

# Cours de théâtre(sti)que générale *čili*

## Kurs obecné teatri(sti)ky

Ivo Osolobě

Francouzský název této studie svatokrádežně naráží na fundamentální dílo moderní lingvistiky, dílo, které se za poslední dvě či tři desetiletí stalo hotovým arsenálem metod a termínů pro celou sémiologii. Narážet na něco znamená určitým limitním způsobem parodovat – a každá parodie vlastně napůl polemizuje s tím, co paroduje, a zároveň to napůl věrně sleduje. Její rouhání je tudíž svrchovaná chvála. Jedině těm největším a nejslavnějším dílům se dostává „poct parodie“. Náš název se tedy rouhá a chce i protestovat proti „lingvistickému imperialismu“, proti panlingvistickému pojetí sémiologie. Z lingvistického imperialismu však škrtá jen „lingvistický“, nahrazuje „teatristickým“ a ponechává „imperialismus“: náš panteatristický postoj je neméně imperialistický než zmíněný panlingvistický postoj imperialistů lingvistických, avšak náš vlastní imperialismus se nám vždycky zdá v daleko nepatrnější míře imperialistický a v daleko větší míře oprávněný. A tak, když jsme svůj panteatristický manifest předem zrelativizovali, nezbývá než jej vyhlásit. [1]

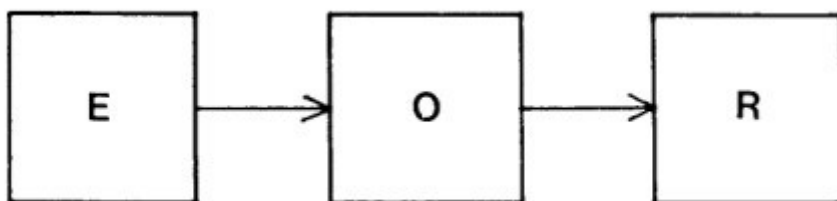
Lingvistické zaměření současné sémiologie nám obvykle připadá celkem přirozené. Z lingvistiky vycházejí téměř všechny sémiologické práce, a tak, popisující zkoumané jevy, máme tendenci aplikovat na ně lingvistické principy a termíny *langue* a *parole*, kompetence a performance, *signifiant* a *signifié* (označující a označované), lexika a gramatiky, paradigmaticky a syntagmaticky, konotace a denotace atd. To platí nejen o sémiologických školách s panlingvistickým zaměřením, ale o celé současné sémiologii a sémiotice [2]: privilegované postavení jazyka jeví se tedy i nám zcela normální, právě tak jako nám ostatní formy lidské komunikace připadají sekundární. Bez ohledu na to, zda takovéto očekávání, v jiných oblastech celkem oprávněné, v případě divadla je zcela pochybené. Jako forma lidské komunikace je divadlo daleko starší a původnější než jazyk nebo řeč. Ne divadlo, ale jazyk je něco sekundárního; naopak divadlo v daleko větší míře než jazyk proniká všemi formami lidské komunikace, takže je můžeme najít absolutně všude, jak ve světě lidí, stejně jako v nejvyspělejších projevech světa živočichů. Tomuto všudypřítomnému a všepromokávajícímu, veledůležitému a základnímu druhu lidské komunikace se kupodivu zatím nedostalo sémiotické disciplíny, která by si jej vybrala za specifický předmět svého zkoumání. Nazvěme tedy tuto proponovanou a zatím neexistující část sémiotiky TEATRISTIKA, abychom ji odlišili od už existující TEATROLOGIE, což je spíše součást estetiky, nebo přesněji řečeno obecné vědy o umění. Vztah mezi teatristikou a teatrologií je tedy stejný jako vztah mezi lingvistikou a literární vědou, takže můžeme napsat úměru:

teatristika : teatrologie = lingvistika : literární věda.

