemně působí na to, jak ten který z nich navozuje význam (Veltruský 1976). To platí také o loutkovém představení, jež ovšem kombinuje různé sémiotické systémy, z nichž čerpá, zcela odlišně.

Jelikož loutkové divadlo směřuje k tomu, aby se nadstavěla trojitá struktura – neživá postava, pohyb jí udělený, hlasový projev – nad *signifiant* skládající se z herecké postavy a jevištního jednání, vyzvedá různost použitých znaků a podivnost způsobu, jak se kombinují. Vnitřní antinomie jevištního jednání, pozůstávajícího z propůjčovaného pohybu a lidského hlasového projevu, víceméně přitahuje pozornost k sémiotickému rozdílu mezi hlasovým projevem a všemi ostatními znaky. Jak již bylo řečeno, hlasový projev se neomezuje na to, že evokuje to, co představuje (řeči dramatických osob) pomocí podobnosti, jako ostatní složky. Nejenže představuje hlasový projev, ale také jím je. Kromě toho je nositelem jazyka. A způsob, jak jazyk vyvolává významy, kontrastuje s podobností, na níž závisí významový potenciál všech ostatních složek. V každodenním životě tento sémiotický protiklad zůstává většinou pod prahem vědomí, neboť fyzické chování mluvčího, jeho mimika, gesta a postoje se splétají v nerozlučný celek nejen s jeho hlasovým projevem, ale také s tím, co říká (Mukařovský 1969). V herectví jsou součástí jedna od druhé odděleny a sestaveny v celek



víceméně odlišný, ale způsob, jak jsou sestaveny, je stále ještě podroben zákonům lidské fyziologie. V loutkářství se propůjčovaný pohyb a přednášený jazyk kombinují naprosto svobodně, takže se všechny sémiotické rozdíly a protiklady mezi složkami mohou dostat do popředí.

Jedna z hlavních sémiotických zvláštností herectví spočívá v tom, že znak není vně umělce (Zich 1931, 55). Herec se všemi svými fyzickými vlastnostmi skutečné lidské bytosti je osobně přítomen ve znaku, který vytváří. Bogatyrev zdůraznil sémiotické implikace této skutečnosti, když upozornil, že herec je jediný živý subjekt v divadelním představení, že není publikem vnímán jen jako soubor znaků, nýbrž i jako živá bytost, a že se tím liší od všech ostatních složek divadla, jež jsou pouhé znaky nebo znaky znaků (Bogatyrev 1938). *Signifiant* (herecká postava a jevištní jednání) vskutku obsahuje hercovy fyzické vlastnosti; bez ohledu na to, zda jsou záměrné či nikoli, zda mají navozovat význam nebo tam jsou prostě proto, že je nelze odstranit nebo skrýt, všechny tyto fyzické vlastnosti jsou obecenstvem vnímány jako znaky; herecký znak tudíž v poměru ke všem ostatním složkám divadla vyniká svou nesmírnou reálností a kolísá mezi znakem, to jest skutečností zastupující jinou skutečnost, a skutečností samou.

Loutkové představení je v tomto ohledu něco docela jiného. Herecká postava a jevištní jednání zde mají jen ty vlastnosti, jež potřebují k plnění své sémiotické funkce: jinými slovy, loutka je čistý znak, protože všechny její složky jsou záměrné (Veltruský 1939). Tento rozdíl od znaku vznikajícího v herectví je nápadný, pokud jde o stránku vizuální (Kleist 1810), ale týká se i hlasového projevu tou měrou, jak je hercův přednes poznamenán jeho fyzickou činností. Dokonce i v *bunraku* má projev pěvce – vypravěče, třebaže mimo přednes obsahuje i mimiku, daleko do skutečnosti: sleduje hudební linii *šamisenu*; dlouhé vzlykání a nekoherentní zajíkání se nejen různí podle dramatické osoby (dívka, válečník apod.), ale jsou také natolik vzdáleny lidským výrazům, že zvládnout například umění plakat prý trvá léta (Keene 1973, 17 a 15). Tím lze vysvětlit znatelný rozdíl mezi přednesem pěvce – vypravěče a herce v těch hrách *kabuki*, kde se konfrontují.

Hercova osobní přítomnost ve znaku vytvářeném herectvím plodí také jeho vnitřní polaritu, mezi hercem na jedné straně a textem či oběma na straně druhé. Nemohu zde probírat tuto polaritu pokud jde o hudbu z toho prostého důvodu, že sémiotika divadelní hudby nebyla zatím adekvátně probádána. Naléhavá reálnost znaku stojí v diametrálním protikladu k základní sémiotické vlastnosti jazyka, totiž k jeho tendenci vzbuzovat velké množství nehmotných významů, které se složitě kombinují, seskupují a vzájemně rozehrávají se značnou mírou svobody, zčásti nezávisle na smyslovém materiálu, z něhož se odvozují. Vztah mezi oběma póly je primárně zprostředkován zvukovými složkami textu, neboť ty jsou integrální součástí hercova hlasového projevu. Hercova přítomnost ve znaku omezuje volnou hru významů vyplývajících z textu, ale zároveň zvyšuje váhu textu. Jazyk má sklon redukovat reálnost znaku, ale zato vybavuje herce nesmírně pružnými a proměnlivými významy. Poměrná závažnost toho kterého pólu se v dějinách neustále mění (Veltruský 1941).

Je příznačné, že když vznikne tendence dát jazyku radikálně převládnout nad hercem, nebo alespoň zeslabit hercovu převahu, má to poměrně často za následek, že se divadlo s živými herci přiblíží divadlu loutkovému nebo si dokonce vypůjčí postupy, které jsou loutkovému divadlu vlastní. Neboť v povaze znaku vytvářeného v loutkářství není nic, co by se automaticky přičilo převaze literární složky, pokud to je záměr. Netřeba ani dodávat, že zároveň není v povaze tohoto znaku nic, co by takovou převahu podporovalo.

## HERCI, ZVÍŘATA, PŘEDMĚTY A LOUTKY

Jak už bylo řečeno, složky hereckého znaku nejsou všechny vytvářeny hercem, ba ani skupinou herců. To, co dělají herci, je doplňováno různými složkami nebo postupy, které leží mimo ně. Někdy se používají také zvířata. Představení zahrnuje všemožné předměty a také

na nich závisí. Živé bytosti se nemusejí objevit ve vizuální stránce znaku, jenž může pozůstat zcela z loutek, siluet nebo jakýchkoli jiných předmětů, které lze patřičně vystavovat a manipulovat. To jsou jevy naprosto rozlišné, ale mají jeden důležitý společný rys: ať už jsou či nejsou znaky samy o sobě, stávají se znaky ve spojitosti s herectvím. A vztah mezi lidskou bytostí a zvířetem, předmětem či loutkou se může objevit v *signifié* jako pravý opak toho, jaký skutečně je, díky hereckému kouzlu, které je ve všech třech případech stejné: činitel dělá, jako by jednání podstupoval. V jednom z tradičních cirkusových kousků cvičitel předvádějící „učeného koně“ dělá docela složitou hru. Signály, které dává koni hůlkou a svými vlastními pohyby, skrývá v proudu gest, pohybů a řečí, jako by na koně mluvil. Výsledek je ten, že diváci vidí koně, jak řeší jednoduché početní úkoly, vybere nejhezčí dívku v obecnstvu, nebo označí nejhoupějšího chlapíka v dohledu – samotného cvičitele – a vyžene ho z manéže (Bouissac 1971). Klauni, mimové a jiní herci často dávají neživým předmětům jednat a sami se jeví jako předmět jejich jednání. V *Zázračném dědkovi a létajícím kufri*, epizodě z Fialkovy pantomimy *Knoflík* (poprvé hrané v divadle Na zábradlí), mim provádí gesta, mimiku a pohyby muže, který se napřed marně snaží zvednout příliš těžký kufr, pak svádí boj s kufrem, který se dal do letu a nakonec je kufrem odnesen (Fialka 1972, 36). O vodičích loutek v *bunraku*, jejichž pantomima vykouzlí energický odchod loutky, táhnoucí je všechny tři za sebou, jsem se už zmínil. Podobného postupu používá břichomluvec ve hře s figurínou. Jak to popsals Latshaw:

„Člověk je tu většinou rezervovaný a prostý, kdežto loutka je prostořeká, drzá a nezvládnutelná. Je třeba velké dovednosti a soustředění, mají-li se držet dvě výrazně odlišné role v rychlé křížové palbě replik. Představte si, že máte zavřená ústa a bedlivě posloucháte, abyste skryl skutečnost, že ty nehorázné repliky, jimž nasloucháte, pronášíte vy“ (Latshaw 1978, 26).

Podobně, ale v opačném směru, je vztah mezi činitelem a trpným účastníkem převrácen, když jsou herci manipulováni: původce jednání představuje herec, který je právě předmětem manipulace.

### Manipulace s herci

K doplnění hercova výkonu se často používají různé druhy mechanismu a jeho účinky někdy k představování lidské nebo antropomorfní bytosti a jejího jednání a chování přispívají více než výkon sám. V cyklech mystérií o Nanebevstoupení Páně z Chesteru a Wakefieldu je vidět Krista, jak se bez pomoci jakéhokoli podpůrného mechanismu zvedá nad zem či možná nad zavěšená jevištní oblaka; herec byl nejspíše vytahován do vzduchu za pomoci nějakého postroje navlečeného pod šatem. V *Mystère de la Passion (Pašijové hře)* od Jeana Michela, hraném v Monsu roku 1501, byl rychlý vzestup Krista a Satana k vrcholu jeruzalémského chrámu ve scéně Pokušení předveden takto: herec hrající Krista si vylezl na ramena spoluherce a oba byli vytaženi k nejvyššímu bodu věžičky pomocí náhlé protiváhy (Tydeman 1978, 171 – 172). V našem století několik hereček, jež hrály *Petera Pana* od J. M. Barrieho, komentovalo obtíže a dokonce nebezpečí, spojené s použitím postroje, jenž jim umožňuje létat nad jevištěm, jak to vyžaduje role.

Italské pojednání ze sedmnáctého století o fabrikaci jeviště a mašinerie popisuje čtyři různé způsoby, jak dát člověku vynořit se z podzemí, prostředek, kterým proměnit osobu v kámen, jiný pro proměňování kamenů v osoby, dvě metody snášení mraku z oblohy na jeviště, další metodu, kterou oblak sestupuje s lidmi ze zadní části oblohy do středu jeviště, a ještě další metodu, jak se člověk bez oblaku snese z nebe, a to tak, aby hned, jak přistane na prknech, mohl začít chodit a tančit (Sabbattini 1941 /1638/, 100 – 104, 108 – 110, 139 – 150 a 160 – 161).

V *kabuki*, které tolik netrvá na iluzionistických efektech, je utopení osoby představováno takto: kulisák zvedne zadní okraj modré látky volně ležící na jevišti (která

představuje obecně vodu), herec pod ní zmizí a odejde propadlístěm (Ernst 1956, 129). Ale i *kabuki* prošlo historickým obdobím, kdy se snažilo o důmyslné jevištní triky doplňující herecký výkon. Bylo to v první polovině 19. století a toto období zanechalo stopy. Scénické objevy byly zaznamenány v čtyřdílné knize vydané v letech 1858 a 1859, která mimo mnoho jiných technik a kouzel popisuje, jak se vznášet ve vzduchu jako duch (Brandon 1978, 119).

Francouzská kniha o scénické technice 19. století obsahuje popis složitého mechanismu používaného v pařížském divadle Gaîté, díky němuž byla herečka hrající vílu vidět, jak pronikla zadním prospektem a vznášela se ve vzduchu, kdežto ve skutečnosti stála pevně přivázaná na vodorovné tyči, postrkované směrem k publiku (Moynet 1874/1873/, 200 – 203).

Moderní divadlo zavedlo nové a mocné prostředky vytváření jevištního jednání, při němž je jen nepatrná činnost herce. V tomto ohledu zvláště vynikají dynamické osvětlení, pohyblivé dekorace a pohyblivá podlaha jeviště. Ale aniž by se jakkoli snižovaly zásluhy moderního divadla, klade se otázka, zda jsou to skutečně nové objevy. Proměnlivé světlo a dokonce i pohyblivé dekorace mohly ve skutečnosti mít svou důležitost už v některých tradičních formách divadla, zvláště tam, kde se představení konalo po setmění.

Hercův výkon může být také ovládnán hudbou a zvuky. Opera a balet jsou zřejmě příklady, ale bubnování, klepání a rytmické zvuky různých hudebních nástrojů v mnoha formách divadla v Asii a Africe řídí herce mnohem přísněji. V představení pro jednoho herce *topeng pajengan* na Bali se jeden z typických vtípů zakládá na této nadvládě hudby a zvuků a na skutečnosti, že na rozdíl od herce hudebníci patří k nejvyšší kastě. Když herec představuje skromnou osobu, po chvíli tance si postěžuje: „Achich! Že mě ti pánové z orchestru prohnali! Chápejte, to nemá být kritika: Ještě ne ... Atd.“ (Emigh 1979). Hudba a zvuk mohou také hercův výkon doplňovat. V *kabuki*, kde jsou hercovy pohyby místy zdůrazňovány a členěny bitím dvěma paličkami z tvrdého dřeva na prkno (které se přizpůsobuje hercovu pohybu, ne naopak), pravidelně fázované údery provázejí vběhnutí na *hanamiči* a odběhnutí z něj; tyto údery se mohou zrychlovat, až je tempo několikrát rychlejší než hercův běh, tak aby představovalo mnohem rychlejší běh osoby (Brandon 1978, 108).

### Zvířata

Během historie divadla byla na scénu přivedena nejrůznější zvířata. Herec hrající Xanthiase v Aristofanových *Žábách* možná jel na opravdovém oslu (i když výzkum historiků, pokud jde o způsob, jak bylo zvíře odstraněno, když už ho nebylo třeba, nepřinesl valné výsledky). Jeden z nejděsivějších příkladů použití zvířete v divadle je sova v *Les Actes des Apôtres (Skutcích apoštolských)*, které byly hrány v Bourges roku 1536; sokolník ji vycvičil, aby letěla a usadila se na rameni Heroda Agrippa, než jde do pekla (Tydeman 1978; 176).

V některých obdobích dělalo použití zvířat velký dojem na obecnost. Gielgud vzpomíná, že inscenace *Zimní pohádky*, *Večera tříkrálového* a *Snu noci svatojánské*, které udělal Harley Granville-Barker v divadle Savoy v letech 1912 až 1914, „byly považovány za velice avantgardní a mluvily pouze k úzkému, velice náročnému publiku“, protože byly jednoduché, kdežto širší veřejnost stále ještě žila v zajetí honosných shakespearovských festivalů, jež v Her Majesty's Theatre režíroval Herbert Beerbohm Tree, kde například ve *Snu noci svatojánské* byli na jevišti živí králíci (Gielgud 1981, 34). Až do druhé světové války koně často káleli na pařížských scénách, což zjevně neodvádělo pozornost většiny diváků od plamenné deklamace a šermu v hrách jako *Cyrano z Bergeracu*; pokud je mi známo, neví se nic přesného o chování koní ve hrách Lope de Vegy nebo Tirsa de Moliny ve Španělsku 17. století (Rennert 1963 /1909/, 81), natožpak o tom, zda Macbeth a Banquo jeli v divadle Globe v roce 1611 na opravdových koních (Chambers 1951 /1903/, III, 75).

Přítomnost zvířete a zvláště jeho pohyby „na narážku“ mohou obecnost fascinovat do té míry, že na sebe strhnou pozornost na úkor celého představení. Ať je předvádění

různých zvířat na jevišti sebezpůsobivější, ve skutečnosti nejsou nic víc než součásti dekorace nebo nástroje herců, kteří je prostě používají či vedou, anebo uzpůsobují své vlastní jednání a chování tak, aby propůjčilo dramatický cíl a význam čemukoli, co zvířata dělají. Například v tibetském divadle příjezd herce na koni udává, že byl pozván hodnostář jako třeba čínský císař nebo bývalý král Tibetu; stejný význam vyjadřuje příchod lámů s flétnami a trubkami, kteří ho mají jakoby pozvat (Stein 1961,249).

Je příznačné, že Bankův cvičený kuň Morocco, který byl pro své různé úkony slavný v alžbětinské literatuře a až do poloviny sedmnáctého století, se nikdy nedostal na jeviště, až snad na narážku v dialogu *Marné lásky snahy* 1/2, která by se ho mohla týkat (David 1968, 50). Obecněji řečeno, Wrightovo pečlivé zkoumání zvířat v anglickém divadle před obdobím restaurace celkem naznačuje, že šlo zřídka o zvířata schopná opravdových úkonů, nebo že se jich používalo pouze v okrajových epizodách, přestože taková zvířata byla v raně tudorovské a alžbětinské Anglii velice populární (Wright 1927). Pokud si divadlo někdy žádá triků, patrně sahá raději k těm, které dělají kulisáci pomocí nějakého mechanismu nebo herci sami, než aby užívalo cvičených zvířat.

V Middletonově *Roaring Girl (Prostopášnice)* II/1 herec hrající Gallipota používá vycvičeného psa jako plivátko a plive mu do tlamy. Wright má nepochybně pravdu, když předpokládá, že tohle muselo sklidit bouři smíchu mezi obecnstvem stojícím v parteru, ale výkon samotného psa byl skutečně velice skromný. Pes Hroch, kterého Špíz ve *Dvou kavalírech z Verony* II/3 obviňuje z bezcitnosti, zřejmě nedělá vůbec nic a je tu jen proto, aby dělal protějšek komikovým šaškovinám, zejména „oblíbenému triku klauna – žongléra, jemuž tečou slzy proudem“, jak to vyjádřil Wright. Na začátku je Hrochovi vyčítáno, že „neuronil ani jednu slzu“, když všichni ostatní plakali, a toto obvinění je rozvedeno ve Špízově závěru: „A pes za celou tu dobu slzičky neuroní, slovíčka neřekne. A koukněte na mě, jak já kropím zem slzama.“ Když dojde řeč na Hrochovo nepřístojné chování u Silvie, opět pes nedělá nic: Špíz to pouze vypráví v minulém čase (IV/4). Nejdůležitější výkon osla v divadle té doby se asi objevil v Nashově hře *Summer's Last Will and Testament (Poslední vůle a závěť léta)*, hrané roku 1592 v domě Sira George Caryho: osel nesoucí na hřbetě Bakcha (jehož provázeli jeho zpívající kumpáni) byl ozdoben břechťanem: když z něj bůh sestoupil, nařídil, aby ho vodili „sem a tam po síni“ (Graves 1916).

Herci nebo kulisáci nebo herci a kulisáci společně prováděli někdy složité úkony v některých středověkých mystériích, aby obecnstvu dali vidět holubice jako by jednaly samy za sebe, nebo aby takové jednání aspoň vykouzlili jako význam. Předvést ve hře o Noemovi z Chesterského cyklu vypuštění holubice a její návrat s olivovou snítkou vyžadovalo dvě holubice, mechanické zařízení a jisté manipulační triky herce. Jevištní poznámka zněla takto: „Tunc emittet columbam et erit in nave alia columba ferens olivam in ore, quam dimittet ex malo per funem in manus Noe, et postea dicat Noe“, to jest: „Pak vypustí holubici a na lodi bude jiná holubice nesoucí olivovou snítku v zobáku. Tu si Noe přitáhne do rukou po provazu přivázaném ke stěžni a poté Noe řekne“ (Happé 1975, 129 a 658). V *Mystère de la Passion* v Monsu herec zpodobující Noema nejdříve vypustil holubici, která měla k noze přivázanou šňůrku, po níž si ji pak s prázdným zobákem přitáhl zpět. O něco později vypustil „živou bílou holubici“ (patrně jinou), načež osoba umístěná k tomuto účelu v „Ráji“ poslala zpět holubici, patrně dřevěnou, s olivovou snítkou v zobáku. Mechanismus, s jehož pomocí rekvizita v podobě holubice doletěla k arše, není v textu popsán (Cohen 1925, 28).

Skutečnost, že zvířata na divadle jsou pouhé rekvizity, je jasně doložena schopností herců vykouzlit jejich přítomnost a činnost, aniž by tam zvířata opravdu byla. Nasednout na pomyslného koně, jet na něm a sesednout patřilo ke standardním úkonům v *komedii dell'arte*; v moderní době se to učili jako školní cvik žáci herecké školy divadla Vieux Colombier (Chancerel 1950, 53). V klasickém čínském divadle nepotřebuje herec na jevišti

žádného koně k tomu, aby předvedl sedláni, nasedání, jízdu různých rychlostí a sestup s koně, či péči o třeba osm koní rozličných vlastností: jeden je krásný, jeden vyhazuje, jeden kouše, jiný je nemocný, jiný je starý a sešlý atd. (Brušák 1939). V tradičním jihoindickém divadle *kúdíjattam* herec hrající kočího Rávany v *Askarjachudamani* od Saktibhadry představuje koně, táhnoucího Rávánův kočár, pomocí prostého gesta držení pomyslné uzdy v natažené levé ruce, zatímco pravá mává bičem.

### Předměty

Mezi předměty, které přispívají k představovanému jednání a chování, dokonce i k vzhledu představovaných bytostí, patří nářadí a nástroje, pomocí nichž je jednání prováděno, předměty, na něž se jednání snaží působit, věcné okolí, v němž k jednání dochází, a předměty nošené dramatickými osobami jakožto znaky jejich stavu, hodnosti, sociálního postavení, mentality a podobně. V herectví jsou i tyto předměty představovány – nebo spíše evokovány – lidskými bytostmi a jejich jednáním a chováním. Mohou být fyzicky přítomny či představovány na jevišti jinými předměty, to jest být přítomny jako reálné předměty nebo jako znaky, např. dřevěné meče, sloupy z lepenky, malované stromy atd. Ale mohou být také vyvolávány prostě hrou herců. V každém případě se jejich přesný dramatický význam odvozuje ze způsobu, jak se vztahují k herecké postavě a jevištnímu jednání. Jinými slovy, jejich dramatický význam se odvozuje z herectví metonymicky.

Pokud jde o hereckou postavu a její vzezření jakožto zdroj významu, kterým jsou fyzicky přítomné předměty nadány, v japonském divadle *nó* může být roční doba, v níž se má děj odehrávat, představována vzorem na látce hercova kostýmu místo scénickou výpravou; tak pro hru *Izucu*, jejíž děj se odehrává na podzim, si herec vybere kostým ozdobený podzimními květy (Immoos 1974, fotografie 16). Význam vyvolávaný vzezřením postavy je nadstaven nad významy, jež pramení ze scény.

Dopad jednání na význam předmětů, které jsou s ním na jevišti nějak spjaty, je ještě rozhodnější. Krajiný příklad lze nalézt ve hře *Tell me (Řekni mi)*, kterou napsal Guy de Cointet, inscenované roku 1979 v galerii Rosamund Felsenové v Los Angeles. Cistě abstraktní předměty na hrací ploše zde představují konkrétní věci: zelenobíle pruhovaný kus lepenky na stěně nakonec představuje obraz, kus kartónu vedle něj zrcadlo, kus zelené lepenky ve tvaru T na téže stěně je telefon, pyramida oranžových kostek na stole je kniha atd. Jak se hra odvíjí, herci dodávají abstraktním předmětům tyto významy buď tím, že je pojmenují, nebo fyzickým jednáním (Deák 1979). V některých českých lidových hrách dá herec koštěti, které drží v ruce, představovat ocas kobyly tím, že jím udeří koho může (Bogatyrev 1940, 117). V *kabuki* bojovné pohyby herce způsobí, že rozkvetlé větve představují zbraně (Brandon 1978, 93).

Předměty jsou rovněž ožívovány herectvím, když jsou osoby předváděny tak, že s nimi zacházejí jako s živými bytostmi, nebo když osoby skrývají. To velice záleží na tom, jak herec využije metonymického potenciálu svého výkonu, totiž jeho schopnosti znamenat a stavět do středu pozornosti osoby či věci vztahující se k dramatické osobě, kterou zpodobuje. V Molièrově *Tartuffovi* II/7 po krátkém hovoru s Tartuffem Orgon běží ke dveřím, kterými vyhnal svého syna na konci předchozí scény a pronese ke dveřím hněvivou řeč určenou synovi (Scherer 1966, 221 – 222). Ve scéně IV/2 Elmíra a Orgon přesunou stůl na významné místo a on se pod ním skryje, aby naslouchal Elmířině hovoru s Tartuffem v následující scéně; během tohoto rozhovoru herečka opětovně vede pozornost obecenstva ke stolu a k osobě pod ním tím, že vydává zvukové signály, které jsou jí určeny – kašle, pak zakašle hlasitěji, znovu zakašle a udeří do stolu (1966, 217 – 219). V pozdně středověké frašce z Nizozemí se hraje populární historka o muži v koši. Pan Werrenbracht se schová v koši podomního obchodníka a dá se tím kramářem odnést do svého vlastního domu, aby zjistil, co dělá jeho žena, když on není doma. V přítomnosti koše se odehrává milostná scéna mezi

ženou a knězem. Kněz pak zazpívá píseň, v níž si dělá legraci z pana Werrenbrachta. Kramář, kterého vyzvou, aby také přispěl písničkou, zazpívá sloku, která říká panu Werrenbrachtovi, aby vylezl z koše a knězi natloukl, což ten udělá (Creizenach 1911 /1903/, 405).

Herectví dokáže také samo vyvolat veškeré předměty, které souvisí s představovanými bytostmi a jejich jednáním a chováním (holá hrací plocha, pomyslné rekvizity atd.). Navíc jsou takové předměty evokovány herectvím i tehdy, když jsou skutečně použity. Herec, který provádí v divadle praktický úkon, to obvykle dělá pomocí gest a pohybů tak utvářených, že zároveň ten úkon i eventuální předmět znamenají (Veltruský 1976). Stanislavskij, jehož pojetí divadla téměř vylučovalo hru s pomyslnými rekvizitami a který měl sklon dávat hercům dělat co nejvíce praktických úkonů a naplňovat jeviště spoustou všech možných předmětů, nicméně učil své studenty a žáky hrát s pomyslnými rekvizitami a pomyslnou scénickou výpravou (Stanislavskij 1946 b, 211 – 212; 1957, 222). Navíc byl toho názoru, že každý herec by měl denně strávit deset až dvacet minut systematickým cvičením jednání prováděného bez rekvizit za nejrůznějších okolností tak, aby se seznámil s celou řadou lidských úkonů z hlediska „jejich součástí, jejich posloupnosti a jejich logiky“. Podle jeho názoru jsou tyto cviky srovnatelné s vokalizami zpěváka a s denními cviky tanečnice (Stanislavskij 1957, 329–331).

Přesto nejsou předměty používané v divadle pouhými doplňky herectví. Většina z nich je těsně spojena s jednáním různého druhu, neboť v lidské zkušenosti se víceméně běžné předměty takto zpravidla asociují. Některé z nich jsou nástroje jistých akcí; některé patří k situacím, v nichž pravděpodobně dojde k určitému jednání a v nichž určité jiné jednání je vyloučeno; některé jsou vnímány tak, že si vyžadují určitého jednání namířeného na ně; některé jsou pouze potenciálním terčem určitého jednání a tak dále. Tou měrou, jak se předměty na jevišti mění ve znaky tím, že se kombinují s herectvím, schopnost evokovat takové jednání jako součást jejich vlastního významu má tendenci stát se jejich hlavní vlastností. Od tohoto stavu věci chybí jen malý krok k tomu, aby se předměty jevily jako subjekty. K takovému kroku dochází v divadle často. Tento sémiotický účinek je navozován nejrůznějšími způsoby, které jdou od hereckých postupů až po nepřítomnost herce na jevišti, od pohybu předmětů až po jejich nápadnou nehybnost, od jejich vypíchnutí prudkým světlem až po jejich ponoření do tmy atd. Jeden ze základních rysů divadla jako sémiotického systému je to, že uvádí v pochybnost vztah mezi člověkem a věcmi v poměru k činnosti (Veltruský 1940 b).

Když jsem se tímto jevem zabýval poprvé, uchýlil jsem se k pojmu personifikace v nejširším slova smyslu, která byla definována Mukařovským ve spojitosti se surrealistickou poezií jako „síla, neurčitá sice, ale mohutná, jež posiluje dojem spontánnosti dění, kladouc důraz na účast jednajícího subjektu“. Podle tohoto pojetí lze dění vůbec podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie: mechanické přírodní dění; takové činnosti živých bytostí, které jsou řízeny zvykem; jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu. Úkol personifikace v nejširším slova smyslu je pozvednout první dva stupně dění na úroveň třetího, což nemusí nutně vyžadovat, aby věci byly v pravém slova smyslu „zosobňovány“ (jak k tomu dochází u personifikace v užším smyslu slova). Stačí, objeví-li se věci, které jsou ve skutečnosti pasivními objekty dění, jako aktivní subjekty, i když při tom podržují obvyklou tvářnost (Mukařovský 1948 /1938/). S odstupem času vážám použít tohoto pojmu, pokud jde o vnímání předmětů v divadle jako činitelů. Docházím k názoru, že rozšířený pojem personifikace může vést k nedorozumění. Příliš se odchyluje od obecně přijatého významu toho slova a automaticky implikuje, že předměty jsou nějak antropomorfované, k čemuž naprosto nemusí docházet u jevů, o něž zde jde. Nadto, jak upozorňuje Kirby, personifikace v pravém slova smyslu je pojem, jehož je třeba, mají-li se brát s patřičnou rezervou nároky italského futuristického divadla, že zrušilo rozdíl mezi člověkem a předmětem (1971, 91 – 92). Konečně rozšířený pojem personifikace může stírat rozdíl mezi loutkami na jedné straně a předměty, které jsou na jevišti vnímány jako činitelé,

na straně druhé.

## Loutky

Jev příbuzný personifikaci má zásadní důležitost v loutkářství: diváci jsou vedeni k vnímání neživých loutek jako živých bytostí, jednajících z vlastní iniciativy. Tento jev by snad bylo nejlépe nazvat vivifikace, ve smyslu dávání dojmu života. Nezávisí to na žádné jednotlivé složce. Jak už bylo řečeno, loutky se nemusejí podobat představovaným bytostem (či vůbec jakýmkoli živým bytostem), nejsou vždy uváděny v pohyb a představení neobsahuje nutně řeč. Vivifikace je zpravidla výslednice celé řady postupů a jejich kombinace.

