

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.¹ Přesto se v této oblasti sémiologický přístup ukázal zvláště obtížným. Dochází zde k matení i 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,² jeho *signifiants* se organizují zároveň v prostoru a v čase.

Všechny tyto druhy umění užívají jak auditivních, tak vizuálních znaků.³ 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.⁴ v tanci zůstávají vizuální a auditivní znaky (hudba) velkou měrou na sobě nezávislé, byť je spojuje takt,⁵ 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.⁶ 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.⁷ Důkladnější výzkum příslušných znaků tento zjevný rozpor možná vysvětlí.⁸

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.⁹ V tomto ohledu pouze recitátor, zpěvák a tanečník jsou s ním srovnatelní, protože oni také

¹ Uvědomili si to takoví průkopníci jako Charles S. Peirce a Theodor Gomperz.

² Srov. Zich, O.: *Eстетika dramatického umění*, Praha 1931, s. 213 – 214. (Reprint Würzburg 1977).

³ Srov. *Ibid.*, s. 17–19.

⁴ Srov. Jakobson, R.: *Úpadek filmu?, Listy pro umění a kritiku*, I, 1933, s. 45 – 49.

⁵ Srov. Zich, O.: *op. Cit.*, s. 22 – 23.

⁶ 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.

⁷ Srov. Jakobson, R.: *Language in Relation to Other Communication Systems*, *op. Cit.*, s. 701.

⁸ 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).

⁹ Srov. Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*, Praha 1927, s. 116 – 123.

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 splynutí umělce a 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.¹⁰ 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,¹¹ 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 projevíly 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

¹⁰ Srov. Zich, O.: op. Cit., str. 55 – 56.

¹¹ Uvovzovek bylo použito k označení toho, že kdekoli se v této práci užívá v konvenčním smyslu termínu „naturalismus“ ve vztahu k divadlu, je to jen z důvodů příhodnosti. „Naturalismus“ stěží přesně odpovídá strukturálním vlastnostem, kterou typické inscenace Stanislavského a Němiroviče-Dančenkova sdílejí s Antoinovými či s inscenací Strindbergova *Pelikána*, kterou vytvořil Max Reinhardt atd.

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 přítomností ostatních – což ovšem neplatí o osobách, jež tyto postavy představují – kdežto ty dole se jevily víceméně jako nesamostatné, každá z nich skoro beze zbytku určovaná svým vztahem k hlavní postavě, ne-li dokonce na tento vztah redukováná; 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).¹²

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 jisté pasáže zpívané sborem zároveň předvádí pantomimicky herec, který tvoří vedoucí postavu (*šite*).¹³ Stejný účinek na polaritu herecké postavy má oddělení deklamace od tělesné mimiky v anglickém lidovém divadle 15. století¹⁴; v *kathakali* z jižní Indie¹⁵ a do jisté míry v představení Tolstého *Vzkříšení*, které inscenoval Němirovič-Dančenko.¹⁶ V severoindické

¹² Srov. Sieffert, R.: *Introduction*, in: Zeami: *La tradition secrète du No*, Paris 1960, s. 19 – 20.

¹³ Srov. Hry reprodukováné ve druhé části, *Une journée du No*, in: Zeami, op. Cit.

¹⁴ Srov. Wickham, G.: *Early English Stages*, I, London 1959, s. 191 – 195.

¹⁵ Srov. Scott, A. C.: *The Theater in Asia*, London 1972, s. 235 – 237.

¹⁶ Srov. Logan, J.: *Introduction*, in: Němirovič-Dančenko, V.: *My Life in the Russian Theater*, London 1968, s. VIII – IX.

Rámlíle – zde mám na mysli divadelní představení, ne průvody a procesí stejného jména¹⁷ – 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 básni přímá řeč není.¹⁸

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 Bělkovovými hereckými postupy, a přítomností téhož herce ve všech postavách.¹⁹ *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.²⁰

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.²¹

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.²² Mnoho příkladů lze také najít v čistě profesionálním divadle. Ve vyprávěné části představení *Kathak* v Severní Indii například herec doprovází invokaci Křišny 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.²³

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.²⁴ Toto rozlišení prvků jednání na ty, které produkují herci, a ty, které neprodukují, není samozřejmě míněno v technickém smyslu. Jestliže herec předstírá hru

¹⁷ Srov. Hein, N.: *The Miracle Plays of Mathura*, New Haven – London 1972, s. 76 – 77.

¹⁸ Srov. *Ibid.*, s. 79 – 87.

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

²⁰ Srov. Esnoul, A. M.: *Les traités de dramaturgie indienne*, in: Jacquot, J. Ed.: *Les Théâtres d'Asie*, Paris 1961, s. 25.