První, co zajímá teatristiku, je mezní případ divadelního minima, který obyčejně uniká pozornost teatrologů a etnografů. Toto *minimum theatrale* lze najít všude, kde ukazujeme (demonstrujeme, vystavujeme, stavíme na odív, dáváme najevo, dáváme

znát, dáváme vidět) věci, a zejména tam, kde ukazujeme události, osoby nebo sebe samé. Tato nejzákladnější forma „divadla v životě“ (ale občas v jistém smyslu i „divadla na divadle“) může být nazvána OSTENZE nebo PREZENTACE. [3]

Ostenze je nejprostší formou divadla, a proto je současně i do krajnosti zjednodušenou formou komunikace. Zjednodušení je tak pronikavé, že informace je předávána bez prostřednictví zprávy, přesněji řečeno, že zpráva splynula se svým předmětem natolik, že sám předmět převzal roli sdělení, takže teď informaci o sobě poskytuje sám: sám předmět si bere slovo a předvádí sebe jako svůj vlastní „popis“. V komunikačním schématu může být ostenze vyjádřena takto (obr. 1):



Obrázek 1

E = emitor, původce; R = receptor, příjemce; O = originál, originální objekt, původní předmět, o který se účastníci komunikace zajímají.

Trivialita pojmu ostenze nám silně připomíná absurdní reformy propagované Učenou akademií Lagadskou na ostrově Balnibarbi, která prý podle Swifta doporučovala zákaz slov a všeobecné zavedení dorozumívání věcmi. Nemusíme však zavítat na tento podivný ostrov, chceme-li se setkat s ostenzí: stačí pozorovat sebe samy v našem každodenním životě. Ve skutečnosti komunikujeme neustále „à la Balnibarbi“, přinášejíce věci k lidem nebo dopravujíce lidi k věcem jen proto, abychom někomu něco ukázali, abychom něco dali k dispozici zraku, sluchu někdy i doteku, čichu a chuti. Expozice a demonstrace všeho druhu, stejně tak jako nejrůznější exkurse a prohlídky jsou zcela normální formy našeho každodenního Balnibarbi.

Ostenze nevyžaduje od původce (emitora) nic jiného, než aby příjemci předmět ukázal. Ostenzivně komunikovat znamená totiž umožnit poznání věci, *dát věc k dispozici poznávací aktivitě příjemce*.

Toto kognitivní, poznávací hledisko, jímž jsme právě definovali ostenzi, činí z ostenze jev specifický pro komunikaci lidskou, jejíž kanál právě začíná a (nebo) končí poznávajícím subjektem.

Samozřejmě že čistá ostenze, tj. komunikace čiročirým ukazováním (co to je?!) je pouhá abstrakce, existující leda ve fiktivním světě ostrova Balnibarbi, ve skutečném světě naproti tomu ostenze v čistém stavu vůbec neexistuje, existují zde pouze formy smíšené, tj. ostenze, kterou doprovázejí, předcházejí nebo následují jiná sdělení neostenzivního charakteru (slovní, mimické apod.). Přestože ji v praxi nedokážeme oddělit, v teorii (a terminologii) můžeme, ba musíme jasně odlišovat vlastní, čistou

ostenzi a její slovní, případně i neslovní doprovod. Čistá ostenze, tj. sám ukazovaný předmět poskytuje základní informaci, zatímco slovní i neslovní obal s celým deiktickým jazykovým aparátem a se všemi prostředky slovní nebo gestické indexace fungují jen jako rámec, kterým sdělujeme, že sdělujeme, tedy jako rámec metakomunikativní a metakomunikující.

(Existují přirozeně různé kombinace komunikace slovní a komunikace ostenzivní, v některých je slovní sdělení pouze komentářem, nebo naopak ostenzivní sdělení jen pouhou ilustrací, v jiných je zase obojí celkem v rovnováze. Na první pohled se zdá, že ostenzivní definice není nic než jedna z těchto kombinací, při bližším zkoumání se však ukáže poněkud komplikovanější.)