Při tom je vivifikace tak sugestivní, že například v jazyce francouzských kritiků termín *petits acteurs de bois*, neboli „malí dřevění herci“, je zaměnitelný s *marionnettes* a že na celém světě se v literatuře o loutkovém divadle často o loutkách mluví jako o živých bytostech. A to neplatí pouze o spisech, které jsou v první řadě motivovány zálibením. I tak vynikající divadelní teoretik jako Honzl dal – jistě mimoděk – účinku vivifikace na diváka platnost vědeckého konstatování, když prohlásil, že:

„... Podstatu herce netvoří fakt, že je to *člověk*, který mluví a pohybuje se po scéně – herectví záleží v tom, že člověk na jevišti někoho *představuje*, že *značí dramatickou postavu*. Přitom nezáleží na tom, že je to člověk. Mohl by to být docela dobře i kus dřeva. Bude-li se dřevo hýbat a bude-li k jeho pohybům někdo mluvit, lze tím kouskem dřeva představovat postavu, může být dřevo hercem“ (Honzl 1940 b, 177 – 178).

O důležitosti vivifikace svědčí také to, že v loutkovém představení kmene *Ibibio* v Nigérii je vivifikace sama představována zvlášť, samostatným kusem hraní postavy a jednání. Loutkáře není vidět, pohybují se v malém prostoru utvořeném tyčemi a příkrývkami; jakmile se na jevišti objeví nová loutka, zvednou nahoru černého kohouta, aby se jí dotkl a tím jí dal schopnost mluvit a hýbat se (Proschan 1980, 24).

Zich upozornil na to, že ze všech umění, která představují lidské bytosti, pouze herectví používá materiál, který je shodný s předmětem, protože lidské bytosti představuje lidskými bytostmi, kdežto v loutkovém divadle jsou lidské bytosti představovány loutkami udělanými z neživé hmoty, jako v sochařství; od soch odlišuje loutky to, že jsou vnímány jako pohybující se a mluvící (Zich 1923).

Je třeba dodat, že pohyby propůjčované loutkám se podobají pohybům bytostí, které představují. To není otázka víceméně přesné formulace; jde o rozhodující moment loutkového představení. Pohyby loutek, právě proto, že se podobají pohybům představovaných bytostí (ať lidských či nikoli), znamenají vnitřní podnět odpovídající podnětu, který vyvolává pohyb živých bytostí (automatický reflex, spontánnost, záměr atd.); a pomocí soumeznosti (spojitosti) se v divákově mysli tento implikovaný význam odráží na loutky samé, čímž vzniká sklon přičknout jim jejich vlastní život.

Zichova formulace týkající se řeči v loutkovém divadle byla také trochu povšechná. Podle něho nezáleží na tom, že loutky samy nemluví, že ve skutečnosti mluví za ně loutkář, protože divákův vjem je stejný jako v divadle s živými herci (1923). Není tomu tak vždy. V mnoha formách loutkového divadla se neděje pokus přivést diváka k tomu, aby vnímal repliky jako vlastní řeči loutek. Stačí uvést několik příkladů. V loutkovém představení, které Cervantes popsal v 15. a 16. kapitole druhého dílu *Dona Quijota*, se vodič loutky schovává v boudě, ale jeho sluha, který obstarává veškeré mluvení coby interpret či uvaděč tajů představení, stojí mimo boudu a ukazuje na postavy holí. Loutkář, který v loutkovém divadle představovaném v *Bartolomějském jarmarku* od Bena Jonsona komentuje postavy a pohyby, přednáší repliky a zapřádá hovor s diváky, to vše dělá otevřeně před diváky. Pěvec – vypravěč v *bunraku* sedí vedle hráče na šamisen na plošině vybíhající z jeviště do hlediště po pravici diváků. V *L'origine du monde et la chute du premier homme* (*Počátek světa a pád prvního člověka*), hře adaptované z Miltonova *Ztraceného ráje*, která se hrála v Paříži roku 1777,

řečník parafrázoval loutky a pohyby, jež jim propůjčoval vodič (Baty a Chavance 1959, 29 – 30).

Neživé předměty, pohyby a repliky (které jsou někdy spíše zpívány než mluveny, například v loutkové opeře) produkují významy, jež různě kombinují, a významy navozené kteroukoli z těchto tří součástí se odrážejí na obě ostatní. Tento proces významové výstavby loutkového představení z významů evokovaných jeho třemi disparátními prvky je usnadňován analogií s představovanými živými bytostmi, v nichž jsou ovšem vzhled, pohyby a hlasový výraz neodlučitelné. Avšak v loutkovém představení může být tento proces tak prostý, jak jej popsal Zich, či vysoce komplikovaný, nebo něco mezi těmito dvěma krajnostmi. Je to úkol, jež představení klade divákovi, spíše než jakási iluze, kterou by vyvolávalo v jeho myslí. Jakákoli vnitřní logika, která mezi těmito třemi prvky objektivně existuje, slouží pouze k tomu, aby mu umožnila a pomohla si pro sebe celkový smysl zkonstruovat.

Podstatná různorodost těch tří prvků je možná projevem obecnějšího principu loutkového divadla. Kott prohlašuje, že konfrontace tváře loutky s tváří loutkáře a s tváří pěvce – recitátora má zásadní důležitost ve významové výstavbě *bunraku*: tvrdí, že v blízkosti tváře loutky vidí divák čtyřnásobně větší obličej vodiče; že tato tvář je nehybná a bez výrazu, jako by byla ze dřeva, kdežto dřevěná hlava loutky je živá; a že je vidět ještě třetí obličej, tvář pěvce – recitátora, která vyjadřuje všechny city, jež dramatické osoby zažívají (Kott 1975). Skutečnost je mnohem složitější. Tvář hlavního loutkáře není vždy vidět; někdy je zakryta černou kuklou, tak jako tváře dalších dvou vodičů; když není takto zakryta, není ji vždy vidět v blízkosti obličeje loutky, protože je často schována za loutkou. A i když jeho tvář zůstává bez výrazu, ve výjimečných případech může ronit slzy. Hlavy loutek nejsou vždy pohyblivé. Všechny hlavy nejsou opatřeny mechanismem umožňujícím vodiči, aby jim otvíral ústa, pohyboval očima a zvedal obočí, natožpak proměňoval tvář krásné mladé ženy na krátký okamžik ve šklebící se stvůru. V zájmu krásy je každá hlava opatřena jen takovými pohyblivými částmi, jaké jsou nutné pro dramatickou osobu, a ty jsou uváděny do pohybu jen občas. A konečně, obličej pěvce – vypravěče vyjadřuje v každém daném okamžiku pouze cit té osoby, jejíž repliku právě vyslovuje nebo jejíž jednání popisuje, ne však city adresátů či trpěných účastníků jednání, nebo zase mimikou projevuje svou vlastní emoci a snaží se vyvolat podobnou emoci v divácích – tak jako to dělá hlavní vodič v těch výjimečných momentech, kdy roní slzy. Nicméně Kott se bezpochyby dotkl důležitého rysu umění *bunraku* a loutkářského umění vůbec.

Oscilace znaku mezi neživým předmětem a lidskou bytostí, kterou implikuje kombinace loutky, propůjčovaného pohybu a lidského hlasového projevu, se neomezuje *a priori* na tyto tři základní prvky. Může se týkat každého z nich zvlášť i kterékoli z jejich složek. Tvář hlavního vodiče nemusí být vidět blízko obličeje loutky, neboť oscilace mezi ním a loutkou se neomezuje na tvář. Například když se má zvednout a používat rekvizita jako palička, nůž, dýka nebo vějíř, je vidět ruku vodiče, jak předmět drží spolu s rukou loutky; přitom pozornost nepřitahuje ruka vodiče, jež rekvizitu drží, nýbrž jemně členěná ruka loutky a jemná manipulace. Vodiče je vidět, jak se pohybují zároveň s loutkou, ale osobu a její jednání a chování představuje pohyb, který propůjčují loutce, a ne jejich vlastní pohyby; tam, kde se jejich vlastní jednání stává evokativním, stále ještě znamená jednání osoby představované loutkou (energický odchod), nebo divákovy city (plačící hlavní vodič). Podobně pak tvář loutky nemusí být tak pohyblivá, jak by po technické stránce mohla být, protože city osoby rovněž naznačuje mimika zpěváka – vypravěče, jeho přednes a to, co říkají repliky připisované osobě, jakož i pohyby propůjčované tělu loutky; tento poslední rys se týká všech loutek účastnících se jednání, nejen té, která představuje činitele či mluvícího. Konečně tvář zpěváka – vypravěče nemusí svými výrazy doplňovat výraz tváří loutek představujících trpné účastníky akce nebo adresáty, protože jejich tváře jsou doplňovány implikacemi toho, co říkají nebo dělají představované osoby, a pohyby propůjčovanými tělům loutek.



Oscilace může také vznikat z konfrontace pohyblivé loutky se sochou, která samou svou podstatou je nehybná. Velice raná hra *džóruri* s názvem *Rozervaná hrud'* či *Amidova rozervaná hrud'*<sup>1</sup> předvádí příběh sedmileté holčičky a jejího mladšího bratra, kteří se rozhodnou prodat své vlastní maso a peněz použít k obětinám na památku rodičů. Poté, co se v Amidově chrámu modlí, aby našli kupce, v noci uvidí Amidu, který jim přijde říci, kde ho najdou. Když se setkají s bohatým mužem, který k vyléčení svého churavého syna potřebuje játra holčičky, ta s ním vyjedná, aby postavil chrám na památku jejích rodičů a opatřil jej sochou Amidy jako hlavní modly. Pět válečníků jí vyřízne játra, ale když se o něco později dostaví bohatý muž se svým doprovodem do chrámu, aby se podívali na mrtvolu holčičky, najdou obě děti pokojně spící v objetí. Otevřou svatostánek a uvnitř objeví sochu Amidy s rozseknutou hrudí, z níž prýští krev. Pro rafinovanost japonského loutkového divadla je příznačné, že v této scéně je loutka představující děvče nehybná a jediný pohyb, k němuž v této konfrontaci dochází, je spjat se sochou: pramen krve prýstící z její hrudi.

Tento sémiotický proces mnohonásobné oscilace mezi tím, co je neživé a tím, co je lidské, není zvláštností japonského loutkářství, jež pouze vyniká bohatstvím součástí vstupujících do tohoto procesu a vztahů vytvářených mezi nimi přes jejich rozptýlení v prostoru.

K prakticky stejnému procesu, ale s menším množstvím součástí, dochází na Mali, když se nad tanečnický z kmene Bambara v ptačích kostýmech ocitne loutka zvaná *merecun* představující ženu, vystrčená skrze jejich kostýmy z palmového lýči (Malkin 1977, 70). V Guinei sledoval El-Dabh představení s obrovskou tančící loutkou, Konkobou (vysokou přes dva metry a širokou skoro tři), vybavenou hlubokým hlasem foukaným přes píšťalku. Tanečník, který jí pohybuje, je skryt uvnitř, ale dívka nesoucí na hlavě zvláštní truhličku, „jež obsahuje Konkobova tajemství“, hraje roli Konkobova průvodce; po celou dobu se pohybuje v blízkosti Konkoby a nikdo nesmí přijít mezi ně. Chvillemi na hrací ploše vystupují také pěti až sedmiletí chlapi v kostýmech, Gbonni, kteří se pohybují jako živé loutky a různě škádlí publikum (Proschan a El-Dabh 1979, 10 a 22 – 24). Míchat dětské herce s loutkami byla, řečeno Magninovými slovy, „mánie a utkvělá myšlenka všech loutkářů“ ve Francii konce sedmnáctého a v osmnáctém století (1862 /1852/, 148); tuto kombinaci lze také najít v jiných kulturách (Německo, Čína, Japonsko atd.).

V moderním divadle kombinovalo loutky v životní velikosti s herci představení *Il Mercante di cuori* Enrika Prampoliniho a Franka Casavoly, uvedené roku 1927. Loutky, zavěšené na šňůrách, byly dosti abstraktní, ale přec jen podobné lidským bytostem a některé jejich části byly zřejmě pohyblivé; soudě podle fotografií, herci byli poněkud připodobněni loutkám svými kostýmy, jakož i pózami, gesty a pohyby (Kirby 1971, 110 – 113).

V představení *Louise Michel ou les oeillets rouges* (Louisa Michelová neboli Rudé karafiáty), inscenovaném společností Dominiquea Houdarta v roce 1977 v Paříži, se loutky všeho druhu (od úplně malých maňásků až po nafukovací či vycpané groteskní tvary v nadživotní velikosti, s obličejí utvářenými podle dobových karikatur), mísily volně s herci, vodiči loutek a hudebníky. Jejich vzezření a pohyby se různě kombinovaly s prvky stínového divadla, projekcí diapositivů, skupinovými siluetami postrkávanými po jevišti viditelnými posunovači, hračkovitým mechanickým ptákem na kolečkách a podobně. Loutkami pohybovali lidé, kteří v jiných momentech vystupovali jako herci a přitom měli po celou dobu stejný kostým. Mezi herci byli nejen ti, kteří představovali dramatické osoby, nýbrž i „uvaděč“ zpodobňující pouličního zpěváka a flašinetáře, který čas od času také zacházel s malými maňásky. Ten nevytvářel jen spojovací článek mezi herci a vodiči loutek, nýbrž představoval také pozorovatele dramatizovaných událostí, zatímco Louisa Michelová sama byla osoba, která se událostí někdy přímo účastnila, jindy je pouze sledovala (Veltruský 1977). V Corneillově *Komické iluzi*, inscenované v roce 1980 stejnou divadelní společností,

<sup>1</sup> Tyto dva tituly náleží dvěma postupným verzím hry, z roku 1630 a 1660. Anglický překlad obou verzí je v Příloze č. II Dunnovy knihy (1966, s. 111 – 134).

dramatické osoby představované zdatně abstraktními loutkami byly nakonec představovány živými herci v V. jednání, kde si tyto osoby začnou vydělávat hraním divadla a hrají jiné osoby (Isabela hraje Hippolytu, Líza hraje Klarinu, Klindor hraje Theagena); všechny repliky připisované těmto dramatickým osobám během představení pronášela Jeanne Heuclinová v roli kouzelníka Alkandra. Prvek poslušnosti, který je vždy jedním z činitelů oscilace, byl také zdůrazněn, možná ještě více, v newyorské inscenaci *Alenky v Zemi divů*, kterou provedl Tony Sarg; Elsie Devoraková hrála Alenku, přičemž se objevovala osobně tam, kde Alenka vyrostla a v ostatních scénách vedla loutku Alenky (McPharlin 1949, 340).

K oscilaci může také docházet uvnitř jediné složky. Často vzniká uvnitř hlasového projevu, když vodiči loutek používají modifikátor hlasu. Mluvím zde o postupu, při němž repliky pronášené přes hlasový modifikátor, nebo alespoň jejich hlavní smysl nebo nejdůležitější slova, opakuje „tlumočník“ či „partner v rozmluvě“, který používá přirozený lidský hlas. Může to být formou otázek kladených partnerem a partner může hrát roli jednoho z diváků, spíše než by stál po straně nebo v přední části hracího prostoru. Často se tvrdí, že tlumočení přirozeným hlasem je nutné, protože díky modifikátoru hlasu jsou repliky nesrozumitelné; tak tomu mnohdy je, i když ne vždy. Tento postup se také objevuje v některých loutkových představeních, kde se hlasový modifikátor nepoužívá. Ve výměnách replik s partnerem může „tlumočení“ neutrálním hlasem také předcházet replice přednesené umělým hlasem loutkáře, spíše než po ní následovat, což se často děje například v loutkovém představení hraném v *Bartolomějském jarmarku* Bena Jonsona. Ať je tedy konfigurace jakákoli, sémiotický účinek je v zásadě týž. Postup způsobuje oscilaci hlasového projevu mezi lidskou řečí a řečí, někdy toutéž, přednášenou způsobem ne zcela lidským. Důsledek je, že ten ne zcela lidský způsob přednesu se jeví jako způsob mluvení, který je vlastní loutce. To má cosi společného s účinkem, jež vyvolává konfrontace loutky se sochou v *Amidově rozervané hrudi*.

## VÝSTAVBA NOSITELE VÝZNAMU

Když jsou lidské bytosti a jejich chování nositeli významu v herectví, nejsou docela stejné jako ve skutečném životě. Vynikají svou význačností, jsou výplodem procesu rozbírání a nového sestavování lidského vzezření a chování a mají svou specifickou soustavnost či vnitřní logiku; tyto tři rysy se v mnoha ohledech překrývají. Zároveň rozdíl mezi herectvím a životem není ani absolutní ani vždycky objektivní a netýká se vždy všech složek (Veltruský 1982). Ony tři rysy *signifiants* herectví jsou také charakteristické pro loutkové představení, třebaže se faktory, které určují každý z nich, značně liší od faktorů, jež se uplatňují v herectví.

### Význačnost

Význačnost herectví má dva aspekty. Na jedné straně se herectví od obyčejného života víceméně liší hmotně. Na druhé straně je na rozdíl od obyčejného chování vždy určeno k vnímání. Loutky se svým vzezřením a pohyby hmotně liší od lidí vždycky. To může a nemusí platit také o hlasovém projevu loutkářů nebo vypravěčů. Hlasový výkon v loutkovém představení jde od podivných zvuků podobných řeči, které jsou vyluzovány pomocí různých mechanických modifikátorů hlasu, až po přednes charakteristický pro živé herce na jevišti. O hlasových modifikátorech jsem již mluvil: a bude o nich ještě řeč v příštím oddíle. Pokud jde o herecký přednes, lze zmínit, že od pozdního sedmnáctého století do poloviny osmnáctého kočovné herecké společnosti v Německu – podle místních okolností a zákazů – hrály tytéž hry někdy jako herci a jindy jako loutkáři; v druhém případě každou loutkou vládl jeden herec, který také říkal příslušné repliky (Magnin 1862 /1852/, 307). Těžko si lze představit, že by kterýkoli herec radikálně změnil přednes, když nehrál roli sám, nýbrž pomocí loutky, a vice versa. Zcela jistě je skutečnost, že představení má být vnímáno, tak

důležitý aspekt význačnosti v loutkářství jako v herectví.

Tohle rozhodně není problém jednoduchý. Jde přitom o několik krajně důležitých faktorů, které jsou pro loutky specifické. Loutky jsou nejčastěji menší než bytosti, jež představují, ač ovšem mohou také být životní velikosti i mnohem větší. Navíc, kdežto znaky vytvářené živými herci mají naléhavou reálnost lidských bytostí se všemi jejich vlastnostmi, ať už vyhovují dramatickému účelu či ne, loutky jsou prostě znaky, vybavené jen těmi vlastnostmi, kterých si představení vyžaduje. Proto na rozdíl od postav a jednání živých herců nestrhují automaticky pozornost na sebe, zejména ve složité divadelní struktuře. Jak už řečeno, jsou to do určité míry znaky stejného druhu jako dekorace, jevištní předměty, rekvizity atd.; to platí zvláště stran takových forem divadla (včetně moderního divadla), které se snaží emancipovat a dynamizovat dekorace, osvětlení, jevištní plochu a tak dále a uvést neživé složky divadla v pohyb. Pravděpodobnost, že se ve složité inscenaci budou postavy a jejich pohyby plést se svým okolím či se v něm dokonce rozpouštět, je v důsledku toho mnohem větší v loutkovém představení než v divadle s herci.

I Salcburské loutkové divadlo, které rozvinuly tři generace rodiny Aicherů od roku 1913 pro inscenování oper, hlavně Mozartových, musí krátit dlouhé dílo jako *Kouzelná flétna*, protože nedokáže udržet pozornost publika déle než dvě hodiny. Haydn tohle možná vycítil; jeho loutkové opery byly krátké.

Jedno z pravidel pro manipulaci maňásků v tradičním lyonském *Guignolu* je, že vodič značí větný rytmus tím, že pohybuje buď hlavou nebo pažemi loutky, ale ne hlavou a pažemi zároveň, protože to by obecenstvu ztěžovalo zrakové vnímání (Fournel 1975, 76).

Když Ellen Van Volkenburgová zaváděla loutková představení v chicagském Malém divadle roku 1915, první pokus byl tak katastrofální, že nebylo možné jej ukázat obecenstvu. Pracovala tedy na téže hře znovu ve snaze přijít na to, kde se stala chyba. Postupně zjistila, že vada spočívala v příslušném pohybu. Řečeno jejími vlastními slovy: „Všechno se stále třepotalo“. Rozhodla se pak uložit si naprosté pravidlo, že se na jevišti nemá pohybovat žádná jiná loutka než ta, která právě mluví (McPharlin 1949, 332 – 333). V představení živých herců lze pozornost diváků přitáhnout k určité postavě buď tím, že herec nehnutě stojí, kdežto ostatní se pohybují, anebo že se hýbe, když ostatní jsou v klidu, a rozdíl mezi oběma postupy je tak malý, že někdy je při zkouškách jeden nahrazen druhým (Gielgud 1979, 20 – 21), pravděpodobně v souvislosti s vlastnostmi a technikou daného herce a s rysy jeho role.

Van Volkenburgová stanovila ještě jedno pravidlo: když měla jedna z osob promluvit, přitáhla se k patřičné loutce pozornost tím, že s důrazem zvedla pravou paži (nejspíš předloktí) (McPharlin 1949, 333). Tento signál je standardní prostředek javánského *wayang golek*, kde je tak účinný, že i naprosto neobeznámený divák chápe po několika minutách jeho význam, ačkoli loutkář (*dalang*) třeba nemění hlas od jedné repliky k druhé. Tak jednoduché stereotypní gesto by stěží sdělilo tak složitý význam v představení živých herců. To poukazuje k zásadně důležité skutečnosti. Rozdíl mezi oběma formami divadla není v tom, že jedna má omezenější významový potenciál. Je to rozdíl strukturní, pramenící z toho, že složky nejsou v obou případech stejné. Počáteční chyba Van Volkenburgové nebyla v tom, že se snažila dosáhnout čehosi, co bylo pro loutkové divadlo příliš obtížné, nýbrž že mimoděk napodobila postupy vlastní odlišné divadelní struktuře.

Navíc, jak jsem zdůraznil v jednom dřívějším článku (1982), význačnost jako rys herectví, včetně implicitního záměru, aby bylo vnímáno, se nesmí vykládat zjednodušeně jako požadavek, aby bylo herectví snadno srozumitelné. To platí rovněž o loutkovém představení. Některé z jeho postupů hledí klást překážky srozumitelnosti či dokonce samé vnímatelnosti. Loutka, kterou užívá břichomluvecký kněz v Nigérii (a která je rovněž používána v Novém světě) k předvádění boha Osanyina, má jen jednu nohu, jednu paži a jedno oko (Proschan 1980, 10); různé modifikátory hlasu, používané loutkáři všech dob po celém světě vesměs zkreslují artikulaci a tím snižují srozumitelnost řeči (Proschan 1981). Omezená viditelnost

malých loutek se ještě snižuje, když se představení koná v noci, ve světle lamp nebo ohňů, jako je tomu například v nesčetných afrických a asijských vesnicích. Pravděpodobnost, že se postavy a jejich pohyby víceméně rozpustí ve svém okolí, se může jevit také jako přednost. Okouzlení Gordona Craiga loutkami souviselo nepochybně s jeho ambicí dynamizovat prostor a integrovat do něj hereckou postavu a jevištní jednání; tato tendence ho také vedla k tomu, aby kostýmy a hercovy pohyby a polohy podřídil scénérii a aby s nimi zacházel jako s jejími integrálními částmi (Bablet 1962, 136 – 137, 56 – 57, 67, 187 – 188, 186). Italští futuristé šli v této snaze ještě dále, a to jak ve svých loutkových představeních, tak v použití „mechanizovaných“ kostýmů, kterými se snažili proměnit herce ve stroj a v prvek scénografie (Kirby 1971, 105– 118, 91 – 101).

Nicméně nelze popřít, že mnoho forem loutkového divadla všech dob odráží simplifikující pojetí, které si záměr být předmětem vnímání plete se snadnou srozumitelností. Odtud častý sklon uchýlovat se k velice primitivním formám pohybu a jednání a podceňovat složku jazykovou. To je jeden z důvodů, proč se loutkářství tak často dostalo na okraj umění, stávajíc se představením pro děti, jarmareční zábavou, prostředkem, jak lákat zákazníky k trhači zubů, rozptýlením pro dlouhé večery na zámku či venkovském sídle atd.

Duranty, literát, který v roce 1861 v pařížských zahradách Tuileries založil loutkové divadlo a vedl ho až do roku 1869, se dokonce pokusil udělat z této simplistní koncepce obecný princip, když v úvodu ke sbírce svých loutkových her napsal, že „to, co loutky dělají, naprosto ovládá to, co říkají“ (1880). Nemám v úmyslu uvádět v pochybnost hodnotu díla, jež Duranty vytvořil jako loutkář. Je mu např. přičítána zásluha, že ve své hře *La Grand-Main (Velká ruka)* stvořil obdivuhodně imaginativní scénu boje, v níž loutkář staví proti sobě maňáska na své jedné ruce a svou druhou ruku v obyčejné červenozelené rukavici (Boucrot-Galleti 1954, 5). Nevím, zda byl či nebyl obeznámen s tradičními loutkovými představeními z čínské provincie Fu-tien, která patrně pocházejí ze 14. století a přežívají ještě na Tchajwanu a už řadu let se hrají ve Francii v Théâtre du Petit Miroir. V jedné z her jejich klasického repertoáru, *Vyplenění Nebeského paláce*, je konečná porážka opičího krále představována tak, že se holá levá ruka loutkáře náhle vynoří shora, aby popadla a svalila na zem malého maňáska na jeho pravé ruce.

Jak jsem se už snažil vysvětlit, když jsem mluvil o herectví jako sémiotickém systému, znak vytvářený v loutkářství ani automaticky nepůsobí proti převaze slovní, literární složky (jako to činí znak vytvářený v herectví), ani takovou převahu nepodporuje. Durantyho teoretický argument byl ostatně vyvrácen skutečnostmi o několik let později. V roce 1888 založil Henri Signoret v Paříži Petit Théâtre des Marionnettes a uvedl jednu hru od Cervantese, Aristofanovy *Ptáky*, Shakespearovu *Bouři*, jednu hru od Hroswithy a podobně; dialog přednášeli většinou básníci, ale také herec Ernest Coquelin (Marie 1973, 157 – 160). Díky nadšeným komentářům Anatola France ovlivnilo Signoretovo Petit Théâtre des Marionnettes myšlení Edwarda Gordona Craiga o herectví a loutkách (Bablet 1962, 136 – 137). Téhož roku byla v Rouenu pod názvem *Les Polonais* (Poláci) uvedena první verze *Krále Ubu* od Alfreda Jarryho jako loutkové představení. V roce 1889 publikoval Maurice Maeterlinck *Princeznu Maleinu*, která se ve Francii mnohým jevila jako mezník v dějinách dramatické literatury; dramatik ji označil jako drama pro loutkové divadlo (Robichez 1957, 76).

Simplistní teorie však se málokdy poddají empirickým faktům. Ta, kterou formuloval Duranty, se stále ještě čas od času opakuje ve studiích o loutkářství, někdy s odkazem k němu (Chesnais 1947, 25 – 27), někdy bez, jako by byla samozřejmá (Darkowska-Nidzgorska 1980, 22).

## Rozbírání a sestavování

Rozbírání a sestavování lidského vzezření a chování spočívá v odstranění některých

složek, uzpůsobení jiných, přidání nových, reorganizaci jejich vzájemných vztahů atd. To je také důležitý rys loutkového představení, ale i v tomto ohledu je zde značný rozdíl ve srovnání s herectvím.

V herectví se odstranění některých složek lidských bytostí nebo jejich chování může, i když nemusí, vzájemně doplňovat s přidáním nových. Někdy se tyto dva zásahy slučují. Když je například tvář zakryta maskou, je klíčově důležitá část lidského vzhledu a chování (mimika) zcela odstraněna přidáním nového prvku: toto sloučení obou zásahů není nijak oslabeno, když je maska vyřezána nebo modelována tak, aby dovozovala herci dávat jí různé výrazy tím, že ji vystavuje vůči světlu z různých úhlů (Veltruský 1982). Mechanizované kostýmy vytvořené italskými futuristy, to jest ty, v nichž herci skutečně hráli, na rozdíl od těch, které byly popisovány v manifestech či načrtávány v kubistických kresbách (Kirby 1971, 114 – 119), neslučují docela odstranění a přidání, nýbrž se velice blíží nahrazení lidského těla sochou.

Často bylo řečeno, že v loutkovém divadle jsou v celém vizuálním aspektu představení herci nahrazeni neživými předměty. To by mohlo svádět k interpretování loutkového představení jako krajního případu toho, kdy odstranění spadá v jedno s přidáním. To by však vedlo k omylu. Když se o loutkách říká, že nahrazují živé herce, je to pouhý slovní obrat, který zbavuje loutkové divadlo jeho autonomie a dělá z něj přívěsek divadla s živými herci. Ve skutečnosti o žádné nahrazení nejde, protože tu žádní herci nejsou: jsou tu pouze loutky, loutkáři, recitátoři atd. Proces rozbírání a sestavování poznamenává tvar loutek, pohyb, který jim propůjčují vodiči, a přednes toho, kdo má na starosti mluvení a zpěv.

Herec ztvárňuje *signifiant* tím, že rozbírá a sestavuje vzhled a chování jak svoje vlastní, tak lidí, které pozoruje v životě, ale také jiných herců (zčásti tím, že si osvojí stávající herecké konvence, zčásti tím, že určité herce napodobí). Umělec, který ztvárňuje loutky a jejich výkon, nečerpá v tomto smyslu ze svého vlastního vzhledu či chování, snad až na hlasový projev; a to má poněkud omezenou důležitost i v této úzké sféře. To, co rozbírá a sestavuje, je vzezření a chování lidí vůbec (s tím, že bere v úvahu osoby a jednání, které mají být zobrazeny), dále vzhled a chování stanovené existujícími konvencemi loutkového představení, a v neposlední řadě ty, jež patří k hereckým konvencím. Poměrná závažnost těchto tří zdrojů se značně mění se strukturou loutkového představení a s jeho vztahy k jiným formám divadla.