²¹ Srov. Ernst, E.: *The Kabuki Theater*, New York 1956, s. 92 – 93 a 102 – 103.

²² Srov. mou přednášku *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*, 1940.

²³ Srov. Hein, N.: *op. Cit.*, s. 43.

²⁴ 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 čítecích.

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,²⁵ 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 stávají součástí postav, a těmi, které ne. Jakožto součásti téže akce se tyto dvě kategorie doplňují. Ale také se střetávají, 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.²⁶

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.²⁷

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 takříkajíc v rovnováze buď tím, že se obě co možná nejvíce omezí na oblast, kde se vzájemně překrývají (to jest na ty znaky, jež jsou

²⁵ Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 107 – 108 a Toita Jasui: *Kabuki. The Popular Theatre*, New York, Tokyo – Kjóto 1970, s. 102.

²⁶ 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

²⁷ Srov. moje *Člověk a předmět na divadle; také Scherer, J.: op. Cit., s. 229, o Flipotě, služce Paní Pernellové: „Dostat políček je základní činnost Flipoty, která je tu pouze od toho, aby dostávala políčky.“*

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. Pravý 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 nejcharakterističtějším příkladem).

Úhrnem lze říci, že herecká postava a jevištní jednání jsou jak vzájemně protikladné, 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.²⁸ S určitým zjednodušením je lze seřadit takto:

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

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

(Permanentní a návratné prvky
proměnlivých složek)

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 stálější než kostým²⁹, maska stálější 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. herecův charakteristický způsob výslovnosti, modulace hlasu, gestikulace, stání, chůze, atd.; na druhé straně charakteristické, opakující se modulace hlasu, neartikulované zvuky,

²⁸ Srov. Zich, O.: op. cit., s. 142.

²⁹ Srov. Zich, O.: op. cit., s. 113.

gesta, pózy atd., které herec často používá jako jakýsi příznačný motiv.³⁰ 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 předurčují.³¹

Stálé složky vděčí za svou existenci do značné míry tomu, že každou roli hraje od začátku do konce též herec.³² 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 posoupné 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,³³ 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 Mejerhold,³⁴ 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.³⁵ Tendence co nejvíce omezit souběh různorodých znaků v téže jednotce jevištního jednání se rovněž uplatňuje v raně středověkém divadle.

Jakožto posoupné prvky jednání jsou proměnlivé složky neoddelitelné 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

³⁰ Srov. *ibid.*, s. 114.

³¹ 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).

³² Srov. Zich, O.: *op. cit.*, s. 45.

³³ 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.

³⁴ Srov. Brown, E. Ed.: *Meyerhold on Theater*, London 1969, s. 29.

³⁵ Srov. *ibid.*, s. 67 a 68.

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 přesně.³⁶ 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.³⁷ Fonická linie sice dává herci značnou volnost; někdy ji lze dokonce interpretovat různým způsobem co do její dominantní složky.³⁸ 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.³⁹ Malé rozměry jeviště jsou jeden ze základních faktorů, které determinovaly herectví alžbětinské éry.⁴⁰

Scénická hudba, byť nemusí nutně být přizpůsobena textu⁴¹, 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*⁴² nebo ve francouzském klasickém divadle.⁴³

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

³⁶ Zich se snažil vyhnout se té obtíži tím, že vyloučil text z herecké postavy a přisoudil jej celé osobě, *signifié*. Aby tohoto tour de force dosáhl, uchýlil se k fikci „cizího herce“, herce používajícího jazyk neznámý publiku (srov. Zich, O.: op. cit., s. 112 – 115).

³⁷ Srov. Můj *Dramatický text jako součást divadla*, op. cit.

³⁸ Srov. Mukařovský, J.: *O recitačním umění*, in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, s. 211 – 221.

³⁹ Srov. Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*, Slovo a slovesnost, V, 1939.

⁴⁰ Srov. Wickham, G.: op. cit., II/2, London 1972, s. 181.

⁴¹ Srov. Zich, O.: op. cit., s. 304 – 310 a můj *Dramatický text jako součást divadla*, op. cit.

⁴² Srov. Southern, R.: op. cit., s. 72.

⁴³ Srov. Scherer, J.: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1970, s. 150.

postav.

Nicméně, nehledě na text, prostor, kolektivní výkon a všechny ostatní faktory, které determinují a utvářejí hereckou postavu a podmiňují herecův 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

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.⁴⁴ Znaků vypůjčené z jiných sémiotických systémů nevstupují do herectví jako prostě vnímatelné reality, nýbrž jako znaky nadané hodnotami, jež mají v systémech, z nichž pocházejí; herecova 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,⁴⁵ 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 znaky⁴⁶. 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 směřuje a propojuje obě kategorie v tolika ohledech, že sám rozdíl mezi nimi se často vytrácí.