Velice zvláštní způsob utváření loutek a jejich výkonu pomocí rozbírání a sestavování vzhledu a chování specifických herců vymyslel Audinot, dramatik a zpěvák, který ve zlém odešel z Opéra-Comique a Comédie-Italienne. V roce 1769 inscenoval na trhu v Saint-Germain loutkové představení, které potom přenesl do stálého divadla (Ambigu-Comique). Jeho velké loutky byly modelovány podle populárních herců Opéra Comique, jako Laruelle, Clairval, Madame Bérardová a Audinot sám (Magnin 1862 /1852/, 175 – 176).

Proces rozbírání a sestavení často pozůstává v oddělení zrakových složek od přednesu a jazyka, buď v časovém sledu tak, že se řeči a fyzické jednání střídají, nebo souběžně tím, že se jedna z nich vyloučí (pantomima, rozhlasová hra), nebo že jsou rozděleny mezi odlišné činitele (fyzické jednání předvádějí herci, zatímco text přednáší recitátor). Loutkové představení je zvláště radikální forma tohoto oddělení: fyzické jednání prováděné za pomoci neživých předmětů se kombinuje s přednesem lidským hlasem. Ani zde však oddělení nemusí být úplné. Když obecnost recitátora nebo vodiče loutky nebo oba dva vidí, spíš než aby byli skryti, jejich tělesný vzhled se do jisté míry stává částí *signifiant*: jinými slovy, vizuální část *signifiant* se dělí mezi loutky a lidské bytosti, které se představení účastní: podíl těchto lidských činitelů na vizuální části *signifiant* nesmírně vzroste, kdykoli k jejich fyzickému vzezření přibudou takové prvky jako významné postoje, gesta či mimika (Veltruský 1977).

Soustavnost či vnitřní logika

Soustavnost či vnitřní logika *signifiants* herectví je specifická, neboť se od obecné soustavnosti lidského chování liší ve dvou ohledech. Je kvalitativně odlišná tou měrou, jak herecká postava a jevištní jednání sestává z jiných (nebo aspoň jinak ztvárněných) složek než lidé a jejich chování v denním životě. A je přísnější. Tento druhý rys však neznamená, že k nesoustavnosti vůbec nedochází; herci nejsou roboti a pokud by se místo nich zavedli roboti, mohlo by se ukázat, že je třeba do jejich fungování jisté elementy nesoustavnosti zavést (Veltruský 1982). Loutkové představení sdílí některé vlastnosti soustavnosti příznačné pro herectví, ale má také svou vlastní soustavnost, zvláště pokud jde o kvalitativní aspekt.

Mezi faktory, které se na tomto rysu loutkového divadla podílejí, je asi nejdůležitější to, že kombinuje neživý předmět s pohyby prováděnými pomocí toho předmětu a s lidským přednesem. Skloubit tyto tři složky v jediný výkon není nikdy jednoduché.

Jako příklad může posloužit inscenace *Kouzelné flétny* Salcburského loutkového divadla. Metonymické spojení mezi neživými předměty a výkonem zpěváků je zprostředkováno pózami, pohyby a gesty, jež loutkám ukládá jejich tvar a členění spolu s manipulacemi loutkářů. Tyto pózy, pohyby a gesta se vysloveně podobají těm, které jsou charakteristické pro konvenční operní herectví.<sup>1</sup> Do té míry, že mají silný sklon znamenat operní herectví přímo a lidské chování jen nepřímě. Zároveň pózy a pohyby loutek pochopitelně nejsou poznamenány dvěma velkými zábranami, které často doléhají na operní herectví: zábranou proti pohybu v souladu s rytmem hudby, která může mít za následek, že pohyb operního zpěváka nemá vůbec žádný rytmus (Stanislavskij 1946 a, 99 – 100), a velmi běžnou neschopností ovládat tělo při fyzicky náročném hlasovém výkonu. V tomto loutkovém představení není žádné parodování operního herectví. Naopak, připomíná Kleistovu myšlenku, že meze, jež tanečníkovi ukládá jeho váha, jeho fyziologie a zemská přitažlivost, by bylo možno překonat použitím loutky, protože loutky jsou lehké, dají se zkonstruovat a členit přesně pro požadované pohyby (a jen pro ně), a že pohyby, které jsou jim propůjčovány, využívají zemské přitažlivosti, místo aby jí byly omezovány (Kleist 1810). V Salcburské loutkové opeře dokonalost póz, pohybů a gest, umocněná rafinovaným užitím světla a dekorací, odpovídá dokonalosti zpěvu.

Jiný způsob, jak docílit soustavnost, si zvolil Signoret v *Petit Théâtre des Marionnettes*, kde, jak už řečeno, slovesné umění a přednes byly složky dominantní. Loutky byly na podstavcích vybavených pákami, jimiž zacházeli jiní lidé než ti, co četli text: pohyby propůjčované loutkám tímto zvláštním mechanismem byly strojově přesné a trhavé a pózy velice ztuhlé. Loutky, které vyráběli sochaři, byly umístěny mezi dekorace, které dělali malíři: jeden z umělců, kteří se na tom podíleli, byl Aristide Maillol. Zdá se, že vizuální efekt, jež loutky ve svém prostředí dělaly, byl pociťován jako „hieratický“ (Chesnais 1947, 216 – 222; Robichez 1957, 74 – 75; Baty a Chavance 1959, 106 – 108; Marie 1973, 157 – 160).

Zcela odlišná metoda zakládá výstavbu důslednosti loutkového představení na drastické přeměně lidského hlasu za použití jakéhosi druhu píšťalky v loutkářových ústech. Takové píšťalky, jež mají různé formy, lze najít v nejrůznějších typech loutkářství všech dob a po celém světě. Pimpaneau má za to, že snad pocházejí z Číny (1977a, 5): podle mého názoru je pravděpodobnější, že vznikly na různých místech a že za svůj původ vděčí vnitřní logice loutkového představení. Proschan, jehož studie o tomto předmětu (1981) je, pokud vím, prozatím nejsystematičtější, zjistil, že s několika málo možnými výjimkami se těchto nástrojů užívá jen u loutek trojrozměrných: možné výjimky, o nichž se zmiňuje, jsou turecký *karagoz* a tamilská stínová hra. To nasvědčuje, že jejich užití je v první řadě záležitostí soustavnosti v kombinaci neživého předmětu, pohybu a lidského hlasu: složky stínového divadla jsou odlišné a odlišné jsou i postupy, jež k dosažení důslednosti užívá.

Proschan také ukázal, že ačkoli existuje celá řada mechanických modifikátorů hlasu, a

<sup>1</sup> Zde je třeba připomenout, že lidské vzezření a chování, jež se rozbírá a znovu sestavuje v loutkovém představení, může být vzezření a chování uzákoněné hereckými konvencemi.

ačkoli některé se opírají o patro a jiné se dávají mezi zuby, všechny působí vadnou mluvu a zkreslují jak barvu hlasu, tak artikulaci (1981, 534). Ve svých strukturních účincích se vadná řeč navozená tímto nástrojem blíží břichomluvectví, které je rovněž důležité v různých formách loutkového představení, např. V Africe (Proschan 1980, 24 a 30 – 31). Na druhé straně se zdá, že v některých případech se hlasové modifikátory používají spíše jako hudební nástroje, jejichž účinek přesahuje to, co lze nazývat pouze vadnou řečí. V severoindickém Rádžastanu může loutkář užít hlasového modifikátoru umístěného mezi zuby ne ke zkreslení řeči, nýbrž aby vydával pouhé pískavé zvuky, které znamenají řeč představovaných osob, zatímco jeho žena, sedící venku s bubnem, překládá tyto zvuky pro publikum do obyčejného jazyka; navíc také interpoluje do jednání a dialogu různé radostné a truchlivé zpěvy, které s příběhem nesouvisejí, a přesto se včleňují do struktury celého představení (Mathur 1964, 118). Jairazbhoy uvádí, že rádžastanský loutkář svírá nástroj rty, že jej může rozeznít jak výdechem tak vdechem a že do něj může foukat dvěma různými způsoby, totiž s vokalizací nebo bez ní, i když vokalizace jsou povětšinou zcela nesrozumitelné; popisuje-li se tento nástroj jako hlasový modifikátor, nedoceňuje to plně škálu jeho různých použití (Jairazbhoy 1981).

Bylo by dobře vyšetřit, zda se pískavé zvuky, které vyluzuje loutkář v Mathurově popisu, svou melodickou strukturou nepodobají intonaci replik, jež představují. Této hypotéze zdánlivě, byť ne nezbytně, odporuje Jairazbhoyovo zjištění, že v těch úsecích dialogu, kde partner tlumočí vokalizace pro publikum, není překlad vždy doslovný, protože nemá stejný počet slabik (1981, 58). V každém případě je docela dobře možné, že se rádžastanská loutková hra poněkud liší od jedné loutkářské skupiny k druhé; popisy, za něž vdčíme tak vynikajícím odborníkům jako Mathur (1964, 116 – 119), Malkin a badatelé, které cituje (1977, 74 – 77), Pimpaneau (1979, 35) a Jairazbhoy (1981), se od sebe liší v různých detailech, mezi něž patří konstrukce hlasového modifikátoru a jeho použití.

Přínos těchto postupů k specifické soustavnosti loutkového představení spočívá ve vykouzlení jakési iluze. V zájmu kombinace lidské řeči s neživým předmětem a pohybem prováděným jeho pomocí se přednes stává tak divným, že v konfrontaci s přirozenou lidskou mluvou zní nelidsky. Hlas má být vnímán jako hlas loutky a vadná řeč jako její vlastní řeč, spíš antropomorfní než lidská. Iluzi lze umocňovat jednoduše tím, že se příslušné funkce vadných řečí a řečí partnera převrátí. Když v rádžastanském loutkovém představení řeči tlumočnicka předcházejí odpovídajícím řečem pronášeným přes hlasový modifikátor, dostává vadná řeč přídavný význam: je vnímána nejen jako vlastní řeč loutek, nýbrž i jako by „jaksi překládala pro svět loutek“ (Jairazbhoy 1981, 58).

Někdy se říká, že repliky břichomluvců jsou vnímány jako repliky figuríny, protože ústa figuríny se viditelně pohybují, kdežto břichomluvcova ne (Neisser 1976, 162). To je podle mého názoru chybný výklad. Břichomluvcův způsob mluvy – vadný způsob – vyvolává představu mluvčího jakoby lidského, ale ne úplně lidského, díky svým zvláštním zvukovým vlastnostem; s pomocí konvence je tento rádobyčlověk vnímán jako figurína. To platí i tam, kde jde pouze o projev hlasový, jako v případě populárního rozhlasového programu Petera Brougha a jeho figuríny Archieho Andrewse v BBC v 50. letech. Není možná přehnané vyvodit z toho závěr, že divný přednes břichomluvců nebo loutkáře s hlasovým modifikátorem vyvolává sám o sobě představu figuríny nebo loutky v každém případě, dokonce i tehdy, když je figurínu či loutku vidět; v tom případě má ovšem představa pramenící z přednesu tendenci splynout se skutečně předváděným předmětem, což přispívá k soustavnosti či vnitřní logice přednesu, neživého předmětu a pohybu, jenž je mu propůjčován.

Proschan spojuje použití hlasových modifikátorů s obecnějším postupem, totiž s tím, že loutkář často používá zkreslený hlas, jež klade daleko nad svůj vlastní rejstřík nebo pod něj, nebo zkreslenou artikulaci, což mu umožňuje odlišit několik osob účastnících se dialogu,

prestože všechny repliky jsou pronášeny jedním loutkářem či dvěma (Proschan 1981). Mnohé formy loutkového divadla sice potřebují k přednesu dialogu tolik mluvčích, kolik je dramatických osob, ale jev, o němž mluvil Proschan, má zásadní důležitost pro jiné formy, patrně mnohem početnější.

Soustavnost nelze oddělovat od ostatních rysů loutkového představení. Nápadná různorodost jeho složek a rozmanitost jejich vzájemných vztahů, včetně subtilní oscilace mezi tím, co je neživé a co lidské, jsou i v tomto ohledu zvlášť důležité. Jak jsem se již zmínil, v poslední instanci je na divákovi, aby významy vytvářené všemi těmi různorodými a prostorově rozptýlenými složkami zkombinoval do celkového smyslu představení; soustavnost představení sama mu jen napomáhá se tohoto úkolu zhostit. Tím však nechci říci, že objektivní soustavnost loutkového představení je nějak slabá. Spíš naopak, zvlášť pokud jde o složité a důmyslné formy loutkářství. Síla vnitřní soustavnosti dané struktury se často staví na překážku změnám. Tak pro francouzské loutkáře, kteří v Théâtre du Petit Miroir předvádějí tradiční čínská představení z oblasti Fu-ťien a Tchaj-wanu, je snazší sladit pohyby, které propůjčují loutkám, když jsou řeči v čínštině než v jejich vlastní mateřštině. Zřejmě proto, že tyto pohyby, pevně ustálené dlouhou tradicí, přesně odpovídají zvukovým vlastnostem čínského jazyka i fonické linii konkrétních replik, s nimiž se spínají. Další příklad: jedna z hlavních překážek inscenování Čikamacuových her v dnešním *bunraku* je jeho dialog. Hry byly původně psány pro malé loutky držené nad jevištěm loutkářem pracujícím vespod, jež lze manipulovat se značnou rychlostí. Mnohem větší loutky *bunraku*, z nichž každou pohybují tři vodiči, se vyznačují mnohem pomalejším pohybem, který neodpovídá spádu Čikamacuova dialogu. A jeden z hlavních rysů *bunraku* je právě to, že lze loutkám propůjčovat velice významné pózy a gesta, pro něž dialog Čikamacua takřikajíc nenechává žádné místo (Keene 1973, 31 – 32).

V loutkářství, na rozdíl od herectví, není soustavnost jen otázkou ztvárnění složek a jejich kombinace, nýbrž i loutkářova vlastního projevu. To zjistila Ellen Van Volkenburgová v počátcích svých loutkových představení v chicagském Little Theater. Pro vodiče loutek bylo obtížné se učit text nazpaměť a zároveň pohybovat loutkami; v tomto případě se problém vyřešil tak, že zkoušeli bez loutek jako normální činoherci, a drátky loutek dostali do rukou později (McPharlin 1949, 332). Už jsem se zmínil o čínském vodiči spodových hůlkových loutek (javajek) z provincie Kuang-tung, který pohybuje hlavou a očima těžké loutky pravou rukou s nataženou paží a ruce loutky obsahuje levou rukou, ale zároveň se pohybuje na vlastních nohách přesně tak, jak má být vnímán pohyb neexistujících nohou loutky; je třeba dodat, že při tom všem zpívá roli v opeře (Pimpaneau 1977, 116–118).

## STRUKTURA SIGNIFIÉ

### Dramatická osoba

Ve spojitosti s dvojitou strukturou *signifiant* a *signifié* jsem upozornil na to, že herecká postava nemusí vždy představovat dramatickou osobu a jevištní jednání nemusí představovat jednání. *Signifié* herectví, jakož i loutkářství, je krajně složitá struktura významů. To se obecně chápe, pokud jde o představované jednání, ale stran dramatické osoby spíš převládá názor ze sémiologického hlediska naivní; nechávám stranou objemnou a často neužitečnou literaturu, která rozbírá psychologii prince dánského a jiných slavných dramatických osob, jako by to byli skuteční lidé potýkající se s psychologickými problémy. Představovaná lidská či antropomorfní bytost neobsahuje jen dramatickou osobu v naivním slova smyslu, nýbrž i měrou, která se značně mění od jedné divadelní struktury k druhé, obraz účinkujícího a obraz diváka (Veltruský 1976); navíc obsahuje obrazy téže dramatické osoby, promítané jinými hereckými postavami a akcemi, které se k ní vztahují.

Každý z obrazů, které se takto spájejí v dramatickou osobu v širším smyslu, může být



víceméně vágní, obecný nebo určitý. Jak už bylo řečeno, herecká postava může představovat prostředníka mezi osobami a diváky (např. Presenter), spíše než určitou osobu. Obraz účinkujícího se může pohybovat od konkrétního jedince jako je Talma, Albert Bassermann nebo Edith Evansová, až po „diákona“, „tesaře“ či dokonce „účinkujícího“. Obrazy odvozující se z dalších hereckých postav mohou také buď kontrastovat s přímo zobrazovanou osobou, nebo s ní být v souladu, a jejich intenzita se mění podle toho, jak moc je využit metonymický potenciál herectví, o nějž zde jde; někdy je záměrně co nejvíc neutralizován.

Jako integrální součást celé dramatické osoby v širším smyslu navazuje každý z těchto obrazů, ať už přímo či nepřímo, rozmanité vztahy se všemi ostatními. Mohou se vzájemně podporovat, doplňovat, podřizovat jeden druhému, odporovat si atd.

Všechny faktory, na nichž závisí smysl dramatické osoby v herectví, působí také v loutkářství.<sup>1</sup> V tomto ohledu se loutkářství od herectví liší především poměrnou závažností těchto jednotlivých faktorů. I když je celá otázka dosud z velké části neprozkoumaná, dvě okolnosti jsou patrně důležité. Za prvé: obraz účinkujícího může být zdvojený a vztahovat se na jedné straně k loutce a na druhé k loutkáři, či dokonce ztrojený, když existuje ještě zvláštní recitátor. Za druhé: veškeré doklady napovídají, že loutkářství má nepopiratelný sklon dávat převahu přímo představované osobě a spolu s tím utvářet všechny ostatní obrazy tak, aby ji podporovaly a pomáhaly ji vybudovat. Tento sklon lze ilustrovat několika příklady.

Jak už bylo řečeno v prvním oddíle, vytváření postav, které přímo nepředstavují žádnou osobu, je zdá se mnohem vzácnější v loutkářství než v herectví. Koneckonců loutka přivedená na jeviště k jednomu jedinému účelu, aby představovala recitátora epilogu v ruském Petruškovi, přece jen představuje jakousi dramatickou osobu, totiž šaška.

V Číně bylo zvykem zvat loutkáře k představení do soukromých domů. Jeho odměna byla dohodnuta předem, ale někdy loutkář využil třeba skutečnosti, že jedna z dramatických osob má cestovat do hlavního města a dal jí říci, že nemá dost peněz na cestu, vložil jí do ruky misku a obešel s ní diváky, aby se na tu osobu složili (Pimpaneau 1977, 83). Obraz loutkáře jako zábavného šejdíře nepochybně přispěl k úspěchu tohoto triku, ale hlavní bylo patrně to, že diváci vnímali loutku v těsném vztahu k přímo představované osobě. Tento postup nápadně kontrastuje s praktikou v lidové hře o sv. Dorotě na Milevsku v Čechách, kde vybírání čili quête bylo svěřeno herci zosobňujícímu zlého Kata (Bogatyrev 1940, 236); v anglických lidových představeních (mummers' plays) tento úkol často připadl hercům představujícím Belzebuba a Ďáblíka Pochybu (Little Devil Doubt) (Brody 1970, 60).

Hlavy loutek *bunraku* označují pouze typ osoby, kterou loutka představuje, takže táž hlava se používá v postupných představeních pro různé konkrétní osoby; Keene konstatuje, že „loutka není jako herec, který vždy podržuje něco ze své osobnosti, nehledě k roli“ (Keene 1973, 13). Tohle se samozřejmě týká hlavně rozdílu mezi loutkou jako čistým znakem a hereckou postavou, která je jak znak, tak svébytná skutečnost, protože herec je v ní osobně přítomen. Ale jelikož hercovy minulé role jsou součástí obrazu účinkujícího, Keenův postřeh zároveň poukazuje k převaze přímo představované osoby nad ostatními obrazy kombinujícími se v *signifié*.

V *Bartolomějském jarmarku* Bena Jonsona (V/3) otázka diváka, který vešel do boudy loutkového divadla, „A jaké tu máte herce? Stojí ti herci vůbec za něco?“, vede k humornému dialogu, kde mluví každý o něčem jiném, protože námět neustále přeskakuje od loutek jako takových na jedné straně k hercům na straně druhé. Kritický bod vznikne, když se divák zeptá: „Který je u vás Burbage?“ Loutkář náhle uvedený do rozpaků říká: „Já vám nerozumím“ a když to divák upřesní: „Vaše největší hvězda, váš Field?“, loutkář o vlásek unikne pasti a místo herce jmenuje hrdinu hry Leandra (přímo představovanou osobu), ale pak zase hned mluví o něčem jiném, o obrazu herce vyvolaném v mysli obecnstva: „Tenhleten,

<sup>1</sup> Zatím jsem nenašel žádný závažný rozdíl mezi loutkářstvím a herectvím, pokud jde o způsob vyvolávání obrazu diváka. Je docela pravděpodobné, že další studium nějaké rozdíly objeví. Ale jelikož jsem tento jev zkoumal ve spojitosti s herectvím (1976), nebudu se jím znova zabývat v tomto článku.

milostpane bude hrát Leandra. Ženy ho šíleně milují, dámičky v zeleném, co k nám chodí, jsou z jeho výkonů celé pryč.“

### Obraz účinkujícího

Obraz účinkujícího je součástí signifikace i tam, kde ve skutečnosti žádný herec není. V loutkovém divadle to plodí tendenci vidět v loutce, tedy v neživém předmětu, živou antropomorfní bytost a v pohybech a řečech, které dělá loutkář svou manipulací a svým přednesem, vidět její vlastní činnost. Magnin přeložil toto vidění v pozoruhodnou metaforu, když loutky nazval „stroje, které simulují život“ (Magnin 1862 /1852/, 13). Nápad Bena Jonsona čerpat komický účinek z obrazu herce navozeného loutkovým představením, byl v pozdějších dobách často používán. Tak roku 1726 v Paříži Polichinellův proslov před představením Grand' Mère Amoureuse od Fuzeliera, Lesage a D'ornevala ve stánku Johna Rinera obsahoval tuto pasáž: „Mimo to, velectěné obecnstvo, nepočítejte s tím, že tu najdete půvabný výkon našeho přítele Harlekýna; to byste dělali účty bez hospodského. Pomyslete si, že naši herci nemají moc pružné údy a že by člověk často řekl, že jsou ze dřeva“ (Magnin 1862 /1852/, 160). V poznámce v programu k loutkovému představení Thackerayovy Růže a prstenu v inscenaci Tonyho Sarga (dramatizace od Hettie Louise Mickové) roku 1919 v New Yorku stálo toto: „Tyhle nitě se nechovají vždycky tak, jak by se na královské nitě slušelo; někdy se jedna kolem druhé zamotají. A kdyby snad došlo k tak strašné věci, že se zapletou a loutka se tak ocitne s pravou nohou za levým uchem, opona na chvíli spadne, aby skryla tuhle loutkovou křeč a za okamžik se zase zvedne, jak jen zas bude vše v pořádku“ (McPharlin 1949, 337).

To, že *signifikace* obsahuje obraz herce i v loutkovém představení, vedlo Magnina a jiné badatele k definici této formy divadla jako parodie (Magnin 1862 /1852/, 41; Lindsay 1946, 32). To je však jednostranný pohled a Magnin byl příliš dobrý divadelní historik na to, aby nepostřehl, že tenhle strukturální rys loutek má také sémiotické implikace přesně opačné: „Je pozoruhodné, že všichni ti, kdo vyráběli stroje, které simulují život, vyvolávali v myslí národů, ve starověku tak jako ve středověku, představu zlomocnosti a magie“ (1862 /1852/, 13).

V čínské tradici se do loutek mohou vtělit duchové dobří či zlí a jejich moc nad chováním loutek roste, čím déle vtělení trvá. Loutky nechané v domě, hlavně staré loutky, na které se nějakou dobu zapomnělo, mohou začít v domě strašit; jediný způsob, jak tomu udělat konec, je spálit je. Jedině loutkáři mají moc loutky zvládnout. Opatřují si papíry se zaklínadly, která je od zlých duchů chrání; také se učí taoistické formule a zaklínadla, kterými vyzvou nějaké božstvo, aby se loutky zmocnilo a odstrašilo zlé duchy v okolí. Speciální loutková představení bez publika vyhánějí takové duchy z nového domu, nebo ze starého, do něhož se stěhují noví obyvatelé, z nového nebo nově opraveného chrámu, divadla či kina atd. Taková představení někdy doprovází složitý rituál a pak se koná loutkové představení veřejné. Z nějakého důvodu se takto používá jen závěsných loutek. Na tanec prováděný závěsnými loutkami k náboženskému účelu se nesmějí dívat těhotné ženy, protože by porodily dítě s měkkými kostmi. Na druhé straně se provázky z takových loutek používají k výrobě náramků pro děti, aby je chránily (Pimpaneau 1977 a, 19 – 24).

Za starých časů japonské rodiny, zejména v severozápadní oblasti země, měly v domě zvláštní loutku zvanou *hima*, aby na ni přenesly všechny rodinné hříchy. Ve vesnici byla kněžka, která v určitý čas přicházela do každé domácnosti, aby loutce dala nové šaty a roztančila ji; převlékání do nových šatů, jež loutku zbavilo její totožnosti, možná nahradilo starší obyčej, kdy loutku každý rok slavnostně spálili (Yamaguchi 1977). V Saeki (v kraji Kjóto) ještě přežívá zvláštní forma loutkového divadla, která tam údajně vznikla už r. 1764. Stávající loutky jsou však až z konce 19. století. Starší loutky vesničané vyhodili ze strachu, že kdyby si je nechali, mohly by propadnout zlému duchu a začít jim dělat škody (Pimpaneau

1978, 69).

Pokud vím, Zich byl první, kdo vyložil oba protikladné průvodní významy loutkového představení, aniž jednomu přisuzoval přednost před druhým. Popsal je jako komický a jako tajemný dojem, jež dělají loutky na diváka, spíše než v Magninových termínech parodie a zlovolnosti či magie, a obojí odvozoval ze skutečnosti, že loutka vyrobená z neživé hmoty je viděna v pohybu podobném lidskému a mluví lidským hlasem. Podle jeho názoru směšnost (jde spíše o jemný humor než o hrubý) vzniká, když ji divák pojímá jako loutku, jako neživý předmět; malá velikost loutky, aspoň částečná strnulost obličeje a těla a jakákoli neohrabanost pohybů k tomu přispívají. Loutka působí tajemně, když ji člověk vnímá jako živou bytost a soustředí se na „její“ pohyby a řeč; tajemnost se může změnit v pocit hrůzy, když mají loutky lidskou velikost, když jsou nadány mimikou atd. (Zich 1923).

Zich takto vysvětlil oba navzájem protikladné průvodní významy loutkového představení pouze pomocí dvou souborů složek, které je tvoří – neživé a lidské – aniž se zmínil o tom, že *signifié* také obsahuje obraz herce. Přesto některé z jeho formulací jasně naznačují, že právě to měl na mysli, i když to neformuloval teoreticky. Takhle například popisoval komický účín: „My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí vesele!“ (1923, 8 – 9).

To, že Zich nemluvil výslovně o spojitosti mezi obrazem účinkujícího a oběma průvodními významy, pomůže možná vysvětlit, proč Zichovo pojetí vůbec nepochopil Bogatyrev a opětovně se ho snažil vyvrátit, někdy dokonce zesměšnit (Bogatyrev 1940, 135 – 144 a 1973).<sup>1</sup> Z jeho četných argumentů proti Zichovi zůstává platný jen jeden, totiž že existují loutková představení, která nejsou ani komická, ani tajemná, nýbrž prostě vážná. Jak už jsem upozornil, loutkářství se zdá mít sklon, dávat uvnitř *signifié* převahu přímo představované osobě a podřídít jí všechny ostatní obrazy, s nimiž se v *signifié* kombinuje. Bogatyrevův argument se vlastně týká stupně této převahy a odpovídající podřízenosti obrazu účinkujícího. Je však ještě další a patrně vážnější důvod, proč Bogatyrev nepochopil Zichovo pojetí. Třebaže si byl vědom mnoha skutečností, které pomáhají evokovat obraz účinkujícího (1938 a 1940, 111 – 118), a přes svou velkou citlivost na divadelní umění, byl Bogatyrev podivně slepý k obrazu účinkujícího obsaženému v *signifié*. Jeho tvrzení, že divadlo není vnímáno v žádném ohledu jinak než jakýkoli jiný znakový systém (1940, 136 – 141), přivedlo Honzla i mě, abychom nezávisle na sobě kritizovali jeho pojetí sémiologie herectví (Honzl 1940; Veltruský 1940 a).

Zich také prohlásil, že se obojí protikladné vnímání loutky, a tím i oba její protikladné účinky na diváka, vzájemně vylučují (1923). To však nepochybně souviselo s tím, že uvažoval především v termínech psychologie vnímání a chápal tudíž oba protikladné účinky jako nějakou iluzi, spíše než významy. Ve skutečnosti se komičnost a tajemnost vzájemně prolínají. V mnoha kulturách a v nejrozmanitějších formách umění jsou nerozlučné, ač se jejich rozhraní od jedné kultury k druhé a zároveň od doby k době neustále mění (důvod, proč se Molièuv *Georges Dandin* tak těžko inscenuje dnes, je v tom, že jeho fraškovitost má tendenci se zvrátit v tragičnost, protože se změnila hierarchie hodnot). Bergsonův obdivuhodný rozbor komična lze rovněž aplikovat na tragédii (Barton 1954, 75 – 89). V čínské provincii Fu-ťien jsou loutky představující klauny považovány za ochránce loutkového divadla (Pimpaneau 1979, 43). Některá loutková představení západoafrického kmene Joruba, včetně představení u příležitosti pohřbu či vzpomínky na všechny zemřelé z vesnice, vzbuzují velké nadšení a smích v obecnstvu, když loutky s obrovským pohyblivým penisem předvádějí soulož a močí; tyto dva akty mohou být předváděny dvěma různými loutkami nebo stejnou poslopně (Darkowska-Nidzgorska 1980, 143 – 145; Proschan 1980, 23). Pozoruhodně podobný prvek se objevuje v tradiční frašce *noroma*

<sup>1</sup> Bogatyrevovy argumenty proti Zichovu pojetí loutkového divadla jsou vesměs teoreticky slabé. To ukázal Procházka, přestože i on odmítá Zichův názor týkající se obou protikladných průvodních významů (Procházka 1981).

na japonském ostrově Sado. Jedna ze čtyř loutek představuje Kinosuke, tak trochu blázna a fackovacího panáka, kterého nakonec svléknou do naha a on penisem v erekci močí na diváky; za starých časů se ženy v obecenstvu vrhaly dopředu, aby se daly zkropit, neboť to jim umožnilo otěhotnět (Lepsius 1968, 53 – 54; Pimpaneau 1978, 10 – 12).

Obraz loutkáře může být docela nápadný nebo úplně vágní nebo někde uprostřed mezi oběma krajnostmi, a v některých případech je pečlivě neutralizován. Může zdůraznit či doplnit obraz účinkujícího, který pochází z loutky, ale může také působit proti němu. Jeho vztahy k osobě přímo představované jsou právě tak proměnlivé.

Poměrně jednoduchý příklad je obraz pramenící z loutkářovy virtuozity. Tak v egyptském představení o Aragouzovi se, zdá se, tradičně užívá hlasového modifikátoru pro všechny řeči, takže jen hudebník umístěný mimo boudu mluví přirozeným hlasem, ale mistrný loutkář Achmad Sharawi vyslovuje přes nástroj jen repliky Aragouze a během dialogu neustále přeskakuje od umělého, pištivého hlasu k hlasům jiným, jež vydává bez nástroje (který nikdy nevyndá) (Proschan 1981).

Obraz, jež promítá čínský loutkář Jüan Fen-ku, se rovněž odvozuje z jeho nápadné virtuozity, ale je složitější, neboť jeho vystoupení se snaží ho ukázat jako pouhého svědka či diváka toho, co dělají loutky samy. Zůstává skryt, pohybuje maňásky, přednáší repliky měnícími se hlasy a ještě jiným hlasem loutky kritizuje a nabádá je, aby se polepšily. A když vybuduje svůj vlastní obraz pouhého svědka a obraz loutek jako účinkujících, celý vztah najednou převrátí.

V představení, které viděl Obrazcov v Pekingu, Jüan Fen-ku předvádí, jak chlapec a jeho starší sestra žonglují. Je vidět, jak sestra chlapci na hlavu staví tyč a na ni pokládá talíř, kterým otáčí tak rychle jako v tradičním čísle opravdových žonglérů. Na rozdíl od skutečného žonglování však tyč začne růst, až zvedne točící se talíř dvakrát tak vysoko. V tom je vidět ženskou loutku vyskočit a udeřit do něj svrchu, takže tyč téměř zmizí v hlavě druhé loutky. Chlapcův hlas začne kňourat: „Vytáhni mi to z hlavy“ a dívka mu klidně odpovídá: „To není tak snadné“. Scéna končí tím, že sestra otáčí bratrem kolem a kolem tyče, přičemž se ukáže, že tyč, která vypadá jako by balancovala na jeho hlavě, ve skutečnosti procházela celým tělem loutky a žonglování s talířem prováděl loutkář (Obrazcov 1957, 255 – 256).

Škoda, že nebyla popsána Jüan Fen-kuova technika manipulace s tyčí touž rukou, jako drží maňaska představujícího chlapce. Sémiotický účinek je zřejmý: závěrečný postup tím, že odhalí podstatný technický fakt za hereckou postavou a jednáním, přivádí iluzi o žonglující loutce zpět ke skutečnosti, že je to jen význam a tím i přivede pozornost ke skutečnému činiteli, loutkáři. Avšak i loutkáře vnímá obecenstvo jako pouhý význam (jako to, co pro terminologickou jednoduchost nazývám obraz loutkáře). I zkušený profesionál jako Obrazcov se spokojil tímto významem (čili obrazem) a nezkoumal technickou stránku; anebo, pokud ji snad přece zkoumal, byl (právem) toho názoru, že jen loutkářův obraz je důležitý pro obecenstvo.

Obraz, který vyvolávají vodiči *bunraku*, je možná ještě složitější a ještě zřetelněji je to význam. Ve druhém oddíle *Herci, zvířata, předměty a loutky* jsem popsal některé z rozmanitých vztahů mezi loutkou, hlavním vodičem a pěvcem – vypravěčem, které působí oscilaci znaku mezi tím, co je neživé, a tím, co je lidské. Mimořádná virtuozita všech tří vodičů loutek je naprosto zřejmá. Zatímco propůjčují jemné a složité pohyby těžké loutce, pohybují se půvabně a občas sami napodobí jednání. A přesto se virtuozita nezdá být součástí obrazu, jež vodič *bunraku* promítá. Aby se neodváděla pozornost od obrazu účinkujícího, který promítá loutka, a od dominantního obrazu pěvce – vypravěče, má obraz vodiče silný prvek anonymity; to platí i o hlavním vodiči, i tehdy, když má tvář odhalenou a skvostný kostým. Prvek anonymity je tak důležitý, že tradičně nejsou tito umělci považováni za umělce, nýbrž za pouhé řemeslníky, na rozdíl od pěvce – vypravěče a hráče na *šamisen*, a že oni sami tak svůj výkon popisují. Jak odlišný je tento jejich obraz od skutečnosti a nakolik

je to tudíž záležitost celkového *signifié* a jeho struktury, je vidět z toho, že hlavní vodiči loutek jsou osobně stejně populární jako pěvci – vypravěči a že mistrný vodič může svou interpretaci uložit celému představení (Keene 1973, 49 – 50).

Velice rozšířená praxe, že loutkáři jsou neviditelní během představení, odpovídá sklonu podřizovat loutkářův obraz obrazu loutky jako účinkujícího nebo přímo představované dramatické osoby nebo oběma zároveň. Během střídavých promluv pronášených v rádžastanském loutkovém představení „partnerovým“ přirozeným hlasem a hlasem proměněným hlasovým modifikátorem, když se vadná řeč jeví jako překlad partnerovy řeči pro svět loutek (viz výše), někdy není jasné, zda zkeslený hlas představuje hlas loutky nebo hlas loutkáře (Jairazbhoy 1981).

Konečně, některé formy loutkového divadla vykazují sklon neutralizovat obraz loutkáře úplně, zvláště tam, kde je loutkové představení historicky či fakticky spjato s rituálem. V Mali není nikdy dána najevo totožnost loutkového tanečníka Bamana, a tím se představení Bamana odlišuje od jinak podobných představení Bozo a Somono; tomu odpovídá fakt, že účinkující v Bozo a Somono zpívá rodopis své rodiny a opěvuje své předky, kteří se proslavili, kdežto v Bamana umělec opěvuje představovanou osobu nebo společenské hodnoty (Arnoldi 1981). Nigerijské loutkové představení Ibibio se zkouší v noci a dělají se složitá opatření, aby ženy nikdy neobjevily taje manipulace. Kdyby se omylem vyjevil mechanismus nějaké loutky během představení, diváci by mohli zabít celou družinu loutkářů nebo aspoň toho z nich, který se chyby dopustil (Malkin 1977, 66).

#### Kolektivní výkon a jeho metonymický potenciál

Herectví je především práce kolektivní. Vzájemná souhra herců není o nic méně důležitá než individuální výkony. To platí jak o *signifiant*, tak o *signifié* a o způsobu, jak jsou spolu spjaty. Souhra je zdrojem velkého množství významů, které by jinak nevznikly. Jelikož nepostradatelná podmínka je spojitost, budeme tento aspekt znaku nazývat metonymický potenciál, třebaže i podobnost a kontrast zde mají svůj podíl jako faktory pomocné.

Jsou známy případy, kdy herec vytvořil v určité roli hereckou postavu, která vypadala mnohem menší nebo mnohem větší než je on sám. To je ovšem v první řadě hercův vlastní obdivuhodný výkon (poměrně nedávný příklad je malá postava, kterou dokázala vytvořit Siobhan McKennaová, když hrála Johanku z Arku). Přispívají k němu všechny složky postavy a jednání, tj. nalíčení, účes, kostým, výraz tváře, pózy, způsob držení hlavy, chůze, gestikulace a hledění na lidi a předměty, různé pozice daného herce na jevišti, a dokonce i různé aspekty tvorby hlasu a přednesu. Ale ani nejmistrnější a nejvynalézavější herec by bezpochyby nedokázal tento mimořádný efekt navodit a udržet jej při životě během celovečerního představení, kdyby mu v tom nepomáhali spoluherci tím, co v poměru k němu dělají.

Jedna z nejdůležitějších technik herců komedie dell'arte spočívala v tom, že v jakémkoli okamžiku dovedli řeči či fyzickým jednáním jeden druhého podpořit v jeho výkonu a dát mu k němu nápad (Oreglia 1970, 12 – 14). Gielgud, který navíc k svému uměleckému nadání má vynikající dar pozorovat a analyzovat, opětovně zmiňuje schopnost dávat podněty spoluherci a spoluhercových podnětů využívat jako součást repertoáru postupů, který si herec buduje, jak rozvíjí svoje umění. Také podotýká, jak už řečeno, že když je třeba přitáhnout v daném okamžiku pozornost k určité postavě, nelze před zkouškami vědět, zda danému herci prospěje víc, když bude stát na místě, kdežto ostatní se budou pohybovat, nebo naopak (Gielgud 1979, 6, 8 – 10 a 20 – 21). Když ve svém mládí hrál s Noelem Cowardem, velice mu vadilo (a nejen jemu), že Coward vždycky už na první zkoušce uměl svou roli nazpaměť a totéž očekával od všech ostatních. Kromě jiných námitek proti tomuto přístupu zmiňuje to, že „je důležité vědět, jak druhý herec vysloví svou repliku, abyste mohli patřičně reagovat“ (Gielgud 1981, 47).

Zpravidla nejenže každý herec přispívá k vytvoření několika hereckých postav, nýbrž i každá herecká postava a jevištní jednání přispívá k zpodobení více než jedné dramatické osoby: opačně zas je zpodobení každé osoby a jejího jednání a chování dílem několika herců.

V představení lidové hry o sv. Dorotě zaznamenaném koncem 19. století na Milevsku patří mezi znaky evokující význam „král“ významné místo jednomu návratnému gestu: všichni herci kromě těch, kteří ztělesňují Dorotku, anděla a čerta, zsalutují pokaždé, co přistoupí k tomu, který představuje krále, nebo od něho odstoupí (Bogatyrev 1940, 224; Veltruský 1940 a). Tento návratný znak rovněž přispívá, pomocí kontrastu, k znázornění Dorotky, anděla a čerta: jsou to v celé hře jediné osoby, nad nimiž král nemá moc.

V londýnské inscenaci románu E. M. Forstera v dramatinizaci Elizabeth Hartové *Where Angels Fear to Tread (Kam andělé se bojí vstoupit)* v roce 1963 hráli dva herci tři osoby ve scéně, kde otec zpívá svému malinkému hošíčkovi a myje ho v plechovém škopku, zatímco žena znechuceně přihlíží. Keith Baxter hrál zpěv a mytí s velice pružnou panenkou snědé barvy a Dulcie Grayová mlčky vyjadřovala znechucení a zároveň skrz zavřené rty vyluzovala směrem ke škopku potřebné dětské vrnění (Baxter 1980).

Méně nápadný, ale složitější příklad lze nalézt v I. jednání Čechovových *Tří sester*. Vpředu jeviště je vidět sestry, které v salónu mluví o svém přání vrátit se do Moskvy, zatímco Tuzenbach, Čebutykin a Solený se objevují v tanečním sále v zadní části jeviště, odděleném od přední části řadou sloupů. To, co se říká vzadu, obecenstvo neslyší, až na tři nesouvislé útržky, ale všechny ty tři útržky mají vliv na celkový smysl rozhovoru sester, protože jsou to náznaky – nedělané osobami v tanečním sále, nýbrž jakoby autorem – že hovor sester je vlastně jen plané povídání, které odráží pouhé zbožné přání; či jinými slovy, všechna tři přerušení předznamenávají nadcházející zhroucení plánů sester a jejich snů. Nejdříve je slyšet Čebutykina, jak říká: „Až naprší a uschne!“, na což Tuzenbach odpovídá: „Samozřejmě, je to nesmysl.“ o něco později je slyšet Čebutykinův a Tuzenbachův smích hned po replice Olgy: „Ano! Co nejrychleji do Moskvy.“ A ještě později řekne Tuzenbach Solenému: „Mluvte takové nesmysly, že už vás nemůžu poslouchat“, odejde do salónu k sestřám a začne mluvit s nimi. Složitou významovou výstavbu tohoto dramatického dialogu rozebrala Herta Schmidová (1976). Co se týče jeho implikací pro herecké výkony, je zcela jasné, že účinu, který Čechov zamýšlel, lze dosáhnout jen minuciózní koordinací přednesu všech šesti herců, zejména co do přesného odstupňování hlasitosti všech replik a co do pauz v rozhovoru sester. Bez takové „orchestrace“ by mohlo obecenstvo vnímat interference během jejich dialogu pouze jako jakýsi zvukový efekt, který vyzdvihuje strukturu jevištního prostoru.

Hercův projev vždy vyvolává určité významy týkající se osob spjatých s tou, kterou přímo představuje. Jejich intenzita se mění podle divadelní struktury a herecké metody. Stanislavskij varoval své žáky, aby nestudovali roli tak, že mají na mysli pomyslného partnera, protože by svým vlastním hraním mohli vykouzlit tak určitou představu jiné osoby, že by to stálo v cestě jejich souhře se spoluhercem. Herec tak může nevědomky postavit mezi sebe a partnera pomyslnou osobu. A potíž, která tím pro partnera vzniká, popisuje takto:

„Jaké utrpení hrát s herci, kteří se na vás sice dívají, ale vidí kohosi jiného a přizpůsobují se jemu a ne vám. Takoví spoluhráči jsou oddělení stěnou od těch, s nimiž mají být bezprostředně ve styku; nevnímají ani replik, ani intonací, ani žádných jiných prvků vzájemného styku. Jejich zastřené oko zírá do prostoru v halucinaci.“ (Stanislavskij 1946 b, 306)

Skutečnost, že výkon každého herce vyvolává nejen dramatickou osobu, kterou přímo představuje, nýbrž i osoby, které s ní souvisejí, je základem tradičního sólového představení japonských vypravěčů. Důmyslným souborem hereckých postupů vypravěč vykouzlí postupně rostoucí počet osob, které jsou v různých vztazích k osobě, již hraje. Mezi postupy, k nimž se uchyluje, patří to, že mluví jako osoba, kterou představuje, pak se zarazí, pozorně se zahledí na pomyslného partnera a poslouchá, vyjadřuje postupně nevěřičnost, ohromení a

hněv, vychrlí vzrušené argumenty proti pomyslým tvrzením apod. (Scott 1972, 9 – 10). Tento metonymický potenciál herectví zřejmě nezávisí na povaze vztahů mezi osobami, jichž se týká. Původce předváděného jednání, tak jako jeho trpný účastník a pouhý svědek či pozorovatel, může být takovými nepřímými narážkami vykouzlen.

Loutkářství používá metonymický potenciál kolektivního výkonu zčásti stejně jako herectví, zčásti svým vlastním způsobem. První modalita převažuje například v dialogu s Němcem v ruském představení *Petrušky*. Němec není komická osoba proto, že by v jeho řečech bylo něco směšného, ale protože Petruška nerozumí němčině, a jeho repliky se hemží slovními hříčkami pramenícími z jeho nepochopení (Proschan 1981). Ale pro tento článek je ovšem důležitá modalita druhá, specificky loutkářské využití metonymického potenciálu.

Pohyby dělané pomocí loutek mohou být přesnější než pohyby herce nebo tanečníka, ale jsou také omezenější, jak upozornil Kleist. Jednoduchý pohyb, který ve *wayang golek* odliší mluvčího od adresáta – prudké zvednutí pravého předloktí do horizontální polohy – sděluje svůj význam tak jasně proto, že pohyby propůjčované těmto loutkám jsou neobyčejně přesné. Ale tento postup také implikuje to, že loutka představující adresáta zůstává nehybná a její metonymický potenciál je neutralizován. *Wayang golek* má i jiné postupy, které uvádějí do pohybu dvě loutky současně, tak aby si dodávaly význam navzájem. V inscenacích Van Volkenburgové se však týž prostředek označování mluvčího kombinoval s obecným pravidlem, že se nehýbe žádná loutka kromě té, která představuje mluvčího.

Pravidla některých jiných forem loutkového divadla ukládají postupy jakoby opačné. Bogatyrev konstatoval, že v tradičním českém loutkářství byly hlavní vážné a vznešené osoby představovány loutkami zavěšenými na silných drátech a vybavenými menším počtem provázků než komický Kašpárek (Bogatyrev 1940, 141). Nestejně pohyblivé loutky používala také Společnost Dominiquea Houdarta v inscenaci Molièrova *Dona Juana*, ale v tomto případě vynikaly svou pohyblivostí loutky představující vedoucí dvojici Dona Juana a Sganarella (Veltruský 1977).

Je-li vytvoření herecké postavy, která vypadá větší či menší než je skutečně herec, pozoruhodný a do určité míry kolektivní výkon v herectví, v loutkovém divadle se tento problém prostě neklade. Každou loutku je možno vyrobit tak velkou, jak představení vyžaduje. Rozměry loutky jsou někdy diferencovány podle představovaných osob: zdá se, že tak je tomu třeba v *bunraku* (Scott 1973, 54); u tradičních spodových marionet Tchanchet z Liège velikost loutky (a odpovídající zvučnost kroků) znamená společenské postavení osoby, takže Karel Veliký je jednou tak velký jako vojáči a Tchanchetové (Gross 1983). Avšak rozdílné velikosti lze rovněž používat k metonymickému účinu, tak jako rozdílnou pohyblivost. Loutka z kraje Segou v Mali, která představuje *yayoroby*, ideální bambarskou ženu, pozůstává z obrovské dřevěné busty ženy s nápadně vystupujícími prsy, z dvou dlouhých dřevěných paží a dřevěné výztuže zahalené látkou, pod níž se ukrývá loutkář či loutkáři. Výztuž je buď kuželovitá konstrukce umístěná na loutkářově hlavě, nebo čtverhranná, zhruba dva metry dlouhá, přes metr široká a přes metr a půl vysoká; pod tou se skrývá několik loutkářů. Busta *yayoroby* je nahoře v přední části této výztuže, ale je vidět také menší hlavy velice různých rozměrů, které se svým tvarem bustě podobají; ty jsou různě rozmístěny po obvodu výztuže. Jak se celá tahle věc pohybuje dopředu na taneční plochu a po ní, skrytí loutkáři bustou *yayoroby* i menšími hlavami pohybují. Menší rozměr hlav zdůrazňuje monumentální důstojnost busty, a čilý pohyb, který je jim propůjčován, kontrastuje s jejím pomalým a vznešeným pohybem; malé hlavy je vidět poskakovat, rozhlížet se na všechny strany a padat rovnou na obličej (Imperato 1981). Pokud rozumím, tyto menší hlavy nepředstavují žádné určité osoby; jejich sémiotická funkce je pomáhat při výstavbě osoby *yayoroby*:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tohle by mohl být příklad postav, které nepředstavují žádné osoby; jak už jsem se zmínil, v loutkářství k takovému postupu dochází řídkěji než v herectví. Na druhé straně vzniká otázka, zda jsou menší hlavy vnímány jako svébytné postavy (protože se objevují na horní ploše výztuže, která připomíná jeviště), či jako

Metonymický potenciál je mocný činitel vivifikace loutek všude tam, kde se kombinují s lidmi jako účinkujícími. Už jsem se zmínil o čínském loutkáři Jüan Fen-ku, který svým loutkám dává život tím, že je oslovuje jako účinkující, a o *Bartolomějském jarmarku*, kde je zpodoběn divák Pytlík, jak povzbuzuje loutky a chválí je za dobré hraní, když jsou ukázány, jak tlučou loutkáře. Rituál věštce na Pobřeží slonoviny obsahuje erotické představení dvou malých loutek, zavěšených na provázku, který má připevněný na palcích nohou a kterým s nimi pohybuje. Věstec si sedne, uváže si loutky mezi palce, roztáhne nohy od sebe, aby napnul provázek a začne loutkám kázat, aby poslouchaly, nepřely se s ním, nesmály se, nebavily se a dělaly svou povinnost (Proschan 1980, 11 – 12). Flašinetář, který vystupuje v loutkovém představení *Petrušky*, neustále Petrušku oslovuje, klade mu otázky, opakuje jeho odpovědi, kdykoli jsou nesrozumitelné (kvůli hlasovému modifikátoru, přes který loutkář mluví), varuje ho před nebezpečím, radí mu, plísni ho atd. (Obrazcov 1957, 263 – 264). Když je na jevišti loutka představující Petruškovu tlustou a hloupou nevěstu, loutkář za ni nepronáší žádné řeči, ale flašinetář si z ní dělá legraci (Reeder 1981).

Metonymický potenciál herectví také vykonává oživující účinek na loutky, když je vztah převrácený v tom smyslu, že živý účinkující představuje trpného účastníka jednání prováděného loutkou. Lze připomenout nadávky a rány, jež loutkář Tupihlav dostává od loutek v *Bartolomějském jarmarku*. Význam takto vzniklý je často umocňován jinými postupy. Tak na slova „Ty, ty si trhni nohou, synečku“, adresovaná Tupihlavovi jménem loutky představující převozníka Hadriana, navazuje divák Pytlík: „Příteli, on pravil: „Ty si trhni nohou, synečku““, a Tupihlav, který sám pronesl Hadrianovu repliku, odpovídá: „Já vím, milostpane, já jsem ho slyšel. Ale bavit se s převozníkem, to nemá žádnou cenu. Oni mají vždycky poslední slovo.“ Jorubský kněz v Nigérii dává loutce během svého břichomluveckého obřadu tleskat a pištět radostí, když dostane inteligentní otázku, tančit pohyby ramen, když má radost, a pohlavkovat kněze – loutkáře, když ji jeho otázka rozzlobí (Proschan 1980, 11).

Ukázalo se, že *signifié* je krajně složitá struktura mnoha významů všeho druhu, jež vznikají z přímého představování dramatické osoby, z dvojího sepětí znaku s účinkujícím, z jeho sepětí s divákem, z metonymického potenciálu kolektivního výkonu, a možná z ještě dalších faktorů, jež nebyly dosud objeveny. Tato struktura má mnoho rysů, které jsou stejné v herectví a v loutkářství a mnoho jiných, které jsou odlišné. Může tudíž vzniknout otázka, zda je odůvodněné považovat loutkové představení a divadlo s živými herci za druhy téhož umění. Jinými slovy, může být lákavé diskutovat o Bogatyrevově kategorickém oddělení divadla a loutkářství jako dvou různých a nezávislých sémiotických systémů. V této sféře mi však nezbývá než uvést na svou omluvu prostě neznalost. Neboť podle mého názoru studie umění divadelního a loutkářského mají ještě před sebou dlouhou cestu, než budou s to zvládnout problémy v tomto plánu abstrakce.

1983

## Literatura

Arnoldi, Mary Jo: *Regional Puppet Theatre in Segou, Mali*. The Puppetry Journal, 1981, 32 (4), s. 14 – 19.

Bablet, Denis: *Edward Gordon Craig*. Paris, L'Arche 1962.

Barton, Paul (Jiří Veltruský): *Pragite à l'heure de Moscou*. Paris, Pierre Horay 1954.

Baty, Gaston – Chavance, René: *Histoire des marionnettes*. Paris, P. U. F. 1959.

---

pouhé součásti postavy yayoroby (tou měrou, jak výztuž představuje její tělo). Tato interpretace spočívá na skutečnosti, že u druhého zpodobnění yayoroby, kde je výztuž kuželová, není ani rovná plocha nahoře, ani menší hlavy. Avšak v některých formách afrického loutkářství je vidět pohyb loutkářské boudy, takže ta zároveň tvoří jeviště i představuje tělo dramatické osoby; zvířecí hlava (často pohyblivá a členěná) umístěná vpředu na ploše, po níž se pohybují loutky, může být vnímána jako součást jeviště i jako část těla veliké loutky. Pečlivé studium takových jevů by mohlo divadelní teorii otevřít důležité nové výhledy. V představení *Balli plastici* Gilberta Clavela a Fortunata Depera, hraném roku 1918 v Římě, byly loutky zřejmě menší než životní velikosti, ale jedna z nich, zosobňující Velkého divocha, byla vyšší než člověk a v jednom okamžiku se jí sklopilo břicho a stala se z něj plošina, na níž tančily drobné loutky představující Divochy (Kirby 1971, s. 105 – 108).



- Baxter, Keith: *Goodbye Morgan*. The Times, London 2. 8. 1980.
- Bogatyrev, Petr: *Znaky divadelní*. Slovo a slovesnost, IV, 1938, s. 138 – 149.
- Bogatyrev, Petr: *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha, Borový 1940.
- Bogatyrev, Petr: *The Interconnection of two similar semiotic Systems: The Puppet theatre and the theatre of living Actors*. Semiotica, 1973, 47 (1/4), s. 47 – 68.
- Boucrot-Galletti: *Preface*. In: Louis Duranty: *Le mariage de raison*. Paris, Scarabée 1954.
- Bouissac, Paul: *Pour une sémiotique du cirque*. Semiotica, 1971, 3 (2), s. 92 – 120.
- Bradbrook, Muriel C: *The Rise of the Common Player*. Cambridge, MA, Harvard University Press 1962.
- Brandon, James R.: *Form in Kabuki acting*. In: James R. Brandon – William P. Malm – Donald H. Shively: *Studies in Kabuki*, s. 63 – 132. Honolulu, University Press of Hawaii 1978.
- Brody, Alan: *The English Mummers and Their Plays*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1970.
- Brušák, Karel: *Znaky v čínském divadle*. Slovo a slovesnost, V, 1939, s. 91 – 98.
- Chambers, Edmund K.: *The Elizabethan Stage*, I – IV. Oxford; Clarendon Press 1951. (První vydání 1903.)
- Chancerel, Leon: *Les animaux au théâtre I*. Paris, Presses d' Ile-de-France 1950.
- Chesnais, Jaques: *Histoire générale des marionnettes*. Paris, Bordas 1947. (Přetisk 1980, Editions d' Aujourd' hui.)
- Cocuzza, Ginnine: *Vittorio Podrecca's Teatro dei Piccoli*. The Puppetry Journal, 1981, 32 (4), s. 9 – 13.
- Cohen, Gustave: *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*. Paris, Les Belles lettres 1925.
- Cohen, Gustave: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français du moyen âge*. Paris, Honoré Champion 1951. (První vydání 1906).
- Creizenbach, Wilhelm: *Geschichte des neueren Dramas I*. Halle, Max Niemeyer 1911. (První vydání 1893).
- Darkowska-Nidzgorska, Olenka: *Théâtre populaire des marionnettes en Afrique subsaharienne*. Bandundu, Zaire, CEEBA Publications, Série 2, svaz. 60.
- David, Richard: *Poznámky k jeho vydání Love's Labour's Lost*, The Arden Shakespeare. London, Methuen 1968.
- Deák, František: *Tell Me, a play by Guy de Cointet*. The Drama Review, 1979, 23 (3), s. 11 – 20.
- Dullin, Charles: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris, Odette Lieutier 1946.
- Dunn, Charles J.: *The Early Japanese Puppet Drama*. London, Luzac 1966.
- Duranty, Louis: *Théâtre des marionnettes*. Paris, G. Charpentier 1880.
- Emigh, John: *Playing with the past: Visitation and illusion in the mask theater of Bali*. The Drama Review, 1979, 23(2), s. 11 – 36.
- Ernst, Earle: *The Kabuki Theatre*. New York, Oxford University Press 1956.
- Fialka, Ladislav: *Knoflík*. Praha, Divadelní ústav 1972.
- Fournel, Paul: *L'histoire véritable de Guignol*. Lyon, Fédérop 1975.
- Gielgud, John: *Early Stages*. London, Macmillan 1939.
- Gielgud, John: *Stage Directions*. London, Heinemann Educational Books 1979. (První vydání 1963.)
- Gielgud, John: *An Actor and His Time*. Harmondsworth: Penguin Books 1981. (První vydání 1979).
- Graves, T. S. (1916): *The ass as actor*. South Atlantic Quarterly 1916, 15, s. 175 – 182.
- Happé, Peter, ed.: *English Mystery Plays: A Selection*. Harmondsworth, Penguin Books 1975.
- Hogendoorn, Wiebe: „*To the dumbness of the gesture one might interpret*“: *On the fidelity of*

- pictorial stage Documents*. Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters 1980, 10 (4), s. 306 – 322.
- Honzl, Jindřich: *Objevené divadlo v Lidovém divadle českém a slovenském*. 1940 (a), Slovo a slovesnost, VI, 107 – 111.
- Honzl, Jindřich: *Pohyb divadelního znaku*. 1940 (b), Slovo a slovesnost, VI, s. 177 – 178.
- Immoos, Thomas: *Théâtre japonais*. Genève, Bouvent 1974.
- Imperato, Pascal James: *The Yavoroba puppet tradition of Mali*. The Puppetry Journal, 1981, 32 (4), s. 20 – 26.
- Jairazbhoy, Nazir A.: *Function and purpose of the kathputli puppeteer's „squeaker“*. The Puppetry Journal 1981, 32 (4), s. 50 – 54.
- Keene, Donald (ed.): *Major Plays of Chikamatsu*. New York, Columbia University Press 1961.
- Keene, Donald (ed.): *Bunraku*. Tokyo, Kodansha 1973. (První vydání 1965.)
- Kirby, Michael: *Futurist Performance*. New York, E. P. Dutton 1971.
- Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater (1810)*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*, Helmut Sembdne (ed.) München, Carl Hanser 1961.
- Konigson, Elie: *La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1969.
- Kott, Jan: *Bunraku and Kabuki, or, about imitation*. Salmagundi 1976, 34, s. 98 – 109. (První vydání 1975.)
- Latshaw, George: *Puppetry: The Ultimate Disguise*. New York, Richard Rosen Press 1978.
- Lepsius, Gitta: *Das heutige japanische Puppentheater auf dem Lande und seine Vorgeschichte*. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Volkerkunde Ostasiens 1968, 50, s. 29 – 95.
- Lindsay, Frank Whiteman: *Dramatic Parody by Marionettes in 18th Century Paris*. New York, King's Crown Press 1946.
- Magnin, Charles: *Histoire des marionnettes en Europe*. Paris, Michel Lévy Frères 1862. (První vydání 1852. Přetisk Paris – Genève, Slatkine 1981.)
- Malkin, Michael R.: *Traditional and Folk Puppets of the World*. South Brunswick, NJ., A. S. Barnes 1977.
- Marie, Gisele: *Le théâtre symboliste*. Paris, A. – G. Nizet 1973.
- Matějka, Ladislav – Titunik, Irwin R. (eds.): *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, MA, MIT Press 1976.
- Mathur, Jagdish C: *Drama in Rural India*. New York, Asia Publishing House 1964.
- McPharlin, Paul: *The Puppet Theatre in America: A History*. New York, Harper and Brothers 1949.
- Moynet, J.: *L'envers du théâtre*. Paris, Hachette 1874. Přetisk New York, Benjamin Blom 1972.
- Mukařovský, Jan: *Sémantický rozbor básnického díla*. Kapitoly z české poetiky, II, Praha, Svoboda 1948, s. 269 – 289.
- Mukařovský, Jan: *Trois conférences sur la culture de la manifestation parlée*. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica, 1969, 5, s. 7 – 19.
- Neisser, Ulric: *Cognition and Reality*. San Francisco, W. H. Freeman 1976.
- Obrazcov, Sergej: *Teatr kitajskogo naroda*. Moskva, Iskusstvo 1957.
- Oreglia, Giacomo: *The Commedia dell'arte*. London, Methuen 1970.
- Pimpaneau, Jacques: *Des poupées à l'ombre*. 1977 (a), Paris, Centre de publication Asie orientale 1977.
- Pimpaneau, Jacques: *Chanteurs, conteurs, bateleurs*. 1977 (b), Paris, Centre de publication Asie orientale 1977.
- Pimpaneau, Jacques: *Fantômes manipulés*. Paris, Centre de publication Asie orientale 1978.