Z tohoto hlediska jsou zvláště důležité herecovy 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 židli, 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 – silu

⁴⁴ Benveniste, E.: *Sémiologie de la langue* (1), *Semiotica*, 1969.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Jakobson, R.: *Úpadek filmu?*, op. cit.

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;⁴⁷ 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 přisuzován.

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.⁴⁸ Stěžejní důležitost, kterou mají znaky znaků v herectví, už plně rozpoznal japonský herec a dramatik 15. století Zeami.⁴⁹

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*).⁵⁰

Znaky znaků se takto rozdělovat nedají. Dvojí 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 dvojí *semióza* znaku znaku mohou být dosti zjevné tam, kde herecká postava a jevištní jednání jsou silně

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Srov. Bogatyrev, P.: *Znaky divadelní*, Slovo a slovesnost, IV, 1938.

⁴⁹ Srov. Zeami: op. cit., s. 98.

⁵⁰ Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 109.

poznamenány stylizací. Ta sleduje nahrazení přímé podoby mezi oběma stránkami znaku podobností, kterou Peirce nazval diagramatickou,⁵¹ totiž tím, že si navzájem odpovídají co do vnitřního členění a co do poměrů mezi částmi. Spojování činů se znaky a dvojí *semióza* vystupují do popředí také pod vlivem výrazné divadelní konvence, která projevuje dvojí 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, k němuž odkazuje. Ale čím více herectví užívá „přirozený“⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴ 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.⁵⁵

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 případně tomu, kdo ho má na sobě: Brighella povede a zamotá zápletku, Harlekýn bude udržovat rytmus jevištního dění.⁵⁶

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, jíž je

⁵¹ Srov. Peirce, Ch. S.: *Speculative Grammar*, Collected Papers, II, Cambridge (Mass.) 1932, s. 157 – 160.

⁵² 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 pořizeny 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.

⁵³ Srov. Peirce, Ch. S.: op. cit.

⁵⁴ di Carlo, N. S.: *Analyse sémiologique de gestes et mimiques des chanteurs d'opéra*, Semiotica, 1973.

⁵⁵ Srov. Brušák, K.: op. cit.

⁵⁶ Srov. Oreglia, G.: *The Commedia dell'arte*, London 1970, s. 71 a 58.

čin přisuzován. 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.

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 herecův 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.⁵⁷ 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,⁵⁸ 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.⁵⁹ Odkazová funkce představované repliky je vyražena v „umělém jazyce“ používaném uprostřed latinského dialogu ve vánoční hře z Rouenu z 13. století.⁶⁰ 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 ďábla, popravčího, anděla a sem tam i jiné osoby v českém a slovenském lidovém divadle.⁶¹ v Rutebeufově *Le miracle de Théophile* vyvolává Salatin ďábla také „umělým jazykem“;⁶² 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.⁶³ V *semióze* obrazového znaku, o kterém se často předpokládá, že

⁵⁷ Srov. Brušák, K.: op. cit.

⁵⁸ Srov. Southern, R.: op. cit., s. 50.

⁵⁹ Srov. Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 129.

⁶⁰ Young, K. Ed.: *The Drama of the Medieval Church*, II, Oxford 1951, s. 70.

⁶¹ Srov. Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 155 – 160.

⁶² Verše 160–8 ve vydání Grace Frankové, Paris 1949.

⁶³ Srov. Jakobson, R.: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb a Quest for the Essence of Language, Selected Writings*, II.

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).⁶⁴ Skutečná zvláštnost herectví jako sémiotického systému spočívá v tom, že znaky vypůjčené ze všech ostatních systémů kombinuje tak, aby se jejich různé způsoby *semiózy* takřkajíc 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 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.⁶⁵

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

⁶⁴ Srov. můj článek *Some aspects of the Pictorial Sign*, in: Matejka, L. – Titunik, I. R., ed: *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge (Massachusetts) – London 1976.

⁶⁵ Richards říká, že zobrazení předčí 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.

používat podobnosti a faktické spojitosti jako překážka, kterou je třeba překonat. Touha Gordona Craiga nahradit herce „nadloutkou“⁶⁶ a Maeterlinckovo rozhodnutí psát pro loutky místo pro herce jsou v tomto ohledu příznačné. Jakýsi kompromis se objevuje v lidovém tanci s mečí 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.⁶⁷ Ale v jiných formách divadla se může přimísení podobnosti a faktické spojitosti do *semiózy* jazyka jevit jako obohacení, alespoň částečné, neboť přidává 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)...“⁶⁸ 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.⁶⁹ Když chtěl David Garrick pobavit své přátele, údajně si stoupl za křeslo a pouhým obličejem vyjadřoval všemožné druhy vášní, přecházeje z jedné do druhé.⁷⁰ 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.⁷¹ 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*.⁷² 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.⁷³

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“.⁷⁴ V čínském divadle se tkaní, šití, předení, psaní atd. znázorňuje pouhými kombinacemi gest a pohybů, bez jakýchkoli rekvizit.⁷⁵ Slavný ruský herec carského

⁶⁶ Srov. Craig, E. G.: *On the Art of Theatre*, London 1962 (2. Vyd.), s. 54–95.

⁶⁷ Srov. Brody, A.: *The English Mummers and Their Plays. Traces of Ancient Mystery*, London, s. a., s. 27.

⁶⁸ Srov. Chambers, E. K.: *The Elizabethan Stage*, IV, Oxford 1951 (3. Vyd.), s. 370.

⁶⁹ Srov. Rennert, H. A.: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York 1963 (2. Vyd.), s. 267.

⁷⁰ Srov. Price, C.: *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford 1973, s. 18.

⁷¹ 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.

⁷²

⁷² Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 99.

⁷³ Srov. Zeami: op. cit., s. 72–73.

⁷⁴ Srov. Giraldus Cambrensis, *Itinerarium Cambriae*, I, 2, citováno in: Chambers, E. K.: *The Medieval Stage*, I, London 1903, s. 189.

⁷⁵ Srov. Brušák, K.: op. cit.

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.⁷⁶

Znaky představující jednání mohou také vykouzlit místo, kde se odehrává. V divadle *kabuki* hercův pohyb po holém *hanamiči* naznačí nejen snih, kterým osoba jde, kámen, o který zakopne, louži, kterou překračuje atd., ale také bití vln oceánu o pobřeží, kde se nachází⁷⁷; nesmírně pomalý hercův odchod může vyvolat dojem, že osoba, zlý kouzelník, kráčí po kouři.⁷⁸ 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.⁷⁹ 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.⁸⁰

Skála 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.⁸¹

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. Tanečnick 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.⁸² V Mejercholdově inscenaci Ostrovského *Lesa* 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.⁸³ Čínský herec představuje osobu, jež si osedlá koně, 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.⁸⁴ 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.⁸⁵ V jiném sólovém tanci týž 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.⁸⁶

V jedné hře *nó*, *Sanemori*, jednání téhož herce, který představuje ducha rytíře

⁷⁶ Srov. Stanislavskij, K. S.: *Moja žizň v iskusstve, Sobranije sočinenij*. Tom pervyj, Moskva 1988, s. 518 – 520 (varianty kapitoly Malýj teatr, které česká vydání neobsahují).

⁷⁷ Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 93.

⁷⁸ Srov. ibid., s. 100.

⁷⁹ Srov. Brušák, K.: op. cit.

⁸⁰ Srov. Rennert, H. A.: op. cit., s. 90 – 91.

⁸¹ Srov. Sieffert, R.: op. cit., s. 23 a Ernst, E.: op. cit., s. 161.

⁸² Srov. Southern, R.: op. cit., s. 70 – 71.

⁸³ Srov. Tille, V.: *Moskva v listopadu*, Praha 1929, s. 40.

⁸⁴ Srov. Brušák, K.: op. cit.

⁸⁵ Srov. Preuss, K. Th.: *Der Unterbau des Dramas*, in: *Zur Geschichte des Dramas*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig – Berlin 1930, s. 9.

⁸⁶ Srov. ibid., s. 8 – 9.

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.⁸⁷

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 Bromley, kde masku ze zvířecích rohů tanečníci nemají na sobě, nýbrž nesou každý v ruce⁸⁸ – 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.⁸⁹ V *kathakali* je rovněž tvář téměř znehybněna.⁹⁰ 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.⁹¹ 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 sérií⁹² – 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

⁸⁷ Srov. francouzský překlad hry, otištěný in: Zeami, op. cit.

⁸⁸ Srov. Brody, A.: op. cit., s. 26.

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

⁹⁰ Srov. Southern, R.: op. cit., s. 69 – 71.

⁹¹ Srov. Benveniste, E.: *Sémiologie de la langue* (1), op. cit.

⁹² 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*

znaků, spíš než se rozhodnout jen pro jediný, ale to ho nezabaví 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 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 defínuje jako nástroj, kterým někdo říká někomu jinému něco o věcech.⁹³ 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.⁹⁴

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 individuu, 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,

⁹³ Srov. Bühler, K.: *Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Frankfurt/Main 1969 (2. Vyd.), s. 74 a *Sprachtheorie*, Jena 1934, s. 24.