- Pimpaneau, Jacques: *Spectacles d'Asie: Collection Kwok On*. Paris, Bibliothèque Nationale 1979.
- Procházka, Miroslav: *Spor o povahu jednoho typu divadla*. In: *Vědecký odkaz. Otakara Zicha*, Rudolf Prečan (ed.), s. 183 – 185. Brno, Česká hudební společnost 1981.
- Proschan, Frank: *The puppetry traditions of Sub-Saharan Africa: Descriptions and definitions*. Nezveřejněná postgraduální práce, University of Texas at Austin 1980.
- Proschan, Frank: *Puppet voices and interlocutors: Language in folk puppetry*. *Journal of American folklore*, 1981, 94(374), s. 527 – 555.
- Proschan, Frank – El-Dabh, Halim: *Puppetry and Masked Dance Traditions of the Republic of Guinea*. Washington, Smithsonian Institution 1979.
- Reeder, Roberta: *Petrushka: A Russian rogue*. *The Puppetry Journal*, 1981, 32 (4), s. 41 – 45.
- Rennert, Hugo Albert: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York, Dover 1963. (První vydání 1909.)
- Robichez, Jacques: *Le symbolisme au théâtre*. Paris, L'Arche 1957.
- Sabbattini, Nicola: *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Neuchâtel, Ides et Calendes 1942. (První vydání 1638.)
- Scherer, Jacques: *Structures de Tartuffe*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur 1966.
- Schmid, Herta: *Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?* *Poetica*, 1976, 8, s. 177 – 207.
- Scott, Adolphe C: *The Theatre in Asia*. London, Weidenfeld and Nicolson 1972.
- Scott, Adolphe C: *The Puppet Theatre of Japan*. Rutland, VT, C. T. Tuttle 1973. (První vydání 1963.)
- Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*. Praha, Svoboda 1946 (a).
- Stanislavskij, K. S.: *Moje výchova k herectví*. Praha, Athos 1946 (b).
- Stanislavskij, K. S.: *Rabota aktera nad rolju*. Moskva, Iskusstvo 1957.
- Stein, R. A.: *Le théâtre au Tibet*. In: *Les Théâtres d'Asie*, J. Jacquot, ed., s. 245 – 254. Paris, C. N. R. S. 1961.
- Tydemann, William: *The Theatre in the Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press 1978.
- Veltruský, Jiří: *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle*. 1940 (a).
- Veltruský, Jiří: *Člověk a předmět na divadle*. 1940 (b).
- Veltruský, Jiří: *Dramatický text jako součást divadla*. 1941.
- Veltruský, Jiří: *Příspěvek k sémiologii herectví*. 1976.
- Veltruský, Jiří: *Loutky pro dospělé*. 1977.
- Veltruský, Jiří: *Divadlo na chodbě*. 1939.
- Veltruský, Jiří: *Herectví a chování*. 1982.
- Wright, Louis B.: *Animal Actors on the English Stage before 1642*. *Publications of the Modern Language Association* 42, 1927, s. 656 – 669.
- Yamaguchi, Masao: *Kingship, theatricality and marginal reality in Japan*. In: *Text and Context*, R. K. Jain, ed., s. 151 – 180. Philadelphia, ASA Essays in Social Anthropology 2, 1977.
- Young, Karl: *The Drama of the Medieval Church I – II*. Oxford, Clarendon Press 1933.
- Zich, Otakar: *Loutkové divadlo*. *Drobné umění – Výtvarné snahy*, IV, 1923, s. 7 – 9, 56 – 60, 140 – 143.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha, Melantrich 1931.

## REALIZACE

### DIVADLO NA CHODBĚ

Kukátkové jeviště se stává čím dál tím více předmětem útoků avantgardních režisérů. Tyto útoky jsou však ponejvíce odkázány (alespoň u nás) za hranice divadelní praxe tím, že prostě neexistují divadelní budovy s jiným typem jeviště. Ať tedy dokazuje režisér v teoretických studiích nutnost nového organizování divadelního prostoru, ať v manifestech horlí sebe víc proti kukátkovému jevišti, v praxi je nakonec chtě nechtě zase na ně odkázán. Údělem všech plánů stavby nového divadla je čekání na zázrak, který by poskytl potřebné finanční prostředky na provedení. Tento úděl neminul ani projekt Divadla práce E. F. Buriana a M. Kouřila.<sup>1</sup>

První praktický pokus o radikálně novou organizaci divadelního prostoru byl u nás proveden na chodbě: E. F. Burian inscenoval 14. prosince 1939 na chodbách svého divadla Maeterlinckovo drama *Alladina a Palomid* a představení se opakovalo 15. a 16. prosince. Herci hráli na podlaze chodby a na téže podlaze stáli diváci, kteří při tomto představení vymezovali hrací plochu. Každé z dějství bylo na jiném místě chodby, ale hrací plocha se neměnila během téhož dějství, přestože 2. i 3. jsou rozdělena na scény odehrávající se na místech různých; mezi dějstvími uvaděči ukazovali obecnstvu, kam se má přemístit. Z technických důvodů se nemohlo jednoho představení zúčastnit více než 120 diváků, takže tuto důležitou inscenaci vidělo všeho všudy 360 lidí. Tento experiment nepřinesl praktické řešení Burianových problémů s divadelním prostorem; profesionální divadlo se nemůže uživit hraním pro tak malé publikum. Ale nebylo to řešení nouzové. Malý rozsah jeviště i blízkost diváků a herců byly zde záměrnými složkami struktury.

Vzhledem k dosavadnímu Burianovu dílu má tato inscenace ráz shrnující či dokonce vyvrcholující, aniž bychom chtěli tímto označením nějak hodnotit její uměleckou úroveň. Nejde zde o kritiku, nýbrž o teoretickou studii, o rozbor struktury, a všechny formulace a závěry mají platnost čistě teoretickou a ne normující vzhledem k praxi. Teorie může objasňovat, ale ne soudit. Rovněž všechny pojmy jsou abstrakce a nelze je zaměňovat s konkrétními fakty, která se nikdy nevyskytují v tak čisté formě.

1.

Ať jsou Maeterlinckovy hry inscenovány jakkoli, vesměs svou vlastní strukturou velmi silně působí na divadelní provedení. To zvláště platí o hrách, jež autor označil jako „malá dramata pro loutky“; *Alladina a Palomid* je jedna z nich. Burianova režie básnickou jednotu hry poněkud oslabuje tím, že do ní zasadila krátké veršované prology Vladimíra Holana, recitované před každým dějstvím. Nadto Burian nebere v úvahu většinu autorových jevištních poznámek, zejména pokud jde o jevištní výpravu a dělbu jednání mezi hrací plochu a pomyslné jeviště. I tak představení silně obráží strukturu hry. A přestože je hrají herci, má rozhodně jisté rysy, které spíš patří loutkovému divadlu.

Rozdíl mezi loutkovým divadlem a divadlem s živými herci se točí kolem hereckých postav, aniž se na ně omezuje. A není to jen rozdíl technický (lidské tělo oproti dřevu, látce apod.), nýbrž strukturní: loutka, která představuje osobu dramatu, má jen ty vlastnosti skutečné osoby, kterých je třeba pro danou dramatickou situaci – všechny složky loutky jsou záměrné znaky. Naproti tomu postava vytvářená hercem není formována jen záměrem, nýbrž i fyziologickými nutnostmi. Tak např. Pohyby svalů obličejových (mimika) nejsou ovládány jen funkcí znakovou: svraštění čela, jež znamená, že osoba se zlobí, nýbrž i fyziologickou: svraštění čela při námaze hlasivek. Pro diváka jsou to ovšem všechno znaky. Herecká postava

<sup>1</sup> Kouřil, M: *Divadlo práce*, Praha 1938.

má tedy více znaků, než je třeba pro danou dramatickou situaci – osciluje mezi znakem a realitou; tím vystupuje jaksi do popředí proti ostatním složkám (dekorace, kostým, rekvizita atd.), jež – jsouce čistými znaky (jako loutka) – zůstávají pod prahem vědomí a nabývají významu jen jejím prostřednictvím: herecká postava všechny znaky sjednocuje. V loutkovém divadle přejímá tuto funkci svorníku všech znaků hlasový výkon, který jediný zde zbývá z živého člověka.

Tento strukturní rozdíl však neznamená, že by šlo o dvě oblasti vzájemně oddělené pevným předělem. Naopak, obě jsou v neustále proměnlivém dynamickém poměru, ve vztahu dialektické antinomie. Existuje celá řada jevů, které oscilují mezi oběma oblastmi. Divadlo s živými herci se často přibližuje loutkovému a naopak. Tak např. použití masky přibližuje herce loutce tím, že ho zbavuje možností nejen záměrných, nýbrž i – a to je zde důležité – nezáměrných pohybů obličejových svalů. Totéž se děje při omezení pohybu a gestikulace (při tzv. stylizaci), protože stylizovaný pohyb lze rozvrhnout tak, aby se vyloučily automatické reflexy. Podobně když je jednání přeloženo do pomyslného jeviště (za jeviště, vedle jeviště apod.) A divák se ho dohaduje jen z hercova hlasového projevu, stává se vše čistým významem a jen hercův hlas vystupuje do popředí jako v loutkovém divadle.

Právě u Maeterlincka má pomyslné jeviště velkou důležitost. Většina jednání bývá v jeho dramatech přeložena na pomyslné jeviště a zastoupena slovem, ať již slovem osob na pomyslném jevišti (hlas umírajícího Palomida a Alladiny v posledním dějství), nebo slovem osob na scéně (Alladina a Ablamor komentují v 1. dějství příchod Palomidův, než se objeví na jevišti). Mimoto mnohé úseky děje vystupují ve formě epických motivů (jako témata dialogu). Tyto literární postupy omezují pohybové možnosti herců. Nejdůsledněji se tato tendence projevila v Mejercholdových inscenacích Maeterlincka, které skončily naprostou statuárností a zploštěním scény.<sup>1</sup> Tím se přibližuje Maeterlinck struktuře loutkového divadla. Avšak v odstraňování prvků reality jde ještě dál než loutkové divadlo: silnou rytmizací a melodizováním řeči nutí herce k tomu, aby zdůraznil tyto prvky na úkor ostatních; vzniká tak zvláštní jevištní mluva, jež má mnohem méně znaků než mluva hovorová a je společná všem postavám. Maeterlinckovy postavy mají v každé situaci jen právě ty znaky, kterých je aktuálně třeba. Postavy toho druhu se pochopitelně od sebe mnoho neliší; nadto ještě přecházejí tytéž osoby bez velikých změn ze hry do hry (pod jinými jmény). Dominantní složkou divadla se pak stává slovo, text, jemuž se všechno podřizuje. V. Tille napsal o Maeterlinckových dialozích, že „nejsou než únavným filosofickým traktátem: nemají ani děje, ani nálady, osoby je pronášející pitvají sice zdánlivě vlastní nitro do posledních záchvěvů, ale v pravdě nemají vůbec nijakého vnitřního života, jsou pouze mluvčími jistých názorů o jistých citech, kterých sami nijak neprojevují individuálně. Jejich otázky a odpovědi, jejich vzájemné slovní projevy nezpůsobují nijakých dojmů v jejich nitrech, které by se projevovaly skutečným individuálním reflexem. Je očitě znáti loutkáře, který sám pronáší své názory jako obšírný monolog a jen mění hlas dle toho, jak pohybuje loutkami.“<sup>2</sup>

2.

V Burianově inscenaci se jednání odehrává na holé ploše, kde jsou jen doplňkové předměty tam, kde jsou naprosto nezbytné (např. židle, na níž sedí herec). Jinak scénu vytváří jedině slovo (např. v prologu před 1. dějstvím: „Jsme v zahradách“) a světlo (např. ve 3. výstupu 3. dějství rozsvícení bílého reflektoru znamená, že Ablamor otevřel okenice). Stačí říci v 2. výstupu 2. dějství, že se hraje na mostě, a parkety, na nichž stojí herci – i diváci –, se ihned promění v břevna; přesněji řečeno znamenají břevna. Naznačuje-li dialog o chvíli později, že se děj odehrává v komnatě, znamenají tytéž parkety podlahu komnaty (3. výstup 2. dějství).

<sup>1</sup> Srov. Honzl, J.: *Moderní ruské divadlo*, Praha 1928, str. 13n.

<sup>2</sup> Tille, V.: *Maurice Maeterlinck*, Praha 1910, str. 158n.

Krajně složitý významový proces, který vzniká z nepřítomnosti dekorací, je zvláště pozoruhodný ve 4. dějství umístěném do rozsáhlých podzemních jeskyní, protože odkazy k scénérii zde tvoří jednu z os dialogu, a drastická proměna scénérie, na niž dialog dělá jen nepřímé narážky, provází zvrát situace. Proměna je v Maeterlinckově poznámce popsána takto: „... Zatímco světlo vnikající proudem neodolatelným objevuje jim ponenáhu smutek podzemí, jež považovali čarovným; kouzelné jezero nabývá vzezření trudného a příšerného; drahokamy vůkol nich hasnou a žhavé růže jeví se trhlinami a skvrnami, jimiž byly. ...“<sup>1</sup>

V Burianově inscenaci se nic takového na holé hrací ploše nestane. Proměna všeho, co osoby obklopuje, je pouze naznačena, velmi neurčitě, Palomidovou replikou „To je jiné světlo ...“, po níž po krátkém mlčení následuje jeho otázka „Kde jsme?“ a Alladinina odpověď: „Miluji tě ještě, Palomide...“

Týž motiv se vynoří znova v 5. dějství, když se mimořádný dialog mezi umírajícími milenci blíží ke konci:

HLAS PALOMIDŮV: Ty na něco pomýšlíš, co mi neříkáš ...

HLAS ALLADININ: To nebyly drahokamy ...

HLAS PALOMIDŮV: A květy nebyly skutečné ... [...]

HLAS ALLADININ: To je světlo, které nemělo slitování...

Tento návrat motivu vyzdvihuje nepostižitelnost smyslu, který se skrývá za tím, co se stalo ve 4. dějství. To je záměr hry; v Burianově provedení je značně zdůrazněn. Dále vyřazení veškerých dekorací podporuje Maeterlinckovo úsilí „znehmotnit“ divadlo a uložit inscenaci takovou strukturu, aby všechny složky byly podřízeny nepřetržitému proudu a vzájemné hře významů, spjatých co nejvolněji s materiálními nositeli, tak aby se volně pohybovaly mezi různými významovými plány.

Dále metoda, již Burian užil v této inscenaci, umožňuje rychlé proměny scény bez přerušování. Jak už řečeno, jevištní plocha zůstává během každého dějství neměnná, ačkoli se 2. a 3. dějství skládají z výstupů navzájem nesouvislých v prostoru a čase.

Tak např. v 1. výstupu 2. dějství znamená jevištní prostor komnatu, jak to oznámí Ablamor otázkami: „Co je tam v parku? Díváš se na alej vodotrysku pod tvými okny?“ Ve 2. výstupu, který se hraje v témže prostoru (jen o několik kroků stranou), je to padací most nad příkopem, což se dozvedí diváci z kratičkého začátku dialogu mezi Alladinou a Palomidem:

PALOMID: Jste na odchodu, Alladino? – Já jdu domů. Vracím se z honby. – Pršelo.

ALLADINA: Nikdy jsem nepřekročila tohoto mostu.

Na konci 2. výstupu se k nim přiblíží Ablamor, vezme Alladinu za ruku a beze slova ji odvádí. Herci představující Alladinu a Ablamora se za pár kroků zastaví a začnou dialog 3. výstupu. Stačí několik kroků, aby se osoby octly opět v komnatě; a dokonce se během těch několika kroků přesunul děj o několik dnů dopředu, protože se již mluví o událostech, jež se odehrály po výstupu na padacím mostě, v čase minulém.

Několik kroků, jež tvoří přechod z jednoho výstupu do druhého, znamená dlouhou chůzi od hradního příkopu do komnaty; a jejich trvání znamená dobu několika dní. Zřejmě zde není snaha připodobňovat znak skutečnosti „míněné“. Naopak, zdůrazňuje se nesrovnatelnost mezi znakem a označenou skutečností ještě tím, že dva fakty (chůze do komnaty a doba několika dnů), na které ukazuje jeden akt (chůze), jsou dokonce neslučitelné i mezi sebou. Toto napětí mezi znakem a „míněnou“ skutečností upozorňuje neustále na to, že zde nejde o skutečné jednání, nýbrž o hru na jednání: že jednání je významová řada. Na to již ostatně upozornil prolog.

<sup>1</sup> Ukázky ze hry jsou citovány v překladu Marie Kalašové, v němž byla inscenována v D40 (knižně in: Maeterlinck, M.: *Dvě loutková dramata*, Praha 1908)

**Co se hřebenem reality,  
když zcuchaly nám drobný klid  
fantomy, kouzla, temné mythy,  
...  
a hráme, hráme, hráme, hráme.**

3.

Napětí mezi znakem a skutečností, kterou zastupuje, jež má svůj prvotní zdroj v tom, že holá hrací plocha představuje specifické, často se měnící scénérie, se neustále obnovuje a zdůrazňuje také díky jiným prostředkům. Některé z nich tvoří režie v užším slova smyslu, jiné pocházejí z textu a ještě jiné jsou dány metodou hereckého projevu (která je samozřejmě v poslední instanci rovněž určena režii).

Řekne-li Ablamor v 1. dějství: „Pozor ... Oř vyplašil Alladinina beránka ... Uprchne ...“, znamená to, že navzájem jednají dvě bytosti, které diváci nejen nevidí jednat, nýbrž nevidí na jevišti vůbec. Vzájemné jednání i jednající subjekty jsou čisté významy.

Stejným významem je např. jednání Alladiny a Palomida, o němž ve 3. výstupu 2. dějství mluví Ablamor v čase minulém:

ABLAMOR: Ty vidíš, Alladino, mé ruce se nechvějí, mé srdce tluče jako spícího děcka srdce, a v mém hlase není žádné zloby. Nehněvám se na Palomida, ač vše, co činí, mohlo by se zdát neomluvitelným. A na tebe, kdo by se na tebe mohl horšiti? Ty's poslušna zákonů, jichž neznáš, a nemohla jsi jednati jinak. Nebudu s tebou mluvit o tom, co se onehdy událo u hradního příkopu, ani o tom, co by mně byla mohla zjeviti náhlá smrt tvého beránka, kdybych chtěl věriti v příznaky. Ale včera večer jsem byl svědkem políbení, jež jste si dali pod okny Astoleny. V tom okamžiku jsem byl u ní v její komnatě. Ona má duši, jež se tak bojí, aby ani jedinou slzou, ani jediným zachvěním víčka nezkalila štěstí všech těch, již jsou vůkol ní, že nikdy nezvím, zdali i ona spatřila ono bedné políbení. Ale vím, jak by trpěla. Nebudu se tě tázati, co by's mně nemohla zjeviti, ale rád bych věděl, měla-li jsi nějaký tajný důvod, jdouc za Palomidem pod ono okno, kde jste nás musili viděti. Odpověz mi beze strachu, víš předem, že ti vše odpouštím.

Jak křehký je vztah takto vyvolaného významu ke skutečnosti, je ještě zdůrazněno v dialogu, který na tuto řeč navazuje, když Alladina popírá, že Palomida políbila.

Tak dochází k prolínání času dramatického (přítomného) s epickým (minulým). Místy ještě přistupuje čas budoucí, např. v dialogu Palomida a Alladiny v 2. výstupu 3. dějství, kde Palomid líčí jejich budoucí život, Alladina hovoří o minulých událostech a přítomná situace probleskuje neustále mezi slovy:

PALOMID: Vše bude hotovo zítra. Nemůžeme déle čekati. Obchází jako blázen chodbami paláce; potkal jsem jej před chvílí. Pohleděl na mne, nepromluviv; šel jsem mimo; a když jsem se ohlédl, viděl jsem, jak se potměšile chechtal, mávaje klíči. Vida, že jej pozoruji, usmál se, kyná mi přátelsky. Kuje cosi tajného a jsme v rukou pána, jenž rozumem nevládne ... Zítra budeme daleko ... Jsou tam čarovné kraje, podobné tvému ... Astolena již připravila vše k našemu útěku a k útěku mých sester ...

ALLADINA: Co řekla?

PALOMID: Nic, nic ... Uvidíš kolem dokola hradu mého otce – až přejedeme přes moře a přes lesy – uvidíš jezera a hory ... Ne jako tyto zde, pod nebem, jež se podobá klenbě jeskyně, s temnými stromy, zmírajícími v bouři ... Ale nebe, pod nímž se člověk už ničeho nebojí, lesy, jež se vezdy probouzejí, květiny, které se nezavírají...

ALLADINA: Plakala?

Všechny takto evokované časy, ať budoucí, minulý či přítomný, jež jsou čisté významy, jsou v neustálém napětí s reálným přítomným časem, který prožívá divák.

4.

Herecká metoda, již je v této inscenaci použito, stále obnovuje napětí mezi znakem a skutečností velmi složitými způsoby.

Herci jsou oblečeni moderně: muži jsou ve smokingu, ženy v neutrálních dlouhých šatech. Herecké postavy tudíž vypadají mnohem víc jako herci než jako Maeterlinckovy osoby z říše snů. To je zdůrazněno jejich silným nalíčením, které je nápadné tím, že je v rozporu s běžnou konvencí: když herci přicházejí do bezprostředního styku s diváky, bývají obvykle nalíčení jen neznatelně, kdežto v tomto případě jsou nalíčení více, než bývají na jevišti.

Ve spojení s různými jinými postupy se díky tomuto nalíčení hercova tvář chvílemi téměř stává maskou. Nejnápadnější příklad je lékař v 5. dějství, jehož jediná řeč přidává zvláštní významový odstín závěrečnému dialogu, který bude následovat. Herec má obličej stejnoměrně natřený silnou vrstvou bílé barvy a svou klíčově důležitou řeč pronáší se záměrně bezvýraznou tváří obrácen přímo proti blízkému reflektoru. To je krajní případ. Ale tendence silně pokrýt obličej líčidlem a krajně omezovat mimiku je všudypřítomná. Díky tomu nevnímá obecnost tvář herecké postavy jako tvář představované osoby, nýbrž jako znak. Pokud není mimika vůbec odstraněna, jsou pohyby obličejových svalů tak neexpresivní a významově neurčité, že se divák dohaduje jejich významu jen s pomocí slov.

Týmž principem jsou řízena gesta a pohyb vůbec. Herec hrající Ablamora v 3. výstupu 3. dějství usedne a skloní hlavu. Toto spojení obou pohybů se přímo nepodobá žádnému obvyklému chování v životě. Pochytilným významem je vybaveno teprve, když Astolena řekne: „Usnul na lavici.“ O chvíli později v témže výstupu ohlásí Palomid, že mu vezme tři zlaté klíče. Herec poklekne a přiblíží svoje ruce k prázdným rukám Ablamorovým, na okamžik znehybní a pak je oddálí a řekne: „Klíče mám.“ Beze slovní interpretace by divák vůbec nevěděl, co hercova gesta vlastně znamenají. Řekne-li v 1. scéně 2. dějství Ablamor Alladině: „Co je ti? Ty upadneš...“, znamená to, že se Alladina potácí, ač herečka se vůbec nepohnula, ale zároveň si divák nemůže být jist, zda to není Ablamorův pokus něco Alladině namluvit, aby ji dostal zpátky do své moci. O něco dříve v téže scéně říká Ablamor: „Ah! Ty's bleďa ... Ty's chorá?“ v chování herečky této řeči nic neodpovídá.

Slovní interpretace však není prováděna jen současně s akcí: hlasatel recitující Holanovy prology mnohdy oznamuje, co se bude dít v dějství, které právě začíná, např. před 3. dějstvím:

**Blouznění Palomida  
žárlivé oko hlídá,  
děs padá na čela.  
Záhadná Alladina  
se blíží k číši vína,  
jež smrtka stáčela.  
Tot' kouzla probuzená  
ženou, a druhá žena  
zas o záchraně ví.  
Leč to je nová scéna,  
kam vstoupí Astolena,  
hlas milosrdenství.**



Když si jednou divák uvědomuje, že pohyby, jež dělá herec, nepředstavují nutně pohyby dramatické osoby, že jsou to spíš záměrně formované znaky, jejichž význam závisí na tom, jak se kombinují s jinými znaky, zejména slovními, může též pohyb vyvolávat několik významů navzájem neslučitelných. Už byl zmíněn případ několika kroků na konci 2. výstupu 2. dějství, které znamenají zároveň, že Ablamor odvádí Alladinu z padacího mostu do komnat a že uplynulo několik dní. Ale pohyb, který udělá jeden herec, může také znamenat dva opačné a navzájem se doplňující pohyby dvou různých osob. Např. v 1. dějství: na jevišti sedí Ablamor s Alladinou. Náhle se Alladina obrátí vpravo. Scéna pokračuje takto (poznámky v závorkách nejsou Maeterlinckovy poznámky, nýbrž popisují průběh scény v Burianově inscenaci):

ABLAMOR: Co jest? Proč hledíš v onu stranu?

ALLADINA: Někdo přešel přes cestu.

ABLAMOR (*dívá se týmž směrem*): Já neslyšel ničeho ...

ALLADINA: Pravím vám, že někdo přijde ... Hle! (*Ukazuje směrem, kterým se dívá.*)  
Nebeřte mne za ruku, nemám strachu ... On nás neviděl...

ABLAMOR: Kdo si troufá sem vejít? ... Kdybych nevěděl... Myslím, že to Palomid ... Snoubenec Astoleny ... Pozdvihl hlavu ... Jste to vy, Palomide?

PALOMID (*vejde dveřmi zleva, za jejich zády*): Ano, můj otče ... *Atd. (Palomid se blíží zleva k Ablamorovi a Alladině, kteří se ještě stále dívají vpravo.)*

Alladina a Ablamor se tedy obrátili týmž směrem jako Palomid, místo proti němu. Důležitost jejich pohybu je zdůrazněna tím, že ho udělají jeden po druhém. Směr jejich pohledu označuje směr Palomidovy chůze, kdežto ostatní pohyby, interpretované slovem, znamenají, že oba hledí přicházejícímu Palomidovi vstříc.

Tohoto postupu, totiž aby jeden herec produkoval znaky představující jednání dvou různých dramatických osob, použil Burian již několikrát u dialogů, např. ve *Vojně* (1935), kde herečka říká:<sup>1</sup>

**Dlouho, můj holečku,  
dlouho domů nejdeš,  
koně máš ve stáji,  
hladem ti řehtají,  
kdy je krmit půjdeš?  
Dej jim, má panenko,  
dej jim kousek sena,  
aby se nažrali,  
na mne nečekali,  
když já nejsem doma.**

5.

Takováto herecká metoda směřuje k rozrušování jednoty herecké postavy. Jednotlivé znaky, jichž je herec nositelem, se od sebe vzájemně odtrhují. To souvisí s Burianovým úsilím utvářet divadelní představení na způsob orchestru. Veškerá jeho režisérská činnost se snaží podříditi všechny složky divadla celkové rytmické organizaci díla;<sup>2</sup> rytmizuje se mluva, pohyb, barvy, světlo, hrací plocha atd. Příznačný je Kouřilův výrok: „Všechny ... prvky tvoří nástrojový orchestr, jímž režisér uskutečňuje partituru své orchestrace literárního díla básníka:

<sup>1</sup> Srbová, O.: *Postava v novém dramatu*, Slovo a slovesnost, III, 1937.

<sup>2</sup> Burian, E. F.: *Příspěvek k problému jevištní mluvy*, Slovo a slovesnost, V, 1939, č. 1, s. 24 – 32.

dramatu.“<sup>1</sup> A Burian sám proklamuje: „S hereckým materiálem pracuje režisér tak, aby ho přetvořil ve smyslu jevištní jednoty.“<sup>2</sup>

Mimo to je jednota postavy rozrušována vypichováním detailů, jako ruka, tvář, specifické gesto, pomocí hledáček. Tento prostředek převzalo divadlo z filmu, kde vzniká přiblížením kamery k objektu. Obdobně na divadle je vypíchnutím detailu sugerován divákovi pocit, že se zmenšila vzdálenost mezi ním a hercem; zase význam na pozadí vědomí skutečné vzdálenosti.