⁹⁴ Srov. Bühler, K.: *Axiomatik der Sprachwissenschaften*, s. 80 a *Sprachtheorie*, s. 29.

kteřá následuje.⁹⁵

Apelov funkce je to, co uvádí znak ve vztah k adresátovi; neměl by se do tohoto pojmu vnášet adn element souvislosti se snahou či vl původce znaku. V této své funkci znak vyvolává významy v každém ohledu srovnateln s odkazovmi a expresivními; apelov funkce tudz me, ale nemusí na adresáta opravdu působit. Operuje rozlin a významy, jež vytvr, jsou rznorod. Ingarden napřıklad mluví o dvou rozdilnch funkcích, navozujících vztah znaku k adresátovi, totiž o komunikační funkci a funkci ovlivňující,⁹⁶ ale to jsou pouze dva z mnoha aspektů apelov funkce.

Funkce, kter uvádějí herectví ve vztah k uastnkm, působí ve dvou plánech; jeden se týká uastnk „hrací události“, druh uastnk „hran události“. V tomto ohledu se herectví nel od slovn komunikace.⁹⁷ Ale v herectví se funkce takto uplatňují jedinen sloitm způsobem:

1. Protože herectví spočívá v tom, že lidsk bytosti a jejich chování a jednání představují lidsk nebo antropomorfní bytosti a jejich chování a jednání, a protože herec je osobn ve svém díle ptomen, rozdíl mezi uastnky „hrací události“ a uastnky „hran události“ má tendenci se vytrácet mrou, kter se mění podle slohu.

2. V obou plánech si uastnci prohazují ulohu původce a ulohu adresáta.

3. Tyto dvě ulohy jsou v obou plánech rzn rozvrženy mezi několik odlišných uastnk:

(a) Pokud jde o „hrací událost“, herec není její jedin původce. Režisér, vtvrnk, dirigent, choreograf, dramatik, skladatel a další se podílejí na tvorbě představn.

(b) Dramatik se může, i kd nemusí, jevit jako původce „hran události“, což poněkud podkopává postaven dramatick osoby jakožto původce představovaného jednání.

(c) Divák sdl postaven adresáta „hrací události“ s hercem (i herci), kter je v daném okamziku přijemcem jevištního jednání. Jako souast obecenstva sdl toto postaven také s ostatními diváky. Kromě toho, protože se rozdíl mezi hercem a divákem me stírat, me se také divák jevit jako původce „hrací události“, buď vi jinm divákům, nebo dokonce vi hercům.

(d) Pokud jde o „hranou událost“, může se na postaven adresáta, jež střidav zaujímají rzn dramatick osoby, podílet také divák, jestliže se vytrácí rozdíl mezi dvěma plány.

Expresivní funkce

Prvky, z kterých se skládá hereck postava a jevištní jednání, jsou vtšinou *apriori* expresivní. I mimo jevist je tvář, hlas, mluva a tlesn chování expresivní, a u umysln či ne. Jakožto složky hereck postavy a jevištního jednání jsou navíc mnoh z nich zmrn utvářeny hercem, takže se může znan zvlit jejich takřikajc prozen expresivita; mnohem sloitji je jejich expresivitu snížit, pokud je to adouc. Také divadeln kostým me být expresivnji než kadodenn oděv, ale jeho expresivitu lze snížit, tam kde je to vhodn, dosti snadno.

Lidsk zjev a chování jsou jako výrazy vnímány a interpretovány přimo, bez prostrednictv jakehokoli kódu; totéž zřejmě platí o chování zvířat.⁹⁸ Je tomu tak, protože s tím, co ukazují, nejsou primrn spojeny konvencí, ale faktickou spojitostí.⁹⁹ Expresivní

⁹⁵ Srov. Benveniste, E.: *De la subjectivit dans le langage, Problmes de linguistique générale*, I, Paris 1966, s. 260 – 266.

⁹⁶ Srov. Ingarden, R.: *Umleck dílo literrn*, Praha 1989 (Dodatek: *O funkcích řeči v divadeln hře.*).

⁹⁷ Srov. Jakobson, R.: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*, op. cit., s. 133, o rozlišení mezi řeči samou a jejím námětem, sdělovanou látkou, a mezi událostí samou a ktermkoli z jejich uastnk, a už je to „uinkujc“ nebo „trpn uastnk“, kter m za následek vydlen čtyř různých elementů: vypravovan událost, mluvn událost a uastnk vypravovan události a uastnk mluvn události (a je to původce či adresát).