Inscenace *Alladiny a Palomida* dovádí do krajnosti jisté strukturní rysy Burianova divadla. Zejména disociace, a vlastně diskrepance, dialogu a fyzického jednání nedosáhla v jeho díle ještě nikdy takového stupně. Tím pozoruhodnější je, že právě u této inscenace značně omezil svůj sklon přibližovat jevištní řeč hudbě tím, že jí ukládá měřitelný rytmus, že odděluje slabiky po vzoru hudebních tónů a organizuje stoupání a klesání výšky hlasů do přesných intervalů. V několika předchozích inscenacích, zejména v Mussetových *Marianniných rozmarech* (duben 1939), byl tento postup dohnán až na meze karikatury. I v *Alladině a Palomidovi* ovládá zvukovou výstavbu dialogu rytmus a melodie; tentokrát však nejde o hudební rytmus a melodii, nýbrž o rytmus jazykový a melodii jazykovou, intonaci. Uložil-li si zde Burian v tomto ohledu takovou zdrženlivost, je to bezpochyby proto, že obě zvukové složky krajně vynikají ve struktuře Maeterlinckova jazyka samého.

6.

Závěrem: Radikální reorganizace divadelního prostoru, již Burian provedl pro inscenaci *Alladiny a Palomida*, není jen záležitostí prostoru. Je intimně spjata s utvářením všech ostatních složek představení. Velmi silně přitom zasahují divadelní implikace textu; Burian tentokrát nenakládá s textem tak volně jako ve většině svých režii. Zřejmě proto, že dramatik anticipoval řadu základních vlastností té divadelní struktury, kterou se režisér snaží uskutečnit.

Některé z těchto aspektů Maeterlinckova dramatu už byly zmíněny, zejména asimilace herců loutkám, význačnost rytmu a intonační linie v jazyce hry, autorův monolog, který je stále cítit za dialogem osob a který se obrací přímo na obecnost. Míchání minulého, budoucího a přítomného času v dialogu patří do téže kategorie. Vnášením epických prvků je porušována dramatičnost ve smyslu přítomného vzájemného jednání jednotlivých subjektů na scéně; avšak právě tímto vnášením epických prvků vytváří Maeterlinck jinou dramatičnost: ustavičně proměnlivé napětí mezi systémem hodnot tvořícího kolektivu a systémem hodnot platných pro publikum. Dialog mezi subjekty představovanými na scéně je nahrazen skrytým dialogem mezi umělcem a obecností. V divadelním provedení přenechává dramatik své místo režisérovi.

V poslední instanci spočívá Burianova reorganizace divadelního prostoru v rozšíření dramatického prostoru – jak tento pojem definoval Zich<sup>3</sup> – o hlediště. Značně se tím oslabuje napětí mezi jevištěm a pomyslným jevištěm, které se konvenčně umísťuje do přilehlého prostoru (za scénou, po stranách, nad scénou apod.); toto napětí se mnohdy přivádí až na stupeň nulový. Přestože toto napětí je jeden z nejnápadnějších aspektů Maeterlinckova pojetí divadla, Burianova inscenace se je snaží stlačit na nejmenší míru. Za tím účelem režisér téměř soustavně mění způsob, jak je jednání rozděleno mezi hrací plochu a pomyslné jeviště v konvenčním smyslu. To je snad jeho nejradikálnější zasahování do divadelních implikací tohoto dramatu.

To snad je nejjasněji vidět na Burianově úpravě Palomidova příchodu v 1. dějství. Maeterlinck rozdělil tuto akci na dvě fáze, z nichž jedna se odehrává za scénou a je pro diváka

<sup>1</sup> Kouřil, M.: op. cit., str. 40.

<sup>2</sup> Burian, E. F.: *Dynamické divadlo*, Nová scéna, I., 1930, č. 1, s. 13 – 18.

<sup>3</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, str. 246.

zprostředkována reakcemi Alladiny a Ablamora a jejich komentářem, kdežto druhá začíná vstupem herce představujícího Palomida. V Burianově inscenaci této scény, která už byla popsána, je podrženo rozdělení na dvě fáze, ale pokud bylo oběma herci na jevišti vyvoláno v divákově mysli jednání probíhající za jevištěm, je okamžitě popřeno, jakmile vstoupí třetí herec, tím, že se pohybuje směrem, kterým jsou obráceni, místo směrem opačným. Tak vyjde najevo, že rozhodující element domnělého jednání za scénou, totiž z které strany Palomid přichází, byl na jevišti označen přímo místo metonymicky. Všichni diváci asi tak přesně neanalyzují zjevný konflikt mezi prostorovými aspekty pohybů prováděných herci; ale i když ne, konflikt sám stačí na rozptýlení jakýchkoli jejich představ o tom, co představuje prostor přiléhající k hrací ploše.

Úsilí o včlenění hlediště do dramatického prostoru lze rozvíjet i při použití kukátkového jeviště. Ale možnosti přizpůsobit kukátkové jeviště tomuto účelu mají své meze. A právě toto úsilí hluboce poznamenává celou Burianovu divadelní tvorbu.

V myšlení mnoha avantgardních režisérů rozšíření dramatického prostoru do hlediště znamená totéž co aktivování diváka. To platí i o Burianovi. Projektované Divadlo práce má sloužit především tomuto cíli. Je řada důvodů právě takto definovat problém, s nímž se snaží vypořádat všemožné směry avantgardního (a nejen avantgardního) divadla. V oblasti divadla jako tzv. vysokého umění je stará a mimořádně silná tradice přísného oddělení jeviště od hlediště, a tato tradice je dosud živá. Na druhé straně žádný pokus v pravém slova smyslu aktivovat obecenstvo, tak aby se diváci aktivně podíleli na hereckém projevu nebo do něj zasahovali, nemůže nikam dospět, pokud není hlediště zahrnuto do dramatického prostoru; úsilí rozšířit takto dramatický prostor je tudíž nezbytnou součástí přítomných snah o aktivování publika. Avšak ve světle dějin divadla na jedné straně a rozmanitosti avantgardního divadla na straně druhé je třeba celý koncept aktivování obecenstva diferencovat.

V tomto ohledu je nutno upozornit, že v Burianově pojetí, podle jeho vlastního vyjádření, „aktivování diváků v dramatickém díle neznámá: diváci mají hrát. Znamená to jen: diváci sedící v hledišti musí být inscenováni stejně jako místa jeviště.“<sup>1</sup>

1939

## LOUTKY PRO DOSPĚLÉ

Když se na jaře 1976 otevřelo v malém sklepě na Montparnassu Théâtre du Manitous, stalo se něco důležitého. Není snadné popsat práci této mladé společnosti vedené Dominique Houdartem v jejím novém působišti (sama Společnost Dominiquea Houdarta nová není, působí od roku 1964). Říkat tomu avantgardní divadlo by mohlo vést k nedorozumění, protože už aspoň dvacet let se tohle označení často dává všemožným odvarům experimentů z dvacátých a třicátých let, které opakují jejich postupy, aniž dbají o jejich ducha – a snaží se tak opakovat tragédii formou frašky. Pokud jde o tento aspekt, stačí říci, že Théâtre du Manitous je zřetelně originální. Dále, ač zachází s loutkami, mohlo by vést k nedorozumění nazývat je loutkovým divadlem. Nejenže nemá nic společného s tím, co se tímhle termínem míní v převládající západní tradici, která ho používá pro oblast táhnoucí se od folkloru po představení pro děti. Navíc jsou zde funkce rozděleny mezi loutky, loutkáře, recitátory a v neposlední řadě básnický text úplně jinak, než by termín naznačoval.

Tento článek není míněn jako kritika. Nemá za účel říkat, co se autorovi líbí či nelíbí, nebo posuzovat, zda se tento experiment rozvine a rozroste nebo selže, nýbrž analyzovat aspoň některé z teoretických problémů, které klade. Jediné hodnocení, jež tento přístup obsahuje, je konstatování, že byla vytvořena koherentní umělecká struktura a že zvláštní

---

<sup>1</sup> Srov. Kouřil, M.: op. cit., str. 8.

způsob, jak kombinuje divadelní složky a postupy, se zatím projevil jako životaschopný.

Primární inspirace Théâtre du Manitous pochází z loutkového divadla Dálného východu, zejména z japonského *bunraku* (čili *džóruři*, podle starého názvosloví). V Japonsku, tak jako v Indonésii, Malajsii atd., mají loutky (nebo stínové loutky) své místo na samém vrcholu divadelního umění, nebo alespoň velice blízko něj, spíše než na okraji. To ilustrují přinejmenším čtyři fakty:

Za prvé: k polovině 18. století ztratilo *kabuki* hodně ze své popularity ve prospěch *džóruři* a aby krizi překonalo, převzalo značnou část repertoáru a hereckých technik od loutek.<sup>1</sup>

Za druhé: aby si udrželi vysokou úroveň, velcí herci *kabuki* našeho století kladli vždy důraz na to, že musí pravidelně chodit na *bunraku*.<sup>2</sup>

Za třetí: na různých místech se s loutkami či stínovými loutkami jedná se stejnou úctou či pokorou, jako se prokazuje božstvům či mytickým osobám, které představují, a to i ve chvílích, kdy se s nimi zachází jako s hmotnými předměty (například, když se balí do bedny).<sup>3</sup>

Za čtvrté: texty používané v loutkovém divadle Dálného východu mají většinou literární hodnotu, často vyšší než mnohé z textů hraných živými herci. Loutkové divadlo má dokonce tendenci se od jiných forem divadla odlišovat tím, že všechny své složky podřizuje složce slovesné a dává proto vypravěči (nebo pěvci nebo recitátorovi, či jak ho nejhodněji nazvat) dominantní postavení mezi účinkujícími; to je zvlášť zřejmé v loutkovém divadle japonském, kde vypravěč jasně převládá mezi všemi účinkujícími (tři vodiči pro každou loutku, hráč na šamisen a vypravěč sám), z jejichž spolupráce vzniká představení.<sup>4</sup>

Théâtre du Manitous se řídí tímto vzorem nejen ve své snaze používat loutek pro divadlo autenticky umělecké. Hledí také vytvořit divadelní strukturu, která vyzvedá básnické dílo, spíše než by se rozkouskovalo a smísilo s ostatními složkami divadla. Tomu nasvědčuje skutečnost, že volí texty literárně hodnotné – Molièrův *Don Juan*, Marivauxův *Arlequin poli par l'amour* (*Harlekýn zdvořilý z lásky*) a *Louise Michel ou les oeillets rouges* (*Louise Michelová aneb Rudé karafiáty*, jakási montáž z jejích básní a memoárů) – že text respektuje (z her se vyškrtává jen velice málo a nic se nepřidává) a že v tom duchu také ztvárňuje vztah mezi slovy a ostatními složkami.

Tento přístup se však neodvozuje pouze z dálnévýchodního modelu; je také pevně zakotven v určitých francouzských dramatických tradicích. I Antoine, naturalista, jehož Théâtre Libre lze považovat za výchozí bod moderního divadla ve Francii, se viděl především jako oddaný služebník literatury.<sup>5</sup> Mallarmé, který měl pocit, že živý herec je pro svou materiálnost překážkou mezi básníkem a publikem<sup>6</sup>, byl okouzlen loutkovým divadlem, jež vytvořil Henri Signoret a napsal *Sonnet d'inauguration* na oslavu jeho představení ve fontainebleauském lese. Maeterlinck se rozhodl psát pro loutky, protože cítil, že nadvládě jazyka a poezie, o niž usiloval, stojí v cestě přehnaná pozornost, kterou na sebe nevyhnutelně upoutává výkon živých herců.

Théâtre du Manitous našlo inspiraci v japonském loutkovém divadle také pokud jde o rozdělení funkcí mezi loutky, vodiče loutek a recitátory. Stejně jako v Japonsku jsou loutkáři pro publikum viditelní a jejich funkce spočívá pouze v manipulaci loutkami, kdežto deklamace je oddělená; je svěřena dvěma recitátorům (jedné ženě a jednomu muži), z nichž každý střídavě přednáší dlouhé pasáže dialogu, přičemž rozdělení na repliky přičítané různým

<sup>1</sup> Srov. Ernst, E.: *The Kabuki Theatre*, New York, s. D. 2 (brož.), str. 53.

<sup>2</sup> Srov. Scott, A. C.: *The Puppet Theatre of Japan*, Rutland (Vermont) and Tokyo, 1973, str. 28.

<sup>3</sup> Srov. mezi jiným Cuisinier, J.: *Le théâtre d'ombres à Kalantan*, Paris 1959, str. 54 – 55.

<sup>4</sup> Srov. Scott, A. C.: op. cit., str. 37 – 38, a Ernst, E.: op. cit., str. 116 – 117.

<sup>5</sup> Srov. Antoine, A.: „*Mes souvenirs*“ sur le Théâtre Libre, Paris 1921.

<sup>6</sup> Srov. Marie, G.: *Le théâtre symboliste*, Paris 1973, str. 100 – 101.

dramatickým osobám (ať mužským či ženským) vyznačuje změnou hlasu, způsobem mluvy apod.; recitátoři přispívají k představení také mimikou obličejových svalů a jistými gesty, hlavně expresivními.

Jen tyto postupy, které jsou ovšem velice důležité, jsou založeny na japonském loutkovém divadle. Vše ostatní se liší. Netřeba probírat všechny rozdíly mezi oběma strukturami jeden po druhém. Avšak některé z nich mohou pomoci objasnit originalitu divadelní struktury vytvořené pařížskou skupinou.

Hlasový projev, mimika a gesta recitátorů jsou od gest a pohybů loutek a od úkonů vodičů loutek odděleny ještě více než u japonského modelu. V *bunraku* je vypravěč oblečen do tradičního svátečního kostýmu a stejně je tomu u hráče na šamisen a hlavního vodiče každé loutky (druhý a třetí vodič mají na sobě neutrální černý kostým a černou kuklu). Třebaže tvář hlavního vodiče zůstane zpravidla nehybná, může vstoupit do hry ve zvláště emotivním momentu; může například ronit slzy, když gesta a pózy loutky vyjadřují hluboké hoře osoby. V Théâtre du Manitous tomu tak není. Vodiči jsou vždycky neutrálně oblečeni černě a jejich tvář zůstává trvale nehybná. V představení *Dona Juana* jsou recitátoři oblečeni stejně (až na černé rukavice vodičů), v *Harlekýnovi zdvořilém z lásky* mají kostýmy a paruky 18. století a sedí u dobového stolku, takže vytvářejí jakýsi živý obraz po straně hrací plochy.

Za druhé: podíl japonských loutek na dramatickém jednání je mnohem větší než v divadle francouzském, protože jejich mechanismus je mnohem komplikovanější; například jejich oči a obočí se mohou pohybovat, ústa se mohou otvírat, zavírat a šklebit, ruce mohou mít pohyblivé prsty atd.<sup>1</sup> Třebaže Théâtre du Manitous používá loutky různých typů, zcela zjevně nesměruje k této pohyblivosti. V některých případech naopak zdůrazňuje jejich strnulost. Hlavy loutek, které představují Dona Juana a Sganarella, jsou v tomto ohledu charakteristické. Nejenže se jejich tváře nemohou nijak pohybovat, nýbrž nemají ani žádné rysy a tudíž žádný lidský výraz; obě hlavy jsou abstraktní, zcela hladké tvary z pryskyřice a jejich hlavní charakteristika je jejich svítivost, protože silně odrážejí světlo. V rukou vodičů mají tyto dvě postavy velkou volnost pohybu, kdežto ostatní loutky, jejichž tvary jsou složitější, jsou mnohem více omezeny ve svém pohybu; mohou dělat jen velice jednoduchá gesta, jejich pózy jsou fixní a uniformní a jejich hlavní pohyby vznikají tím, že jsou postrkovány dlouhými tyčemi po šachovnici, která tvoří hlavní hrací plochu.

Místo, jež v Théâtre du Manitous přísluší dialogu v textu samém, je také zcela odlišné. Pěvec v *bunraku* je v zásadě vypravěč, který s rytmickým doprovodem šamisenu vypráví příběh oživovaný mnoha přímými řeči a dialogy.<sup>2</sup> Pařížské divadlo zahájilo dvěma klasickými komediemi, v nichž je dramatický dialog jedinou verbální složkou. To rovněž zdůrazňuje oddělení vizuální akce od deklamace, protože obě do sebe v každém jednotlivém okamžiku pevně zapadají, představujíce současné a komplementární aspekty jednání či chování téže osoby.

Druh dialogu, který byl vybrán na zahájení experimentu, je také důležitý. Možná nejnápadnější rys dialogu *Dona Juana* je mnohostranný důraz na skutečnost, že dramatický dialog, třebaže se odvozuje z dialogického jazyka, není s ním totožný. Monolog a dialog jsou dva protilehlé způsoby použití jazyka, zatímco dramatický dialog je literární forma, která představuje dialog pomocí podobnosti různého druhu a stupně. Dramatik nemůže vybudovat dramatický dialog, aniž užije nějakých základních rysů dialogického jazyka, ale tyto rysy může volně kombinovat jinak, než se kombinují v dialogickém jazyce; může čerpat také z monologického jazyka a vystavět dramatický dialog z prvků vypůjčených z obou modů řeči. Mezi mnoha postupy, kterými Molière v *Donu Juanovi* vyzdvihl rozdíl mezi dramatickým dialogem a dialogickým jazykem, jeden extrém spočívá v tom, že vkládá pasáže prostě

<sup>1</sup> Srov. Keene, D.: *Bunraku*, Tokyo and Palo Alto (Kalifornie) 1973, str. 53 – 54.

<sup>2</sup> Než Čikamacu Monzeamon (1653 – 1725) přetvořil jejich strukturu, texty džóururi zřejmě měly epickou strukturu s častými lyrickými pasážemi. Srov. Ortolani, B.: *Das japanische Theater*, in: Kindermann, H., ed.: *Femostliches Theater*, Stuttgart 1966, str. 444.

monologického jazyka, které by tak, jak jsou, mohly figurovat v monologickém projevu, do střídajících se replik připisovaných osobám. Opačná krajnost je časté použití dialogu reprodukováného uvnitř repliky jedné osoby. Může také docházet uvnitř repliky k ostrým zvrátům, dokonce mnohem drastičtějším, než na rozhraní dvou replik. Vhodný příklad poskytuje Sganarellova replika, jejíž první část je přerušena uprostřed slova a jejíž druhá část okamžitě říká pravý opak, přičemž druhá osoba dramatická se najednou už nevztahuje k adresátovi, nýbrž k mluvčímu samému.

„Já se vám, pane, divím! My jsme tady sotva vyvázli z nebezpečí smrti, a vy místo abyste vzdával nebi díky, že se ráčilo nad námi smilovat, vy se už znova přičiňujete, abyste si je zase rozhněval a přivolal svými obvyklými nápady a milostnými zloči... (Don Juan se tváří hrozivě) Ticho, ty taškáři jeden, nevíš, co žvaníš! Pán ví, co dělá. No dobrá!“ (II, 2)

Takovýto dialog vyžaduje od herců značnou virtuozitu. Když má být přednesen jediným recitátorem, který říká všechny repliky různých osob, stává se virtuozita činitelem rozhodujícím.

Dialog v *Harlekýnovi zdvořilém z lásky* vyžaduje od herců podobnou virtuozitu, třebaže jeho struktura je odlišná. Často spočívá v rychlém střídání krátkých živých replik s jemnými významovými zvraty. Ještě charakterističtější je opětovný výskyt stejného synonymického nebo antonymického slova či sousloví ve dvou či více po sobě jdoucích replikách různých mluvčích, přičemž se smysl od repliky k replice liší či dokonce mění v pravý opak.<sup>1</sup> Tento postup vyzdvihuje složité vztahy mezi významovými jednotkami a mezi každou z nich a větou, v níž je použita, i stejně složité střetání a prolínání dvou či více významových kontextů, což je jeden ze základních rysů dialogu obecně, a dramatického dialogu zvláště.

Jemnost významových posunů a zvrátů navozovaných jak rychlým střídáním replik, tak lexikálním opakováním a ozvěnami v postupných replikách, je ještě podtržena návratnými hláskovými skupinami a vzorci, které se uplatňují bez ohledu na předěly mezi následnými replikami. Hlavní aspekt virtuozity, kterou všechny tyto postupy vyžadují od herců, je vysoký stupeň vzájemného přizpůsobení a sladění přednesu ve všech jeho prvcích. Tohle je ještě daleko obtížnější, když má po sobě jdoucí repliky přednášet jediný recitátor, který neustále mění hlas od repliky k replice, protože technicky nejsnadnější postup, jak vyznačit hranice mezi následnými replikami, je změnit způsob přednesu co nejdrastičtěji; a právě tomu se zde musí vyhnout.

V divadelních strukturách, které velice závisí na virtuozitě interpretů, je literární složka často odkázána do podřízeného postavení, protože text se stává jedním z mnoha prostředků umožňujících účinkujícím ukázat svou techniku a dovednost. Přesto, jak už řečeno, je básnická složka v provedení Théâtre du Manitous dominantní jak v *Donu Juanovi*, tak v *Harlekýnovi zdvořilém z lásky* a virtuozita recitátorů, byť klíčově důležitá, slouží k vyzdvížení všech různých kvalit a komplikací slovesné dominanty.

Tento zdánlivě paradoxní jev z velké části pramení právě z faktu, že většina vizuálního jednání se dělá pomocí loutek spíše než živými herci a že toto jednání je markantně odděleno od deklamace textu. Postava a jednání vytvářené živým hercem se vyznačují nápadnou reálností a tím odvádějí divákovu pozornost od jemnějších a prchavých významů evokovaných jazykem. To proto, že lidské tělo, které je jejich materiálem, se stává jejich integrální součástí se všemi svými četnými vlastnostmi a schopnostmi, jež jsou všechny vnímány jako znaky, bez ohledu na to, co z nich je záměrné a co ne; z téhož důvodu mají postava a jednání vytvářené živým hercem rovněž tendenci vyjadřovat velké množství rozmanitých expresivních významů, které navíc jsou vnímány a interpretovány přímo, bez prostřednictví jakéhokoli kódu. Nic z toho neplatí o loutkách. Protože jsou umělé, lze je utvářet tak, aby se skládaly pouze z těch znaků, které jsou záměrné, to jest relevantní

<sup>1</sup> Srov. Deloffre, F.: *Marivaux et le Marivaudage*, Paris 1971, str. 195 – 205. 252

pro danou divadelní strukturu. Jinými slovy, loutky mohou být, a často jsou, čisté znaky tak jako text, obraz nebo socha. Neexistuje vnitřní důvod, proč by měly diváka zaujmout natolik, že odvedou jeho pozornost od složky básnické.

Co se týče účinku vznikajícího ve stejném smyslu oddělením deklamace od vizuálního jednání, je třeba zdůraznit, že mezi všemi složkami, z nichž herec tvoří postavu, přednes je nejvíc spjat s textem a nejvíc textem předurčován, jak ve své zvukové struktuře, tak ve svém smyslu. Když je přednes plně integrován s vizuálním jednáním, může být vnímán ve světle naléhavé reálnosti, která vyznačuje postavu a jednání vytvářené živým hercem; koneckonců mluvení je součástí lidského chování, stejně tak materiální jako jeho ostatní aspekty. Když je naopak jasně odděleno od vizuálního jednání, může se dostat plně do popředí jeho intimní spojení s jazykem textu a jeho závislost na něm.

Další důležitý rys struktury, již vytváří Théâtre du Manitous, rys, který vlastně odráží jednu ze základních tradic loutkového divadla obecně, výrazně ukázala třetí inscenace, *Louise Michelová aneb Rudé karafiáty*. Jak opětovně upozorňoval Petr Bogatyrev, loutka neustále osciluje mezi tím, co ji odlišuje od výkonu živých herců, a tím, co ji s ním spojuje, tak jako se divadlo s živými herci znova a znova obrací k loutkovému, často nevědomky, při řešení svých vlastních problémů. Krom toho, jak Bogatyrev rovněž postřehl, loutkové divadlo osciluje mezi divadlem a výtvarnictvím. Už bylo řečeno, že v *Donu Juanovi* loutky představující Dona Juana a Sganarella kontrastují se všemi ostatními svou pohyblivostí na jedné straně a svými hlavami bez obličejů na straně druhé. Lze dodat, že loutky používané v *Harlekýnovi zdvořilém z lásky* jsou stejnorodější a zároveň se pohybují mnohem více jako živí herci – aniž se však kdy přiblíží k rozhraní, které je od herců dělí, natož aby je překročily. V *Louise Michelové aneb Rudých karafiátech* jsou všechna rozhraní zrušena. Živí herci a loutky všemožných druhů (od velice malých maňásků až po nafouklé či vycpané groteskní tvary v nadživotní velikosti s tvářemi inspirovanými dobovými karikaturami) se volně mísí s vodiči loutek a hudebníky. Jejich vzhled a pohyby se navíc různě kombinují s prvky stínového divadla, promítanými diapozitivy, skupinovými siluetami postrkovanými přes jeviště viditelnými manipulanty, mechanickým ptákem na kolečkách připomínajícím hračku a podobně. Kombinace a koordinace živých herců s loutkami je velice výjimečná v jakékoli formě divadla. Bogatyrev, který znal mnoho druhů primitivního, lidového a loutkového divadla, byl dost překvapen, když viděl na jevišti ve vestfálském Münsteru společně hrát dítě a loutku.<sup>1</sup> Také měl za významné, že na Chodsku při chození Tří králů dva z nich představují živí lidé, kdežto třetí je dřevěná figura nasazená na nástroji podobném rohatině. Za zpěvu dělá dřevěná figura poklony díky klice, jíž otáčí jeden z obou účinkujících, který rohatinu drží.<sup>2</sup> Ještě jiný příklad lze najít v *bunraku*. Ve dvanácti letech si musel budoucí velký loutkář Jošida Eliza, který byl tehdy velmi malý, na hlavu natáhnout hlavu a tělo loutky a posadit se loutkáři na ramena, takže jeho nohy vypadaly jako nohy loutky. Obecenstvu, zdá se, chvíli trvalo, než si trik uvědomilo.<sup>3</sup>

V jistém smyslu lze kombinaci živých herců s loutkami považovat za obecný rys *bunraku*, protože vypravěč nejen zpívá text, nýbrž ho také doprovází příslušnou mimikou současně s pohyby loutek předvádějícími totéž jednání. To možná platí ještě více o *Donu Juanovi* a o *Harlekýnovi zdvořilém z lásky*, jak je hrají v Théâtre du Manitous, protože oddělení deklamace od pohybu loutek je markantnější a recitátoři mají větší podíl na dramatickém ději.

Také je třeba uvést, že propast mezi živými herci a loutkami překlenuje v *Louise Michelové aneb Rudých karafiátech* široká škála prostředků. Zde se lze zmínit jen o těch

<sup>1</sup> Srov. Bogatyrev, P.: *Puppetheater in Münster in Westfalen*, Prager Presse 23. Srpna 1931; český překl. *Maňáskové divadlo v Münsteru*, in: *Souvislosti tvorby*, ed. Jaroslav Kolár, Praha 1971.

<sup>2</sup> Srov. Bogatyrev, P.: *Znaky divadelní*, Slovo a slovesnost, IV, přetištěno in: Bogatyrev, P.: *Souvislosti tvorby*, op. cit.

<sup>3</sup> Keene, D.: op. cit., s. 52.

nejdůležitějších. Loutkami pohybují lidé, kteří v jiných okamžicích fungují jako živí herci a kteří mají na sobě po celou dobu stejný kostým. Mezi živými herci jsou nejen ti, kdo představují dramatické osoby, ale také „uvaděč“ představující jarmarečního zpěváka, který čas od času také hraje s malými maňásky. Nejenže vytváří spojení mezi živými herci a vodiči loutek, nýbrž představuje také pozorovatele dramatizovaných událostí, zatímco Louise Michelová sama je dramatická osoba, která se chvílemi těchto událostí přímo účastní, chvílemi je pouze jejich svědkem. Dále ze všech živých herců jen ti, co ztělesňují uvaděče a Louise Michelovou – tedy osobu, která je vně příběhu, a jeho hrdinku – jsou přítomni během celého představení ve svých rolích. Ostatní osoby hrané živými herci se objevují jen v krátkých epizodách, stejně tak jako ty, které představují loutky.

Na první pohled tato inscenace nemá nic společného s divadlem Dálného východu. Při bližším přihlédnutí se však objeví dvojí základní spříznění. První je v tom, že fyzický projev živých herců je spíše ovládan pózami než pohyby, což je přibližuje loutkám a k jejich příbuznosti se sochami. A celé japonské divadlo – nejen *bunraku* – se vyznačuje důrazem na pózy, které převládají nad pohyby. Za druhé: v tomto představení je opět básnická složka dominantní, třebaže je to sled vyprávění, lyriky, přímých řečí a dialogů, který nemá přísnou jednotu, jaká vyznačuje dramatický dialog jak v *Donu Juanovi*, tak v *Harlekýnovi zdvořilém z lásky*. Ve skutečnosti jsou vizuální složky tak rozmanité, že nebýt jednotící funkce básnické složky, představení by upadlo ve zmatek; či opačně řečeno, skutečnost, že v tom všem není po zmatku ani stopy, odhaluje, do jaké míry básnická složka ovládá a organizuje celou strukturu.

1977

#### POZNÁMKY K NĚKOLIKA INSCENACÍM OTOMARA KREJČI

Úmysl psát o umění Otomara Krejči vznikl, když jsem poprvé viděl jeho režii; byl to Čechovův *Ivanov* v pařížském Odéonu v roce 1970. Od té doby jsem měl příležitost vidět, vesměs v Paříži, několik jeho dalších inscenací: Čechovova *Racka* v roce 1980 v Comédie Française, Beckettovo *Čekání na Godota* v roce 1980 ve velkém prostoru divadla Bouffes du Nord a v roce 1985 v malém prostoru divadla Atelier, Čechovovy *Tři sestry* v roce 1980 v Théâtre de la commune d'aubervilliers a Strindbergova *Otce* koncem roku 1982 v Théâtre national de Chaillot. Vždy znova se potvrdilo mé přesvědčení, že je Krejčovu práci třeba teoreticky prostudovat. A přitom, když přišlo letos v září vyzvání, abych přispěl do sborníku o něm, musel jsem se zklamáním konstatovat, že vážný rozbor nepřichází v úvahu. Důvodů je mnoho. Na omluvu snad stačí zmínit ty hlavní: příliš krátká lhůta, nával jiné práce, a hlavně naprosto nedostatečná dokumentace. Nezbyvá tedy než napsat několik poznámek, nevyhnutelně subjektivních, na okraj Krejčova díla; přesněji řečeno, jen na okraj těch nemnoha částí jeho díla, které jsem viděl.