⁹⁸ Srov. Plessner, H.: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks, Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des Anderen Ichs*, Zwischen Philosophie und Gesellschaft, Bern 1953.

⁹⁹ Kdybychom měli přijmout Peirceovu klasifikaci znaků, byly by považovány za indexy. Peirceovo rozlišení mezi ikonami, indexy a symboly, jež fungují na základě podobností, faktick a přcen spojitostí, bylo vak zjevn zamřleno s ohledem na odkazovou funkci znaku. Přesněji řečeno, ve svých analýzách

významy kostýmu nejsou chápány tak přímo, protože to, co oděv naznačuje o lidech, kteří jej nosí, velice podléhá konvenci. Avšak i jisté prvky chování jsou silně ovlivňovány konvencí, či dokonce kodifikovány: rituální gesta, výrazy zdvořilostní, standardní výrazy obličejů atd.¹⁰⁰ Takové znaky vyvolávají svůj význam pomocí přiřčené spojitosti s víceméně rozeznatelnými stopami faktické spojitosti a podobnosti.¹⁰¹ Tyto konvenční prvky se mohou stát individuálně 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. Dvojitý *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.¹⁰² 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 „hracích událostí“ a účastníky „události hrané“.

Tou měrou, jak dochází k tomuto vzájemnému prolínání obou plánů, výrazy vztahující se k herci se zase obrážejí 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,

semiózy Peirce zdá se opomenul 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).

¹⁰⁰ Srov. Mukařovský, J.: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*, *Studie z estetiky*, op. cit., s. 185 – 186.

¹⁰¹ Srov. Jakobson, R.: *Da i nēt v mimike*, *Selected Writings*, II, s. 361.

¹⁰² 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*.

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 rozdílit 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 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.¹⁰³ 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“.¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵

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 nejvíc vzdalují pohyby a gesta, jež znamenají duševní rozpoložení osoby nebo její poměr k jiným osobám.¹⁰⁶ Když například herec zvedne pravou ruku kruhem zvolna vzhůru a pak jí mávne rychle dolů, aby naznačil, že osoba učinila osudové rozhodnutí,¹⁰⁷ 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 *no* slouží témuž účelu 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.¹⁰⁸ Je zajímavé, že Goetheho 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

¹⁰³ Srov. Zich, O.: op. cit., s. 139.

¹⁰⁴ Srov. Chambers, E. K.: *The Elizabethan Stage*, IV, s. 370.

¹⁰⁵ Srov. Honzl, J.: *Nad Diderotovým Paradoxem o herci, Program D 40*.

¹⁰⁶ Srov. Brušák, K.: op. cit.

¹⁰⁷ Srov. *ibid.*

¹⁰⁸ 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).

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“.¹⁰⁹ 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.¹¹⁰

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.¹¹¹ 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 podobně. 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,¹¹² nýbrž o to, že tohle je vynikající příklad mnoha různých a navzájem se překrývajících způsobů, jak divák pocítuje apelovou funkci herectví.

Další aspekt téže funkce lze nazvat vzrušení.¹¹³ 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*.¹¹⁴

Apelová funkce navíc působí tím, co Ingarden nazývá funkcí komunikativní¹¹⁵: herectví obráží skutečnost, že je určeno divákovi. Logický protipól je, abychom si vypůjčili Gombrichův výstižný termín, „podíl diváka“ na dekódování sdělení, který v jistých případech může být dosti náročný, zvláště když je kód poněkud ezoterický nebo radikálně nový.

Pokud je sdělení¹¹⁶ 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 pozůstávat 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 obecenstvo. Krásný a nevinně vyhlížející obličej dojde diváka ještě dřív, než má jakékoli

¹⁰⁹ Srov. Prudhoe, J.: *The Theatre of Goethe and Schiller*, Oxford 1973, s. 92 – 93.

¹¹⁰ Srov. Logan, J.: op. cit., s. VIII – IX.

¹¹¹ Srov. Chambers, E. K.: *The Elizabethan Stage*, I, s. 343.

¹¹² 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.

¹¹³ Termín „funkce vzrušovací“ je také užíván jako synonymum apelové funkce (srov. Gombrich, E. H.: *The Visual Image*, Scientific American, září 1972).

¹¹⁴ Srov. Sieffert, R.: op. cit., s. 26.

¹¹⁵ Ingardenova analýza sémiotických funkcí řeči v divadle se omezuje na plán „hrané události“.

¹¹⁶ Srov. Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, Praha 1985.

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*, změní 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 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 takřikajíc 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 nejparněji.

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 čínského¹¹⁷, tibetského¹¹⁸ a folklorního¹¹⁹ – 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 jistě 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 publiku¹²⁰. Na druhé straně, zatímco v některých formách divadla, jako v případě velkých středověkých mystérií ve Francii, předcházejí 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 sebou¹²¹. 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

¹¹⁷ Srov. Brušák, K.: op. cit.

¹¹⁸ Srov. Stein, R. A.: *Le théâtre au Tibet*, in: Jacquot, J., ed.: *Les théâtres d'Asie*, Paris 1961, s. 248.

¹¹⁹ Srov. Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 62.

¹²⁰ Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 102.

¹²¹ Srov. Antoine, A.: „*Mes souvenirs*“ *sur le Théâtre libre*, Paris 1921, s. 183.

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.

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 trpí 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 vyzpozoval, 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!¹²²

Je-li divák takto ovlivňován, jeho reakce může obrážet 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 nehlučného 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 hejtmána náhle

¹²² Srov. Wickham, G.: op. cit., II/2, s. 179.

obráti 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 dívat¹²³.

V Duhamelově *Světle* stojí slepec u otevřeného okna a poeticky popisuje krásu 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“¹²⁴.

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 velikosti¹²⁵. 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 nimi¹²⁶. Zde se vůbec nebere v úvahu, jak pociťuje své vlastní jednání osoba. Její vzdalování je naznačováno čistě z hlediska obecenstva 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.¹²⁷ 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“¹²⁸. Často pranýřovaná praktika tragédů 19. století, kteří se pokaždé, když měli něco říci, obrátili do obecenstva a přistoupili k rampě, se začala zdát směšná, až když se nové

¹²³ Srov. Kouřil, M.: *Divadlo práce*, Praha 1938, s. 49 – 50.

¹²⁴ Srov. Vildrac, Ch.: *Notes sur le théâtre à Prague, Choses de théâtre*, II, 1923.

¹²⁵ Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 157.

¹²⁶ Srov. *ibid.*, s. 134.

¹²⁷ Srov. Coquelin, C: *The Art of the Actor*, London 1968 (4. vyd.), s. 40.

¹²⁸ Srov. Sieffert, R.: op. cit., s. 30 – 31.

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.

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 obecnost 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“¹²⁹. 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“¹³⁰ 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 záležitostí apelové funkce herectví, toho, jak působí v obou vzájemně závislých plánech.

Obecnost 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 dekodování sdělení je nezbytný, reakce obecnosti se dotýká také „hrané události“. Například jistý typ tragické epizody nevydá svůj plný význam, pokud se neseťká se zcela specifickým napjatým tichem. Nebo zas komická osoba nebo situace nejsou směšné, když nebaví diváky; proto je dnes tak nesnadné dávat *Georgese Dandina*.

Obecnost 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 obecnosti, k němuž náleží. Týž divák reaguje jinak, když je hlediště nabitě, než když je poloprázdné; stejný rozdíl vzniká v kině, takže jej nelze vysvětlovat

¹²⁹ Srov. Dullin, Ch.: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris 1946, s. 29 – 30.

¹³⁰ Srov. Brinkmann, H.: *Zum Ursprung des liturgischen Spieles*, Bonn 1929, s. 12.

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 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“¹³¹. 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. Němrovič-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“¹³². 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“. Publikum se pak rozdělilo, jedni křičeli „Bravo, Jacinto, pryč s Antonii“, druzí „Bravo, Antonie, pryč s Jacintou“ a strhla se šarvátka, která skončila tím, že jeden obdivovatel Antonie smrtelně zranil prvního příznivce Jacinty¹³³. 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.¹³⁴

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 diváka¹³⁵. V alžbětinském divadle herec může nejen

¹³¹ Antoine, A.: op. cit., s. 178.

¹³² Němrovič-Dančenko, V.: z *minula*, Praha 1950, s. 17.

¹³³ Srov. Bradbrook, M. C: *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, 1963 (2. vyd.), s. 22.

¹³⁴ Srov. zprávu S. Pisareva a S. Susloviče, citováno in: Bogatyrev, P.: *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 54–55 a 167.

¹³⁵ Srov. přepis a popis Štěpána Dvořáka, přetištěné *ibid.*, s. 219 – 237.

hrát některé výjevy v parteru, ale také diváky stojící v parteru používat jako součást davu¹³⁶.

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 rozsudek¹³⁷. V roce 1377 starosta a občané Londýna navštívili Richarda II. v převlečení za papeže, kardinály a africká knížata nesoucí dary; chlapec – král musel na nich tyto dary vyhrát v kostkách (které byly na to zfalšované).¹³⁸

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 kostýmu¹³⁹.