Na představení *Ivanova* mě překvapily dvě věci. Především jsem měl pocit, že je to snad prvně od války, co vidím avantgardní divadlo, které je autentické, místo aby dělalo eklektické odvary avantgardy z prvních tří desetiletí našeho století (to jsem ještě nebral v úvahu tendenci tehdy poměrně novou, totiž dělat divadelní avantgardu pomocí popírání divadla). Za druhé pocit, že režie je nějak velmi věrná hře, přestože s textem zachází volně a často přetrhne souvislé plynutí jeho dialogu, zejména tím, že se různé repliky nebo úseky dialogu vracejí na různých místech. S odstupem šestnácti let a ve světle několika dalších Krejčovských inscenací bych to ovšem formuloval jinak, i když překvapení samo zůstává stejně živé, kdykoliv vidím jeho další dílo.

Pokud jde o pocit, že režie *Ivanova* je velmi věrná textu, přestože radikálně přeorganizovala dialog, našel jsem později vysvětlení ve studiích Herty Schmidové o různých



Čechovových dramatech.<sup>1</sup> Podrobným rozbořem významové výstavby Čechovových her ukazuje autorka techniku dialogu a její mnohé zvláštnosti, z nichž zejména dvě jsou důležité v souvislosti s Krejčovým *Ivanovem*: za prvé, replika v dialogu často nemá povahu reakce na repliku bezprostředně předcházející, nebo je v ní tento element přímé reakce oslaben, takže těsněji navazuje na něco, co bylo řečeno nebo se stalo mnohem dříve, a poukazuje k něčemu, co přijde později (často mnohem později), k nevysloveným myšlenkám či pocitům mluvící osoby, k více méně skrytým elementům situace, k něčemu, co se sociálně děje jinde atd. Za druhé, dialog je protkán slovy, větami a slovními motivy, jež se během hry různě vracejí, zhruba řečeno nezávisle na tom, o čem se právě mluví, a jejichž smysl se mění v souvislosti s měnícím se předmětem rozhovoru a se změnami situace; dialog je tak říkajíc protkán souvislostmi, které se vytvářejí a rozvíjejí nezávisle na lineárním uplývání času. Ve světle těchto rozborů je zřejmé, že Krejčovy zásahy do textu *Ivanova* velmi složitým způsobem zdůraznily sémantické prvky, které jsou Čechovovu textu vlastní.

Co do mého pocitu, že jde o autentické avantgardní divadlo, myslím, že přišel čas na otázku, zda Krejču lze řadit do divadelní avantgardy. Spojuje ho s ní hledání nových cest, úsilí neustále obnovovat divadlo a divadelnost, a mnohé z jejích objevů se staly součástí jeho díla. Zároveň však lze to vše říci o jeho sepětí s celou velkolepou obnovou, již divadlo prošlo zhruba za posledních sto let, počínaje nejméně Antoinovým Théâtre libre a Moskevským uměleckým divadlem, ne-li dříve. Neboť reakce avantgardního divadla proti takzvanému naturalismu nemůže zakrýt skutečnost, že umělci jako Antoine, Stanislavskij nebo Němirovič-Dančenko byli sami průkopníky, kteří razili nové cesty a neustále hledali další a další; stačí snad připomenout, že to bylo v Théâtre libre, kde Paul Margueritte byl s to předvést pařížskému publiku svou kouzelnou pantomimu *Pierrot assassin de sa femme*, že Antoine inscenoval Maeterlinckovu *Princesse Maleine* a že jedna z nemnoha režií, které kdy uskutečnil Edward Gordon Craig, byl *Hamlet* v Moskevském uměleckém divadle.

Celá tato obnova divadla se udála pod vedením režisérů. Představa, že rozhodující postavení režiséra začíná s Mejercholdem, ničemu neodpovídá; začátky tohoto principu třeba hledat v době, kdy Goethe vedl výmarské dvorní divadlo (1791 – 1817), možná ještě předtím. Jsou ovšem nesporné rozdíly mezi různými režiséry co do zaměření, jež vtiskují celé struktuře divadla, a v souvislosti s tím i co do způsobu, jak uplatňují svou funkci.

O Krejčovi lze asi říci, alespoň zhruba a schematicky, že jeho režie směřuje k tomu, aby do popředí divadelního představení postavila herectví; všechny ostatní složky, ať je to text, prostor, světlo, dekorace, zvuk či hudba, jsou utvářeny tak, aby tento záměr podporovaly, i když by bylo přehnané tvrdit, že jsou hereckému výkonu podřízeny. V tomto základním záměru se Krejča liší od svých avantgardních předchůdců.

Postupný vývoj jeho pracovní metody je v tomto ohledu příznačný; od detailní režijní knihy, kterou po vzoru většiny avantgardních režisérů připravoval předem, dřív než začal pracovat s herci, přešel postupně k tomu, že své režiséřské poznámky většinou zpracovává teprve v průběhu zkoušek, ba dokonce při představeních. Od přímého modelování hereckých výkonů přešel tedy k tomu, že svou režijní koncepcí klade před herce úkoly, s nimiž se především musí sami začít vypořádávat – tak jako se musí vypořádávat s úkoly, které jim klade text dramatu –, a k modelování jejich výkonu přistupuje teprve na základě tohoto výkonu samého. Důsledkem toho je, že herci značně mění svou hru – způsob, jak se stavějí, jak se pohybují, jak mluví atd. – od inscenace k inscenaci a že to zvyšuje jejich citlivost vůči dramatickému textu. Nevím, zda se kdy herci Comédie Française dokázali tak oprostít od své pověstné rutiny, jako v Krejčově provedení *Racka*. A zřídka dokáží francouzští herci tak jemně vystihnout intonace obsažené v textu, jako v Krejčově režii *Čekání na Godota*. Tento

<sup>1</sup> Srov. zejména Schmid, H.: *Strukturalistische Dramentheorie*, 1973; *Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?*, Poetica VIII/2, 1976; *Ein Beitrag zur deskriptiven dramatischen Poetik*, in: Van der Eng, J. – Meier, J. M. – Schmid, H.: *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-teller and Playwright*, 1978.

příklad je zvláště zajímavý. Beckett si nesmírně vyhrává s intonací, celý jeho dialog je na ní založen, a přitom je to intonace čistě větná, která je v radikálním rozporu s intonačním kánonem francouzské divadelní deklamace, v podstatě odvozeným ze zvukové linie alexandrinu. Jak jemně zde herci dokázali vystihnout Beckettovy intonace od repliky k replice a od věty k větě je tím pozoruhodnější, že pracovali s režisérem, který je a priori nemohl detailně vést, protože hráli v jazyce, jenž není jeho mateřštinou. Krejča je sice zřejmě velmi citlivý ke zvukové struktuře řeči i v cizím jazyce, jak o tom svědčí jeho upozornění při zkoušce *Tři sestry*, že Jean-Marie Petinot vyslovuje větu o Natašinu snoubenci, „Natacha en a déjà un“, jako by chtěl říci, že by mohla mít dva, nebo jeho požadavek, aby Marcel Dessogne vyslovil opakované „chaque homme“ ve větě „chaque homme travaillera, chaque homme“ pokaždé jinak.<sup>1</sup> Přesto však je dikce uskutečněná v *Čekání na Godota* opravdový triumf herecké tvořivosti. A právě tím je to triumf režie na hereckou tvořivost zaměřené.

Také v Moskevském uměleckém divadle usilovala režie hlavně o rozvinutí hereckého výkonu. Ale tam šlo v podstatě o výkon fyzický; do té míry, že i hlasový projev byl hlavně součástí fyzického výkonu, spolu s maskou, kostýmem, držení těla, mimikou, gesty, pohyby, postoji atd. (Vliv této umělecké koncepce je znát ještě v Zichově *Estetice dramatického umění*, kde hlasový projev je teoreticky oddělen od jazyka a zařazen do kategorie „mimiky“ v širokém slova smyslu.) I když Krejča nesporně čerpá z objevů Moskevského uměleckého divadla, herecký výkon, jakého se v jeho režii dopracovali představitelé Beckettovy hry, byl by v tomto divadle nemyslitelný. Stanislavskij jakožto herec byl mimořádně necitlivý ke zvukové struktuře textu, takže ve svém hlasovém projevu musel zápasit s typickými zábranami, jako je zapomínání slov a zakoktávání, a v rámci své metody se snažil tuto svou vlastní hereckou vadu naočkovat hercům, s nimiž pracoval jako režisér nebo učitel. To ovšem je jen anekdotická stránka věci. Důležitější je celá koncepce. A v této koncepci se herectví do té míry soustřeďovalo na tělesný výkon, že bylo třeba rozbít souvislost jazyka. Od každého delšího dialogu byla odváděna divákova pozornost všemožnými fyzickými úkony, do nichž herec vkládal celé své mistrovství; tak v inscenaci Ibsenovy *Heddy Gablerové* z roku 1899 bylo vidět Tesmana a tetu Julii snídat během důležitého dialogu v 1. aktu. Ani Krejča ovšem neváhá tohoto postupu občas použít; tak ve 4. jednání *Racka* se Treplev během dialogu s Ninou na ni náhle vrhne a svalí ji na divan; zlom v dialogu, který následuje, se tím změní z její reakce na vyznání lásky v reakci na násilný čin. Ale Krejča zdaleka nepoužívá tohoto postupu soustavně; děje se to sporadicky a není to projevem záměru odkazovat jazykovou složku na místo podružné, nýbrž jeho obecného záměru zdivadlnit literární text tím, že dialog se nerozlučně spojí se znaky vizuálními, zejména prostřednictvím všestranného herectví. V rozhovoru s Karlem Krausem a Josefem Topolem o *Třech sestrách* v Divadle za branou praví Krejča, že text divadla existuje jen ve svém znázornění lidmi.<sup>2</sup>

Stejně tak sporadicky užívá Krejčova režie mnoha jiných postupů, jež divadlo, včetně avantgardy, rozvinulo za posledních sto let. Tak hlasový projev, který se řídí intonací textu do té míry jako v jeho inscenaci *Čekání na Godota*, připomíná symbolisty, Mejercholdovy rané režie, mnichovské Künstlertheater atd. Avšak na rozdíl od nich nehledá Krejča cestu k takové deklamaci v ztlumení hercovy tělesnosti, nýbrž v totálním hereckém výkonu. Velmi zajímavý po této stránce se mi zdá dialog Kapitána s Laurou v Strindbergově *Otci*, při němž v Krejčově režii oba herci sedí každý na jiné straně stolu, ale ne proti sobě, nýbrž tváří k publiku. To je ozvěna (ať přímá či nepřímá) postupu, jímž Mejerchold reagoval proti snídání při Tesmanově dialogu s tetou Julií v *Heddy Gablerové*: v jeho vlastní režii této hry v roce 1906 byl jiný důležitý dialog, mezi Loevborgem a Heddou, proveden tak, že herci seděli nehybně vedle sebe s očima upřenými do hlediště. Tento postup není ovšem Krejčou

<sup>1</sup> Aslan, O.: *Répétitions à Aubervilliers*, Les voies de la création théâtrale, vol. X., Krejča – Brook, 1982, s. 104.

<sup>2</sup> Neue Zürcher Zeitung 2. 5. 1967.

prostě převzat: v dialogu Kapitána s Laurou nejsou herci opravdu znehybnění, jejich obličej nejspíše bez výrazu, jejich oči nejsou stále upřeny do jednoho bodu a tón řeči není neutrální. Neklame-li mě paměť, právě během tohoto dialogu dochází k mimořádně překvapivému využití mimiky a barvy hlasu: Při replice Laury „Poslyš, tys měl být spisovatelem!“, kterou asi většina čtenářů i herců pojala jako ironickou, se v Krejčově režii obličej herečky rozsvítí výrazem něhy a zasnění a její hlas zjihne.

Krejčovo úsilí postavit herectví do popředí divadelní struktury se dále liší od koncepce Moskevského uměleckého divadla tím, že není zaměřeno výlučně na výstavbu dramatické osoby. I jeho režie přikládá tomuto úkolu značnou důležitost, ale ne takovou, aby vše, co herec dělá, muselo vyjadřovat nějakou vlastnost či motivaci osoby, kterou představuje, a tak přispívat k její charakterizaci. Jinými slovy, nejde zde o to, aby každé hercovo gesto, každý postoj, každá kadence, každé zachvění hlasu znamenaly samy o sobě něco určitého, nýbrž o to, aby vyvolávaly významy všeho druhu, jednou určitější, jindy neurčitější či dokonce téměř nepostižitelné, ale přece jen významy, jež všechny svým způsobem, a každý jinak, přispívají k výstavbě smyslu celého představení. V poznámkách, jež psal Krejča pro herce během zkoušek *Višňového sadu* v Düsseldorfu, je tato příznačná pasáž: „Během práce budeme do inscenace zavádět stále větší počet detailů, které zůstanou „neviditelnými“ nejen proto, že vám jiní herci a jiné akce „zastavují“ volný výhled do hlediště, nýbrž také proto, že rozmanitost a hustota jevištního dění přesáhne divákovu omezenou schopnost vnímání. Nevěřte, že tento postup je bezúčelný. Z vlastní zkušenosti vím, že v tomto druhu inscenace je zaplnění času a prostoru nutné a že je divák – svým způsobem – vnímá, že na něho působí, i když je jednotlivě „nevidí“... Mnohé detaily navrhuju – a vy byste je měli konkretizovat – jen proto, abychom je nechali zdánlivě zapadnout... Když zapadnou, nezmizí, neztratí svou sílu. Přejemnějším tvoří pevnou betonovou půdu, pevný podklad, na němž se pak pohybujeme s jistotou, a do hlediště jsou pak dodávány – nepřímou – estetické a sémantické údaje, které mají svůj zdroj v „neviditelných“ detailech.“<sup>1</sup>

Dále: výlučné zaměření herců Moskevského uměleckého divadla na výstavbu dramatické osoby vedlo k úsilí zdůraznit všechno, čím se každá herecká postava odlišuje od všech ostatních, aby co nejvíce zanikly rysy, jež je všechny spojují. U Krejči je každá herecká postava jiná, ale zároveň je zjevně součástí celého složitého souboru postav. Konkrétní forma této antinomie mezi samostatností každé postavy a jejím sepětím se všemi ostatními se ovšem mění od inscenace k inscenaci.

V *Čekání na Godota* např. je sounáležitost a vzájemná závislost všech postav nesena hlavně intonací, jejíž průběh není podřízen rozdělení dialogu na repliky; od jedné repliky k druhé se mění hlas, timbre, způsob artikulace a občas i hlasitost, ale vlnění intonace často pokračuje plynule, bez jakéhokoli přeryvu na rozhraní mezi replikami. K tomu ovšem přistupují další faktory, jež k integraci všech postav přispívají, např. jejich kostýmy, a zejména jejich společná přítomnost na zvláštní hrací ploše – nakloněném bílém oválu – která vyzdvihuje protiklad mezi vším, co je na ní, a vším, co je mimo ni, a zároveň i geometrické vztahy mezi předměty a herci a mezi herci, jejich umístěním a pohyby na ní nebo na jejím obvodu.

V inscenaci *Tři sestry* se integrace jednotlivých hereckých postav do souboru, jež tvoří všechny postavy dohromady, děje např. tím, že různí herci postupně používají též předmět (křeslo, svíčka), ocitají se v týchž pozicích či dokonce dělají totéž gesto. Tak je totéž gesto, jímž herec roztahuje jednou závěsy, jednou provazy houpačky, postupně prováděno v různých stádiích představení čtyřmi různými herci.<sup>2</sup> Toto gesto pokaždé dokonale zapadá do hry příslušného herce a není v něm nic, co by se přičilo dramatické osobě, kterou svým vzhledem a chováním představuje. Přitom však sama skutečnost, že se čtyřikrát vrací

<sup>1</sup> *Aus der Werkstatt des Regisseurs*, Neue Zürcher Zeitung 11.3. 1977.

<sup>2</sup> *Les trois soeurs*, Cahiers théâtre Louvain, č. 42, 1980, s. 86, 148, 149 a 152.

v různých situacích a ve hře čtyř odlišných herců, vede k tomu, že se vpíná nejen do postupné výstavby čtyř dramatických osob, nýbrž i do souvislostí jiných. Stává se součástí obecnějšího kontextu, v němž každé opakování dělá do jisté míry narážku na předchozí užití a otvírá možnost užití dalších, zatímco se s každým užitím mění jeho význam. Takových návratných gest, ale též postojů, pohybů v prostoru a pozic, je v Krejčově režii mnoho, tak jako je mnoho návratných slov, slovních skupin a vět v Čechovově dialogu.

Zároveň se v Krejčově režii může stát, že herci dělají něco, co sice souvisí s charakterem dramatické osoby, ale nepředstavuje vlastně její jednání, protože to nezapadá do děje hry. Tak se při dialogu Kapitána s Pastorem v 1. jednání Strindbergova *Otce* objeví herečka hrající Lauru po straně proscénia. Stojí obrácena do hlediště a je mimo hrací plochu, která představuje obývací pokoj; místo, kde herečka stojí, nepředstavuje nic. Její přítomnost znamená, že Laura slyší rozhovor v obývacím pokoji, ale také může znamenat něco mnohem obecnějšího (např. Že Laura ví o všem, co Kapitán dělá, nebo že ví o všem, co se v domě děje, nebo že v domě každý ví něco o všem, co se tam děje atd.), protože přítomnost herečky v blízkosti hrací plochy, ale na místě, které samo nic nepředstavuje, je nápadná, ale nevysvětlitelná; nezapadá do děje hry, a přitom přispívá k atmosféře, v níž se děj odehrává, tedy k významové výstavbě představení. Znova se zde ocitáme u obecného významového kontextu, který se nezávisle na dramatických osobách, na jejich jednání a na celém ději rozvíjí během představení.

Dále: ve *Třech sestřích* dělají herci různé úkony, jež by celé představení rušily, či dokonce rozbíjely, kdyby měl mít divák iluzi, že nemá před sebou herecké postavy, nýbrž Olgu, Irinu, Adreje, Čebutykina atd. Jevištní prostor se mění pomocí složitého systému závěsů, které se porůznu spouštějí a vytahují, což dělají herci; tyto jejich úkony nejen neruší jevištní akci, nýbrž se do ní zcela nenásilně začleňují. V této souvislosti snad lze připomenout praktiku, kterou kdysi zavedli někteří avantgardní režiséři, totiž přestavování jeviště technickým personálem při otevřené oponě, někdy dokonce bez přerušení hry. V tom, že zde závěsy nemanipuluje technický personál, nýbrž herci sami, a že to dělají aniž seberou vystupují z role, je ovšem rozdíl podstatný. (Samo přestavování scény se děje o přestávkách mezi akty.) V obou případech jde o to, vzbudit v divákovi zaměření na jevištní prostor, na důležitost, jež mu v celém představení připadá, a na jeho dynamiku. Ale u Krejči se tento princip uskutečňuje v těsném sepětí s primátem herectví. V této souvislosti je také příznačné, že jako prostředek, jímž se prostor během hry proměňuje, manipulace závěsů do značné míry nahradila postup, jež k tomuto účelu rozvinula divadelní avantgarda, totiž proměny světla. Závěsy vytahují a spouštějí herci, kdežto proměny světla se daly nezávisle na nich.

Takovými úkony se navazují všemožné spoje mezi herectvím a ostatními složkami představení, zejména prostorem a scénickými předměty. Už jsem se zmínil o tom, že v inscenaci *Tři sestry* vznikají nedefinovatelná spojení mezi osobami tím, že různí herci postupně hrají s tímž předmětem, jako je svíčka nebo určité křeslo. Další příklad: v inscenaci *Racka* se ve třetím jednání herec představující Trepleva zhroutí po konfrontaci s Arkadinou na kupu zavazadel, na niž krátce před tím klesl herec představující Sorina v momentu, kdy hrál záchvat jeho tělesné slabosti. Jakýkoli pokus slovy popsat významy, jež toto prostorové a předmětné podobenství dvou hereckých počinů vyvolává v mysli diváka, by byl vulgární, neboť jde o významy tak subtilní, že je nelze do slov přeložit. Důležité však je, že tyto významy přispívají k smyslu dramatických osob, ačkoli spočívají na hereckém výkonu jen zčásti a z větší části vyplývají z jeho včlenění do jevištního prostoru.

Tady se situuje přesnější vymezení Krejčovy režie jakožto režie zaměřené na to, aby se v popředí divadelního představení ocitlo herectví: herectví v Krejčově pojetí si nepodřizuje jednosměrně ostatní součásti divadla; v popředí se naopak ocitá právě svým nerozlučným sepětím s nimi, přesněji řečeno tím, že se herecký výkon mezi nimi neztrácí, nýbrž právě v souvislosti s nimi se uplatňuje.

Závěrem k těmto poznámkám bych řekl, že můj první dojem z Krejčovy režie, jako nové etapy divadelní avantgardy, byl asi mylný. I z těch mála jeho inscenací, které jsem od té doby viděl, docházím čím dál víc k podezření, že Krejča prostě pokračuje v té velkolepé obnově divadla, která začala už před nějakými sto lety.

1987

## BIBLIOGRAFIE PRACÍ JIŘÍHO VELTRUSKÉHO O UMĚNÍ, LITERATUŘE A DIVADLE

- Člověk a předmět na divadle.* Slovo a slovesnost, VI, 1940, str. 153 – 159; anglický překlad in: Paul L. Garvin (red.): A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style, Georgetown University Press, Washington, D. C, 1963, str. 83 – 91; přetištěno v této knize.
- Básníkův poměr k světu a skutečnosti.* In: Věčný Mácha. Praha, Čin 1940, str. 98 – 122.
- Divadlo na chodbě.* Napsáno 1939, publikováno poprvé v anglickém překladu Theatre in the Corridor (E. F. Burian's Production of Alladine and Palomides), The Drama Review, XXIII, 1979, č. 4 (T84), Přetištěno v této knize.
- (rec.) *Zpěvní kultura doby obrozenské.* Slovo a slovesnost, VI, 1940, str. 231 – 233.
- Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle.* Napsáno 1940; publikováno v anglickém překladu pod názvem Structure in Folk Theater (Notes regarding Bogatyrev's Book on Czech And Slovak Folk Theater), Poetics Today, VIII/1, 1987, str. 141 – 161; česky v Divadelní revue 1992/1, str. 3 – 13; přetištěno v této knize.
- Divadelník o divadle.* Slovo a slovesnost, VII, 1941, str. 45 – 46. [Troska článku Divadelníci o divadle, který cenzura tak znetvořila, že byl v této podobě otištěn jen nedopatřením; původní rukopis se ztratil.]
- Kramářské písně a dramata.* Slovo a slovesnost, VII, 1941, str. 98 – 102; přetištěno v této knize.
- Dramatický text jako součást divadla.* Slovo a slovesnost, VII, 1941, str. 132 – 144 (přepřacovaná verze Dramatic Text as a Component of Theater, in: Ladislav Matejka a Irwin R. Titunik (red.): Semiotics of Art: Prague School Contributions. The M. I. T. Press, Cambridge MA, 1976, str. 94 – 117; přetištěno v této knize.
- (rec.) *Česká estetika Mirko Nováka.* Slovo a slovesnost, VII, 1941, str. 217 – 219.
- (rec.) *Umělci o sobě a o všem.* Slovo a slovesnost, VII, 1941, str. 166 – 167.
- (diskuse) *Česká estetika Mirko Nováka* (M. Novák – Jiří Veltruský). Slovo a slovesnost, VIII, 1942, str. 110 – 112 (Doslov kritikův).
- Drama jako básnické dílo.* In: Čtení o jazyce a poesii (uspořádali B. Havránek a J. Mukařovský), Praha 1942, str. 403 – 502; dílčí německý překlad in: Aloysius van Kesteren a Herta Schmid (red.): Moderne Dramentheorie, Kronbert/Ts, Scriptor 1975, str. 96 – 132; anglický překlad dvou výňatků in: Ladislav Matejka a Irwin R. Titunik (red.): Semiotics of Art: Prague School Contributions. Cambridge MA, M. I. T. Press, 1976, str. 128 – 133 a 134 – 144; přepřacovaná anglická verze: Drama as Literature. Lisse, The Peter de Ridder Press 1977; Španělsky: Drama como Literatura, Buenos Aires, Editorial Galerna/IITCL 1990.
- Básnická autostylisace.* 1944, rozhlasová přednáška.
- Studio Národního divadla a divadelní seminář Karlovy university.* In: Studio Národního divadla, Praha, nakl. O. Girgal 1945.
- Zur Soziologie der modernen Malerei (K sociologii moderního malířství).* [Článek napsaný koncem jara 1948 na objednávku redaktora revue Umschau (Mohuč), který však nevyšel, protože revue zanikla; jediný průklep článku se téhož roku ztratil.]
- Le message de Boris Pasternak (Poselství Borise Pasternaka).* Révolution prolétarienne, leden 1959; přetištěno v Revue syndicale suisse, březen 1959; podepsáno pseudonymem Paul Barton.
- L' épopée de Boris Pasternak (Epopěj Borise Pasternaka).* Pensée française, květen 1959; podepsáno

Paul Barton.

- Some Aspects of the Pictorial Sign (Několik aspektů obrazového znaku)*. (1973), in: Ladislav Matejka a Irwin R. Titunik (red.): *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, M. I. T. Press, Cambridge MA, 1967, str. 245 – 264.
- Contribution to the Semiotics of Acting (Příspěvek k sémiologii herectví)*. In: Ladislav Matejka (red.): *Sound, Sign And Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, University of Michigan, Ann Arbor 1976, str. 553 – 606; česky v této knize.
- Puppets for Adults: the Théâtre du Manitous (Loutky pro dospělé: divadlo Manitous)*. *Sub-Stance* 1977, 18 – 19, str. 105 – 111; česky v této knize.
- Comparative Semiotics of Art (Srovnávací sémiologie umění)*. In: Wendy Steiner (red.): *Image and Code*, University of Michigan, Ann Arbor 1981, str. 109 – 132.
- Základní rysy malířského díla Toyen*. *Proměny*, XVIII, 1981, č. 4, str. 79 – 87.
- Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics (Strukturální poetika a estetika Jana Mukařovského)*. *Poetics Today*, II/lb, 1981, str. 117 – 157.
- The Prague School Theory of Theater (Divadelní teorie pražské školy)*. *Poetics Today*, II/3, 1981, str. 225 – 235; česky v této knize.
- Puppetry and Acting (Loutkové divadlo a herectví)*. *Semiotica*, XLVII/1 – 4, 1983, str. 69 – 122; česky v této knize.
- Semiotic Notes on Dialogue in Literature (Sémiologické poznámky k dialogu v literatuře)*. In: Benjamin A. Stolz, Irwin R. Titunik a Lubomír Doležel (red.): *Language and Literary Theory: In Honor of Ladislav Matejka*, University of Michigan, Ann Arbor 1984, str. 595 – 607; česky v České literatuře, XLI/3, 1993, str. 229 – 243.
- Bühlers Organon-Modell und die Semiotik der Kunst (Bühlerův model Organon a sémiologie umění)*. In: Achim Eschbach (red.), *Bühler-Studien I*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1984, str. 161 – 205.
- Acting and Behavior: A Study in the Signans (Herectví a chování: Studie o nositeli významu)*. In: Herta Schmid a Aloysius van Kesteren (red.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins 1984, str. 393 – 441; česky v této knize.
- Drama as Literature and Performance (Drama jako literární dílo a divadelní představení)*. In: Erika Fischer-Lichte, Christel Weiler a Klaus Schwind (red.): *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen, Max Niemeyer 1985, str. 12 – 21; česky v této knize.
- La sémiologie du spectacle à la recherche de son passé (Sémiologie divadla – hledání vlastní minulosti)*. In: André Helbo (red.): *Approches de l'opéra*, Didier Erudition, Paříž 1986, str. 13 – 18; česky v této knize.
- (rec.) P. Steiner, M. Červenka and R. Vroon, eds.: *The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička (Struktura literárního procesu: Studie na památku Felixe Vodičky)*, *Poetics Today*, VII/1, 1986, str. 160 – 162.
- Brancusi and the Principles of Sculpture (Brancusi a principy sochařství)*. *Cross Currents*, 6, 1987, str. 315 – 324.
- Poznámky k několika inscenacím Otomara Krejčí*. *O divadle 2*, Praha, samizdat 1987; anglicky a francouzsky v *Theatre Czech and Slovak/Théâtre tchèque et slovaque* 1, 1991, str. 46 – 54; přetištěno v této knize.
- Sound Qualities of the Text and the Actor's Delivery (Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev)*. In: Herta Schmid a Hedwig Král (red.): *Drama und Theater: Theorie-Methode-Geschichte*, Mnichov, Otto Sagner 1991, str. 238 – 255; česky v této knize.
- Sémiologie a avantgardní divadlo*. *Svět a divadlo*, 1992, č. 1 – 2, str. 145 – 155; přetištěno v této knize.
- La place et le caractère de la communication intersubjective dans la musique et la danse (Intersubjektivní komunikace a její místo a povaha v hudbě a tanci)*. *Degrés*, XXI/74, 1993, str. gl – gl0.
- Esquisse d'une sémiologie du théâtre et l'école de Prague*. Nedokončený rukopis knihy (cca 246

stran) v pozůstalosti autora.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE PRACÍ JIŘÍHO VELTRUSKÉHO Z JINÝCH OBORŮ

(Po únoru 1948 jsou všechny články, knihy a projevy, pokud to zde není označeno jinak, podepsány pseudonymem Paul Barton)

- Na okraj nového vládního programu.* Cíl, II, 1946, str. 446 – 447.
- K případu Zoščenka a Achmatové.* Cíl, II, 1946, str. 566 – 568.
- Byrokracie, demokracie a dělnická třída.* Nákladem Čs. sociální demokracie, série Letáky všem pracujícím, č. 18, 1946.
- Poznámky k Marxovu Kapitálu I – 52.* Cíl, III, 1947 – IV, 1948; nepodepsáno. [Průběžný komentář k překladu Kapitálu pořízenému Jiřím Veltruským ve spolupráci s Hanou Žaloudkovou, který vycházel na pokračování jako příloha k týdeníku Cíl; další vycházení překladu i Poznámek zakázáno okamžitě po únorovém puči.]
- Za co bude souzen Arno Hais?* Cíl, III, 1947, str. 148 – 151.
- Očista, která nebyla ještě provedena.* Cíl, III, 1947, str. 292 – 294; přetištěno v exilovém Právu lidu, 1983, 3.
- Poučení z voleb do závodních rad.* Cíl, III, 1947, str. 307 – 310.
- Několik poznámek o dialektickém protikladu u Marxe.* Cíl, III, 1947, str. 366 – 368; nepodepsáno.
- Z konference zástupců závodních politických organizací: Neoblomně bojovat.* Cíl, III, 1947, str. 553 – 555.
- La grève de Právo lidu (Stávka Práva lidu).* Révolution prolétarienne, září 1948; nepodepsáno.
- Crise de production en Tchécoslovaquie (Výrobní krize v Československu).* Oedipe, 21. ledna a 4. února 1949.
- Fin du Parti social-démocrate en Tchécoslovaquie (Zánik sociálně demokratické strany v Československu).* La revue socialiste, leden – březen 1949.
- La lutte de classes sous la démocratie populaire (Třídní boj za lidové demokracie).* Révolution prolétarienne, květen 1949.
- (red.) *La tragédie des marxistes (Tragédie marxistů).* Confrontation internationale 1, březen – duben 1949; podepsáno pseudonymem Daniel Simon.
- Ein tschechoslowakischer Rajk wird gesucht (Hledá se československý Rajk).* Die Tat, 29. září 1949; nepodepsáno.
- Les syndicats tchécoslovaques sous la 'Démocratie populaire' (Československé odbory za lidové demokracie).* Confrontation internationale 3, září – říjen 1949.
- Der Prager Erzbischof und der Teufel Tito (Pražský arcibiskup a ďábel Tito).* Die Tat, 12. února 1950; podepsáno Šifrou -r-.
- Les démocraties populaires (Lidové demokracie).* L'école émancipée, duben 1950.
- Z kroniky dělnického života.* [Pravidelná týdenní rubrika československého vysílání francouzského rozhlasu.] 1951 – 1953; pod jménem Pavel Bartoň.
- La mainmise russe sur l'économie tchécoslovaque (Rusko zabavuje hospodářství Československa).* Rapports France-Etats Unis, Paris, leden 1951.
- (red.) *Masses-Informations Tchécoslovaquie: Recueil mensuel de textes et de documents.* [Bulletin vydávaný s pomocí několika přátel, mezi nimiž byli zejména René Lefeuve, Henriette Pion, Roger Lapeyre, Václav Holešovský a řada dalších.] Paříž 1951 – 1954; nepodepsáno.
- L'année 1950 dans le mouvement ouvrier tchécoslovaque (Rok 1950 v československém dělnickém hnutí).* Masses-Informations Tchécoslovaquie, leden – únor 1951.
- Où en est la crise de Prague? (Jak je daleko pražská krize?).* Masses-Informations Tchécoslovaquie, březen 1951; podepsáno Daniel Simon.