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 dětští 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 písní. Norvin Hein, jemuž vděčíme za jedinečný popis tohoto rituálního divadla, si při návštěvě velmi složitého 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, dětští 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 řídí¹⁴⁰.

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

¹³⁶ Srov. Bradbrook, M. C.: op. cit., s. 25.

¹³⁷ Srov. Wickham, G.: op. cit., I, s. 204 – 205.

¹³⁸ Srov. *ibid.*, s. 197 – 198.

¹³⁹ Srov. anonymní scénář reprodukován ve vydání Maurice Rata, *Oeuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1956, s. 882.

¹⁴⁰ Úplný popis rituálního divadla *Jhanki*, srov. Hein, N.: op. cit., s. 19 – 30.

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 důležitostí, 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 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.“¹⁴¹ 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 složitě 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 nářek, v němž ho nazývá „můj

¹⁴¹ Srov. Brušák, K.: *Imaginary Action Space*, neotištěná přednáška z let sedmdesátých.

syn“ , „můj jediný syn“ , „můj jediný velmi milovaný syn“ a tak podobně¹⁴², nebo jehož druhá osoba, vítěz, může oslovovat slovy jako: „Ó otče, otče, podívej, co jsem udělal... Atd.“¹⁴³

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 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, již 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 zpodoběných postavami, které je provádějí¹⁴⁴. 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.¹⁴⁵ V některých českých lidových hrách jsou různé stupně důstojenství propůjčovány osobám tím, že stojí poblíž stolu nebo u něj sedí.¹⁴⁶ V *kabuki* mohou být vyvýšené plošiny používány k označení společenské nadřazenosti osoby.¹⁴⁷

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

¹⁴² Jak upozorňuje Umberto Eco, zájmeno první osoby v jednotném čísle vyslovené hercem spíná řeč s představovanou osobou. Srov. Eco, U.: *Paramètres de la sémiologie théâtrale*, in: Helbo, A., ed.: *Sémiologie de la représentation*, Brusel 1975, p. 36.

¹⁴³ Srov. Brody, A.: op. cit., s. 52 – 53.

¹⁴⁴ Srov. moje *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*.

¹⁴⁵ Srov. Tille, V.: *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917, s. 170 – 171.

¹⁴⁶ Srov. moje *Poznámky k Bogatyrevově knize o lidovém divadle*.

¹⁴⁷ Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 144 – 145.

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.

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.¹⁴⁸ 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 osoby¹⁴⁹ To bylo ovšem tvrzení přehnané; Coquelin, který sám byl vynikající představitel tradice Comédie Française, ostře kritizoval herce, kteří zašli v tomto směru příliš daleko.¹⁵⁰

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.¹⁵¹

Obraz herce má 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 obecenstvo, aby se nesmálo jeho nešikovnosti, a pak ji konečně provede¹⁵². 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.“¹⁵³

Druhý aspekt – herec jako soukromá osoba – byl zřejmě zdůrazňován ve španělském divadle za jeho slavného období, jak například dokládá stížnost, kterou udělal Lupercio

¹⁴⁸ Srov. Dullin, Ch.: op. cit., s. 31.

¹⁴⁹ Srov. Antoine, A.: op. cit., s. 199.

¹⁵⁰ Srov. Coquelin, C.: op. cit., s. 28 – 30.

¹⁵¹ Srov. Pirandello, L.: *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris 1986, s. 11 – 34 (článek *Ilustrátoři, herci a překladatelé* uveřejněný roku 1908).

¹⁵² Srov. Ernst, E.: op. cit., s. 80–81.

¹⁵³ Dullin, Ch.: op. cit., s. 30.

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.“¹⁵⁴

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, Rámlíla* – mohou pouze herci bráhmánské kasty hrát role božstev; jinak by se před nimi bráhmáni v obecnstvu nemohli klanět na uctění božských bytostí, které představují¹⁵⁵.

Také obraz diváka má jakožto součást *signifié* různé aspekty, hlavně proto, že divák sleduje představení zároveň jako jednotlivec a jako součást obecnstva¹⁵⁶. 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“¹⁵⁷.

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.“¹⁵⁸

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

¹⁵⁴ Srov. Rennert, H. A.: op. cit., s. 261 – 262.

¹⁵⁵ Srov. Hein, N.: op. cit., s. 18 a 72.

¹⁵⁶ Srov. Mounin, G.: *La communication théâtrale, Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, s. 91.

¹⁵⁷ Srov. Němirovič-Dančenko, V.: op. cit., s. 151.

¹⁵⁸ Fialka, L.: *Knoflík*, Praha 1972, s. 30.

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