- L'intelligentia slovaque sur la selette (Slovenská inteligencia na lavici obžalovaných)*. Masses- Informations Tchecoslovaquie, březen 1951.
- Mládež je předvojem budování socialismu v naší zemi*. Srpen 1951 [brožura distribuovaná v Berlíně při příležitosti mezinárodního festivalu mládeže ve východním Berlíně (zároveň s Politickou závětí Františka Halase)]; podepsáno Pavel Bartoň.
- Výzva Mezinárodní konfederace svobodných odborů dělnické třídě Československa*. [Při příležitosti voleb v odborech, vysíláno prostřednictvím zahraničních rozhlasových stanic]; francouzsky v Révolution prolétarienne, listopad 1951; nepodepsáno.
- Schiffbruch den Staatsgewerkschaften in der Tschechoslowakei (Ztroskotání státních odborů v Československu)*. Gewerkschaftliche Rundschau, červen – červenec 1952.
- Les pendants de Prague (Pražské popravky provazem)*. Démocratie prolétarienne, prosinec 1952; podepsáno D. Simon.
- Le Grand Guignol judiciaire de Prague (Soudní divadlo hrůzy v Praze)*. Preuves, leden 1953.
- Trois essais en marge du proces Slansky (Tři eseje na okraj procesu se Slánským)*. Masses- Informations Tchecoslovaquie, leden – únor 1953.
- Die Wirtschaftsreform in der Tschechoslowakei (Hospodářská reforma v Československu)*. Neue Zürcher Zeitung, 11. dubna 1953; podepsán šifrou p. b.
- Le réveil des travailleurs allemands et tchèques montre l'exemple à tous les ouvriers européens (Procitnutí německých a českých pracujících dává příklad všem evropským dělníkům)*. Démocratie prolétarienne, červen – červenec 1953; podepsáno Daniel Simon.
- Un authentique mouvement syndical est né en Tchecoslovaquie (V Československu vzniklo autentické odborové hnutí)*. Masses – Informations Tchecoslovaquie, červenec 1953.
- La guerre sociale en Tchecoslovaquie (Sociální válka v Československu)*. Preuves, červenec 1953.
- (red.) *Les journées de Juin en Tchecoslovaquie (Červnové dny v Československu)*. Soubor dokumentů vydaný jako brožura v Les Amis de la Liberté, srpen 1953; nepodepsáno.
- Die Auflehnung der Gewerkschaften gegen das Prager Regime (Vzbouření odborů proti pražskému režimu)*. Neue Zürcher Zeitung 4. srpna 1953; podepsáno šifrou p. b.
- Tchecoslovaquie: La dépression économique et le mythe de la planification (Československo: Hospodářská deprese a mýtus o plánování)*. Brožura v Les Amis de la Liberté, prosinec 1953.
- Prague, capitale des 'appareils' soviétiques (Praha, hlavní město sovětských aparátů)*. Preuves, duben 1954.
- Le X<sup>e</sup> Congrès du P. C. de Tchecoslovaquie (X. sjezd KSČ)*. Masses- Informations Tchecoslovaquie, duben – červen 1954; podepsáno Daniel Simon.
- Le procès de Bratislava (Bratislavský proces)*. Preuves, červen 1954.
- La intervención de la U. R. S. S. En la economía de sus satélites (Zasahování SSSR do hospodářství jeho satelitů)*. Cuadernos, Mexico, červenec – srpen 1954.
- La Communauté Européenne de Détente: Le drame d'émigration dans la guerre froide (Evropské společenství uvolnění: Drama emigrace ve studené válce)*. S předmluvou Léona Boutbiena, publikace revue Preuves, Paris 1954.
- Prague à l'heure de Moscou: Analyse d'une démocratie populaire (Praha na hodinách Moskvy: Analýza jedné lidové demokracie)*. Paris, Editions Pierre Horay 1954.
- The Field Story (Historie Fieldů)*. New Leader 20. prosince 1954.
- Imre Nagy, président du Conseil Hongrois, condamné par le Parti comme déviationniste de droite (Imre Nagy, maďarský předseda vlády, odsouzen Stranou jako pravicový úchylkář)*. Franc-Tireur 10. března 1955.
- Las luchas en el 'glacis' soviético (Boje v sovětském „předpolí“)*. Cuadernos, červenec – srpen 1955.
- (red.) *Le ghetto de Theresienstadt (Ghetto v Terezíně)*. Preuves, srpen 1955.
- Der Peronismus in östlicher Sicht (Peronismus ve východní perspektivě)*. Neue Zürcher Zeitung 14. října 1955; podepsáno šifrou P. B.
- Le mécanisme des grèves dans les camps de concentration soviétiques (Mechanismus stávek*



v sovětských koncentračních táborech). Commission internationale centre le régime concentrationnaire, srpen – listopad 1955; také anglicky; přetisk v Dissens jaro 1956; španělsky v Estudios sobre el Comunismo, červenec – srpen 1956.

*Salariat et contrainte en Tchécoslovaquie (Námezdní práce a nucená práce v Československu)*. Spoluautor Albert Weil (pseudonym: vlastním jménem Miroslav Tuček), Librairie Marcel Rivière, Paris 1956.

*Les transformations du système concentrationnaire soviétique (Proměny sovětského systému koncentračních táborů)*. Saturne 6, leden – únor 1956; také anglicky; německy v Ost-Problem 21. září 1956.

*Perspectives politiques en Europe de l'Est (Politické perspektivy ve východní Evropě)*. Commission de l'Europe Centrale et orientale, květen 1956; také anglicky; přetisk v Revue Générale Belge 15. srpna 1956.

*Poznan: Nouvelle révolte ouvrière derrière le rideau de fer (Poznaň: Nové dělnické vzbouření za železnou oponou)*. Révolution prolétarienne, červenec 1956.

*Ils nous ont vainement appelés... (Marně nás volali...)*. Révolution prolétarienne, listopad 1956.

*Conventions collectives et réalités ouvrières en Europe de l'Est (Kolektivní smlouvy a skutečná situace dělnictva ve východní Evropě)*. Paris, Les éditions ouvrières 1957; španělský překlad, El obrero en la U. R. S. S.: Convenciones colectivas y realidades obreras en Europa del Este, se roku 1960 španělským uprchlíkům V Německu, kteří ho pořídili, podařilo důmyslným způsobem propašovat do Francova Španělska a distribuovat tam jako knihu vydanou v San Sebastianu.

*Effervescence chez les étudiants soviétiques (Vření mezi sovětskými studenty)*. Saturne, leden – únor 1957; také anglicky.

*Les revendications ouvrières dans la révolution hongroise (Dělnické požadavky v maďarské revoluci)*. Saturne, prosinec 1956; také anglicky; španělsky v La revolucion popular Hungara: Hechos y documentos, Editorial Reconstruir, Buenos Aires 1957.

SERIÁL PĚTI ČLÁNKŮ:

- (1) *Le mythe de la planification en U. R. S. S. (Mýtus o plánování v SSSR)*. Saturne 11, leden 1957; také anglicky.
- (2) *Réflexions sur le planisme (Úvahy o hospodářském plánování)*. Saturne 12, březen – duben 1957; také anglicky.
- (3) *Economie et contrôle social (Hospodářství a společenská kontrola)*. Saturne 13, květen – červenec 1957; také anglicky.
- (4) *Le contrôle ouvrier (Dělnická kontrola)*. Saturne 15, říjen – listopad 1957; také anglicky; německy v Gewerkschaftliche Monatshefte, 1959/2; italsky v Tempo presente, prosinec 1958.
- (5) *Dynamisme du contrôle ouvrier (Dynamismus dělnické kontroly)*. Saturne 18, duben – květen 1958.

(rec.) *Crise idéologique du travaillisme (Ideologická krize labourismu)*. Saturne, březen – duben a srpen – září 1957; také anglicky.

*La société totalitaire et les forces vivantes de la communauté (Totalitní společnost a živé síly společenstva)*. In: L'Europe des dix pays absents: Cours d'été au Collège de l'Europe libre, Berger-Levrault, Nancy a Strasbourg 1957.

*Les syndicats, les conventions collectives et les modes de rémunération du travail (Odbory, kolektivní smlouvy a způsoby odměny za práci)*. In: L' économie soviétique en 1957, Université Libre de Bruxelles/Institut de Sociologie Solvay 1958.

SERIÁL TŘÍ ČLÁNKŮ

- (1) *La législation du travail en U. R. S. S. (Pracovní zákonodárství v SSSR)*. Le Contrat Social, září 1958.
- (2) *Les rapports de travail en U. R. S. S. (Pracovní poměry v SSSR)*. Le Contrat social, listopad 1958.

- (3) *Changements dans les syndicats soviétiques (Změny v sovětských odborech)*. Le Contrat social, březen 1959.
- En feuilletant un Almanach: La tragédie du Judaïsme tchèque (Listuje v jednom Almanachu: Tragédie českého židovství)*. l'Arche, prosinec 1958.
- Marinus Van der Lubbe ou le mythe dans l'histoire (Marinus Van der Lubbe čili mýtus v dějinách)*. Révolution Proletarienne, březen 1959; italsky v *Corrispondenza Socialista* 15. a 22. února 1959.
- L'institution concentrationnaire en Russie: 1930 – 1957 (institute koncentračních táborů v Rusku)*. Paris, Plon 1959.
- Das kollektive Arbeitsrecht im Ostblock (Kolektivní pracovní právo ve východním bloku)*. In: *Das Arbeitsrecht im Ostblock*, Frankfurt/Berlin, Ikulta 1959.
- Die Rolle der Gewerkschaften in der Diktatur des Proletariats (Úloha odborů v diktatuře proletariátu)*. V tomtéž sborníku.
- Budapest et Lhassa (Budapešť a Lhassa)*. Evidences, duben – květen 1959; italsky v *Tempo presente*, květen 1959.
- SERIÁL TŘÍ ČLÁNKŮ:
- (1) *Du despotisme oriental (O orientálním despotismu)*. Le Contrat social, květen 1959.
- (2) *Despotisme et totalitarisme (Despotismus a totalitarismus)*. Le Contrat Social, červenec 1959; řecky v *Diethnes* 58, leden 1960; anglicky v *New Politics* 1/2, zima 1962.
- (3) *Despotisme, totalitarisme et classes sociales (Despotismus, totalitarismus a společenské třídy)*. Le Contrat social, březen 1960.
- Forced Labor in the USSR Today (Nucená práce v SSSR dnes)*. AFL-CIO Free Trade Union News, červenec 1959; také francouzsky, německy a italsky.
- Soviet Labor Conditions under Khrushchev (Sovětské pracovní podmínky pod vládou Chruščeva)*. AFL-CIO Free Trade Union News, září 1959; také francouzsky, německy a italsky.
- Soviet 'Unions' Meet: Congress in Name only (Sovětské „odborny“ se sešly: sjezd jenom co do jména)*. AFL-CIO Free Trade Union News, říjen 1959; také francouzsky a německy.
- Le deficit démographique en U. R. S. S. (Populační deficit v SSSR)*. Le Contrat social, listopad 1959.
- Le système concentrationnaire soviétique (Sovětský systém koncentračních táborů)*. Le Contrat social, 4, 1961, č. 4; anglicky v *Problems of Communism*, 1962/2; španělsky v *Problemas del comunismo*, 1962/2.
- (rec.) *Le faux témoin (Falešný svědek)*. Preuves, leden 1962.
- United Nations Development Decade (Desíletí Spojených národů pro rozvoj)*. [Projev na zasedání hospodářské a sociální rady Spojených národů] Genève, červenec 1962.
- The Right of Everyone to Leave any Country (Právo každého opustit jakoukoli zemi)*. [Projev v Podvýboru o odstranění diskriminace a ochraně menšin Komise Spojených národů pro lidská práva] Genève, leden 1963.
- Employment Implications of the Application of Science and Technology in Less Developed Areas (Vliv, který má na zaměstnanost v méně vyvinutých územích užití vědy a technologie)*. [Projev na Konferenci Spojených národů o užití vědy a technologie v méně vyvinutých územích] Genève, únor 1963.
- United Nations Conference on Trade and Development (Konference Spojených národů o obchodu a rozvoji)*. [Projev na zasedání Přípravného výboru pro Konferenci Spojených národů o obchodu a rozvoji] Genève, červen 1963.
- Human Rights: Step-child in the U. N. Family? (Lidská práva – nevlastní dítě v rodině Spojených národů?)*. AFL-CIO Free Trade Union News, říjen 1963.
- Memorandum of the I. C. F. T. U. To the 18th Session of the General Assembly of the United Nations*. New York 1963 (Memorandum Mezinárodní konference svobodných odborů pro 18. zasedání Všeobecného shromáždění Spojených národů, New York 1963); také francouzsky a španělsky; nepodepsáno.

- United Nations Conference on Trade and Development: Memorandum Submitted by the I. C. F. T. U. (Konference Spojených národů o obchodě a rozvoji: Memorandum podané Mezinárodní konfederací svobodných odborů).* [Dokument Spojených národů E/CONF. 46/NGO/1] 17. dubna 1964; také francouzsky a španělsky; nepodepsáno.
- Čtyři projevy na Konferenci Spojených národů o obchodě a rozvoji.* In: ICFTU Economic and Social Bulletin, XII/6, červen 1964.
- After the Conference on Trade and Development (Po Konferenci o obchodě a rozvoji).* Free Labour World, září 1964.
- Trade and Development (Obchod a rozvoj).* [Pracovní dokument pro 8. světový sjezd Mezinárodní konfederace svobodných odborů] Amsterdam, červenec 1965; nepodepsáno.
- Projev na Konferenci FAO (Organizace pro výživu a zemědělství).* Řím, 29. listopadu 1965.
- Projev v Hospodářské a sociální radě Spojených národů o Výroční zprávě Mezinárodního měnového fondu.* New York, 24. února 1966.
- Fair Labor Standards in Trade and Development (Spravedlivé pracovní podmínky v obchodu a rozvoji).* [Zpráva Poradnímu výboru Výkonného výboru Mezinárodní konfederace svobodných odborů, květen 1966] Také francouzsky; podepsáno šifrou PB.
- Industrial Manpower (Průmyslová pracovní síla).* [Memorandum připravené ve jménu Mezinárodní konfederace svobodných odborů pro Mezinárodní sympozium o industrializaci] Listopad 1967; nepodepsáno.
- Trade in Manufactures and Semi-manufactures – Problems of International Trade in Cotton Textiles (Obchod s tovary a polotovary – problémy mezinárodního obchodu s bavlněnými tkaninami).* [Zpráva pro První hospodářskou konferenci asijských odborů] New Delhi, 24 – 28. ledna 1968; nepodepsáno.
- The Role of the National Unions and of the International Trade Union Movement in Asian Economic Development (Úloha národních odborů a mezinárodního odborového hnutí v hospodářském vývoji Asie).* [Zpráva pro První hospodářskou konferenci asijských odborů]; nepodepsáno.
- Osm projevů na První hospodářské konferenci asijských odborů.* In: ICFTU/Asian Regional Organisation, First Asian Trade Union Economic Conference, New Delhi, 24. – 28. January 1968: Record of Proceedings. New Delhi 1969.
- United Nations Conference on Trade and Development, Second Session in New Delhi: Statement by the ICFTU (Konference Spojených národů o obchodě a rozvoji, Druhé zasedání v New Delhi: Prohlášení Mezinárodní Konfederace svobodných odborů).* [Dokument Spojených národů TD/NGO/2] 12. února 1968; také francouzsky a španělsky; nepodepsáno.
- Projev na plenárním zasedání 2. konference Spojených národů o obchodě a rozvoji.* New Delhi, 14. února 1968.
- The Question of Minimum Wages and Incomes in Connection with Pricing Policy for Primary Commodities (Otázka minimálních mezd a příjmů v souvislosti s cenovou politikou pro primární produkty).* [Projev v 1. výboru 2. konference Spojených národů o obchodě a rozvoji] New Delhi, 21. února 1968.
- Measures Leading to the Improvement of the International Division of Labour (Opatření, která vedou ke zlepšení mezinárodní dělby práce).* [Projev v 5. výboru 2. konference Spojených národů o obchodě a rozvoji] New Delhi, 7. března 1968.
- Revolution in Czechoslovakia (Revoluce v Československu).* Memorandum rozeslané 10. května 1968; přetištěno In: Julius Jacobson (red.), Soviet Communism and the Socialist Vision, Transaction Books, New Brunswick NJ, 1972; francouzsky pod titulem Viol de la Tchécoslovaquie (Znásilnění Československa) s úvodem Borise Souvarina, Le Contrat social, duben – září 1968.
- Trade Union Developments in Czechoslovakia (Odborářské dění v Československu).* AFL-CIO Free Trade Union News, červen 1968; také francouzsky, německy a španělsky.
- (red.) *Les ouvriers face à la dictature: Tchécoslovaquie 1938 – 1948 – 1968 (Dělníci proti diktatuře:*

Československo 1938 – 1948 – 1968). Sborník s předmluvou André Bergerona, nákladem Confédération Force Ouvrière, Paris 1969; španělský překlad s úvodním slovem Artura Jaureguiho, nákladem ORIT-CIOSL, Mexico 1969; nepodepsáno.

*Une révolution dans le calme (Pokojná revoluce)*. In: Les ouvriers face á la dictature; nepodepsáno. *L'occupation (Okupace)*. V tomtěž sborníku; nepodepsáno.

*La longue lutte des ouvriers tchécoslovaques (Dlouhý boj československých dělníků)*. V tomtěž sborníku; nepodepsáno.

*Czechoslovak Workers' Valiant Struggle for Free Unions (Statečný zápas československých dělníků za svobodné odbory)*. AFL-CIO Free Trade Union News, březen 1969; také francouzsky a německy.

*La classe ouvrière tchécoslovaque a l'avant-plan (Československá dělnická třída v popředí)*. Révolution prolétarienne, duben 1969.

*Projev jménem amerických odborů (AFL-CIO) na sjezdu tuniských odborů (UGTT) v Monastiru*. Srpen 1969.

#### SERIÁL DEVÍTI ČLÁNKŮ:

(1) *Soviet Concentration Camps Today: „As Horrific as in Stalin's Time“ (Sovětské koncentrační tábory dnes: „Stejně hrozné jako za Stalina“)*. AFL-CIO Free Trade Union News, únor 1970; také francouzsky; přetisk v Est et Ouest, 16. – 31. května 1970.

(2) *Jail – Harshes Form of Soviet Penal Servitude (Věznice – nejtvrdší forma sovětského odnětí svobody)*. AFL-CIO Free Trade Union News, duben 1970; také francouzsky.

(3) *Economic Aspects of Forced Labor in the Soviet Union (Hospodářské aspekty nucené práce v Sovětském svazu)*. AFL-CIO Free Trade Union News, květen 1970; také francouzsky.

(4) *The Rule of Lawlessness in the Soviet Penal System (Vláda svévole v sovětském trestním systému)*. AFL-CIO Free Trade Union News, září 1970; také francouzsky.

(5) *Resistance in Soviet Concentration Camps (Odpor v sovětských koncentračních táborech)*. AFL-CIO Free Trade Union News, prosinec 1970; také francouzsky.

(6) *Extermination in Soviet Concentration Camps (Exterminace v sovětských koncentračních táborech)*. AFL-CIO Free Trade – Union News, leden 1971; také francouzsky.

(7) *Role of Forced Labor in Soviet Economy (Úloha nucené práce v sovětském hospodářství)*. AFL-CIO Free Trade Union News, únor 1971; také francouzsky.

(8) *Soviet Forced Labor: An Endless Crisis (Sovětská nucená práce: Krize, která nemá konce)*. AFL-CIO Free Trade Union News, květen 1971; také francouzsky.

(9) *Soviet Forced Labor: A Task for the ILO (Sovětská nucená práce: Úkol pro Mezinárodní organizaci práce)*. AFL-CIO Free Trade Union News, červenec 1971; také francouzsky.

*Misère et révolte de l'ouvrier polonais (Bída a vzpoura polského dělníka)*. S předmluvou André Bergerona, nákladem Confédération Force Ouvrière, Paris 1971; také španělsky.

*The Decline of French Socialist Party (Úpadek francouzské socialistické strany)*. AFL-CIO Free Trade Union News, srpen 1971; také francouzsky.

*Projev jménem AFL-CIO na sjezdu Force ouvrière v Paříži*. Listopad 1971.

*Report on the ILO Tripartite Declaration of Principles Concerning Multinational Enterprises and Social Policy, by the worker members of the Drafting Group (Zpráva o Tripartitním prohlášení Mezinárodní organizace práce o principech týkajících se multinacionálních podniků a sociální politiky, podaná dělnickými členy redakční skupiny)*. Rozesláno 29. dubna 1977; spoluautoři Charles Ford, G. Perumal a Stephen Pursey; nepodepsáno.

*Die Gewerkschaften und die Lage der Arbeitenden (Odbory a postavení pracujících)*. Spoluautor Miroslav Tuček, in: Jaroslav Krejčí (red.): Sozialdemokratie und Systemwandel, Dietz, Berlin – Bonn 1978.

*Trade Unions in the USSR*. Zvláštní číslo AFL-CIO Free Trade Union News, září 1979; také francouzsky, italsky a španělsky; řecký překlad vyšel jako kniha pod titulem Ta Ergatika Syndikata ste Sovietike Enose, Athény 1980.

- Note on the Support for Change in Eastern Europe (Poznámka o podpoře změny ve východní Evropě)*. Memorandum rozeslané 22. listopadu 1989; podepsáno P. B.
- Labor Developments in Czechoslovakia (Změny v dělnickém hnutí v Československu)*. Memorandum rozeslané 26. ledna 1990.
- New Labor Developments in Central and Eastern Europe (Nové změny v dělnickém hnutí ve střední a východní Evropě)*. Memorandum rozeslané 24. října 1990.
- Critique of Economic Reforms in Central and Eastern Europe (Kritika hospodářských reforem ve střední a východní Evropě)*. Memorandum rozeslané 24. dubna 1991.
- Projev o Marshallově plánu a jeho závažnosti pro dnešní střední a východní Evropu*. [Na mezinárodním semináři ve Schwerinu (v bývalém východním Německu) 25. – 27. listopadu 1991]. In: *Industrial Restructuring and Employment in Central and Eastern Europe*, nákladem TUAC/OECD, Paris 1992.

### EDIČNÍ POZNÁMKA

Soubor svých teatrologických prací připravil na žádost Divadelního ústavu autor, který rovněž navrhl jeho tematické uspořádání a doplnil jej bibliografií svých prací uměnovědných a estetických, jakož i prací z jiných oborů. Svazek zahrnuje všechny základní studie J. Veltruského z daného oboru. (Výjimkou je pouze *Drama jako básnické dílo*, práce publikovaná knižně ve sborníku *Čtení o jazyce a poesii*, 1942, později přepracovaná v anglické verzi, vydané 1977: autor ji do této knihy nezařadil, neboť pro její spíš literárněvědný charakter si přál její samostatné vydání.)

Z patnácti studií obsažených v této knize bylo pouze pět původně napsáno česky. Dvě z nich přetiskujeme ze Slova a slovesnosti (*Člověk a předmět na divadle*, 1940 a *Kramářské písně a dramata*, 1941). Přednáška z roku 1940 *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle* vyšla česky poprvé v Divadelní revue č. 1, 1992. Článek *Divadlo na chodbě* byl napsán na konci roku 1939, česky je zde tištěn poprvé z autorova rukopisu (poprvé byl publikován anglicky v r. 1979 v *The Drama Review*). *Poznámky k několika inscenacím Otomara Krejčí* přetiskujeme ze samizdatového sborníku o divadle II, 1987, kde vyšly jako součást *Pozdravů Otomaru Krejčovi* k jeho 65. narozeninám.

Největší část textů, včetně studie *Dramatický text jako součást divadla* (původně Slovo a slovesnost, 1941), kterou publikujeme v přepracované verzi z roku 1976, bylo třeba přeložit z angličtiny. Na přání autora byly nejprve pořízeny pracovní překlady, k nimž jemu samému se nedostávalo času. Tohoto nesnadného a nezvyklého úkolu se ujala K. Hilská, která přeložila většinu textů, až na dva. Článek *Sémiologie a avantgardní divadlo* je zde tištěn v překladu Petra Dudka (který revidovali M. Procházka a autor), v němž byl otištěn v časopise Svět a divadlo č. 1–2, 1992. Francouzskou přednášku *Sémiologie divadla – hledání vlastní minulosti* přeložila redaktorka tohoto svazku. Všechny překlady poté J. Veltruský zevrubně revidoval a přepracoval tak, že terminologicky, lexikálně i stylisticky odpovídají jeho autorskému rukopisu. Tímto málo obvyklým způsobem se nakonec podařilo, že nyní vracíme po půlstoletí do české teatrologie autora, který podněty domácí strukturalistické školy vnesl do kontextu mezinárodního sémiologického výzkumu 70. a 80. let – i když on sám se vydání této knihy již nedožil.

Rukopisy autorizovaných překladů jsou uloženy v Divadelním ústavu. Redakční zásahy do textů se omezily na sjednocení pravopisu podle současné normy, běžné korektury ortografické a stylistické jsme konzultovali s autorem. Poznámkový aparát jednotlivých studií, v jehož odlišnosti se odráží časové rozpětí jejich vzniku, zůstal vzhledem ke svému rozsahu a ke sborníkovému charakteru publikace v zásadě zachován v původní podobě. Citace domácích autorů jsou ovšem doplněny z českých vydání, stejně jako citace z prací

přeložených: v poznámkách a soupisech literatury odkazujeme tedy na česká vydání. Ve dvou případech prací ruských autorů, které nebyly přeloženy, odkazujeme na u nás dostupná ruská vydání (K. S. Stanislavskij: *Rabota aktera nad rol'ju* a S. Obrazcov: *Teatr kitajskogo naroda*).

Názvy her, které nebyly přeloženy do češtiny, jsou zpravidla uvedeny nejprve v původním jazyce. Ukázky z divadelních her jsou citovány v běžných českých překladech, jejichž autory uvádíme, abychom dále nepřetěžovali poznámkový aparát knihy, souhrnně zde: E. A. Saudek (Shakespeare, *Macbeth*), Zdeněk Urbánek (Shakespeare, *Hamlet*), Břetislav Hodek (Shakespeare, *Mnoho povyku pro nic*, Jonson, *Bartolomějský jarmark*), Alois Bejblík (Webster, *Vévodkyně z Amalfi*), František Fröhlich (Webster, *Bílá d'áblice*), J. Z. Novák (Wilde, *Jak je důležité míti Filipa*), Svatopluk Kadlec (Moliere, *Lakomec* a *Don Juan*), Leoš Suchařípa (Čechov, *Tři sestry*). Ukázka z Proustova *Hledání ztraceného času* je citována v překladu Jiřího Pechara. Za odborné rady během redakční práce děkujeme Doc. PhDr. Miroslavu Procházkovi. Za pomoc při transkripci jmen z oblasti indického a japonského divadla děkujeme Doc. PhDr. Daně Kalvodové.

*Jana Patočková*