Existuje ještě další rozdíl, v praxi zanedbatelný, v teorii však velice důležitý: o ostenzi se dá mluvit jedině tehdy, je-li ukazovaná věc alespoň částečně totožná s předmětem sdělení, tj. jedině tehdy, ukazujeme-li skutečně *originál*. Ve všech případech, kdy originál sám není komunikujícím osobám k dispozici a kdy je nahrazen jiným předmětem, třeba i podobným originálu jako vejce vejci, nemůžeme mluvit o ostenzi (či prezentaci), ale jedině o modelování čili reprezentaci, nebo jednoduše o hře, protože jsme přinutili vejce hrát roli jiného vejce, onoho originálního vejce, které bylo (třeba jen v dané chvíli) nedosažitelné. Což je bezpochyby další typ „divadla v životě“, typ, ke kterému se vrátíme později.

(Předchozí úvaha nám dovoluje terminologicky opravit popis „pouličního divadla“ z *Pěti básní pro herce* Bertolta Brechta. Brecht zde říká, že svědek *zeigt* (ukazuje) průběh dopravní nehody. „Herec“ Brechtovy básně nemůže *ukazovat* vlastní průběh nehody, to by bylo možné pouze v sám okamžik nehody: teď už se dá nehoda leda rekonstruovat, re-prezentovat, modelovat, hrát, ne však ukázat.)

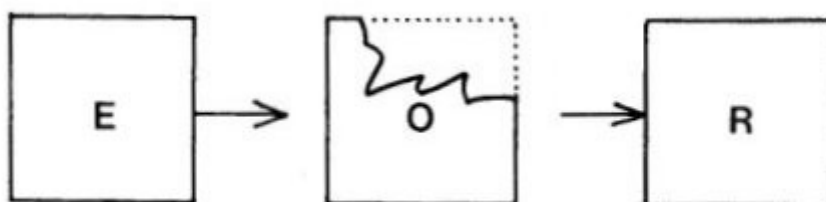
Ostenze je tedy osudně omezena na *particularia*, tj. na předměty, osoby, události atd. *jedinečné*, existující *hic et nunc*, zde a nyní. Lze říci, že „gramatická“ ostenze zná jen indikativ přítomnosti, disponuje jen třemi pády (kdo, komu, co) a třemi osobami (já, ty, ono) [4]. Všechno, co je navíc, je pro ostenzi nezachytitelné.

Existují-li věci nezpůsobivé ostenze, existují i věci nezpůsobivé neostenze. Jinými slovy, vedle věcí, které nemůžeme ukázat, jsou i věci, které nemůžeme neukázat: sebe samy, svou přítomnost, své chování atd. Vedle záměrné ostenze nás samých (s jejími patologickými jevy jako ostentace a exhibicionismus, které někdy mohou mít i podobu ostentativní neostenze) existuje i nevyhnutelná neostentativní ostenze (nebo prostě ostenze): člověk mezi lidmi se nemůže nedat k dispozici poznání ostatních. A to je další téma „divadla v životě“ s psychologickými implikacemi, které existencialističtí filosofové minulých desetiletích (či století) prostudovali až do nejzazších hlubin.

Existuje obrana proti nežádoucí ostenzi: redundance, vnější informační znehodnocení. Pouze zcela znehodnocený, redundantní předmět je do té míry nezajímavý, že zůstane nepovšimnut, že je „transparentní“: díváme se jakoby „skrz“, aniž si ho povšimneme.

Ostenze trpí navíc ještě dalším osudovým omezením: samou svou podstatou má charakter *metonymie* či lépe *synekdochy* [5]. Vždycky je těžké, ne-li nemožné, oddělit

to, co chceme ukázat, od toho, co ukázat nechceme, to jest oddělit věc od jejího nežádoucího věcného kontextu. Velmi často jsme nuceni ukázat víc, než chceme, nebo naopak spokojit se pouze částečnou ostenzí. Ostenze tedy funguje téměř vždy jako *pars pro toto* (tam, kde jsme chtěli ukázat víc, než máme k dispozici) nebo jako *totum pro parte* (všude tam, kde jsme nuceni ukázat víc, než potřebujeme) nebo dokonce jako *pars pro parte* (tam, kde máme k dispozici pouze nějakou jinou část téhož časoprostorového celku, než je ta, kterou chceme ukázat). Schéma jedné z těchto možností (částečná ostenze) můžeme kreslit takto (obr. 2):



Obrázek 2

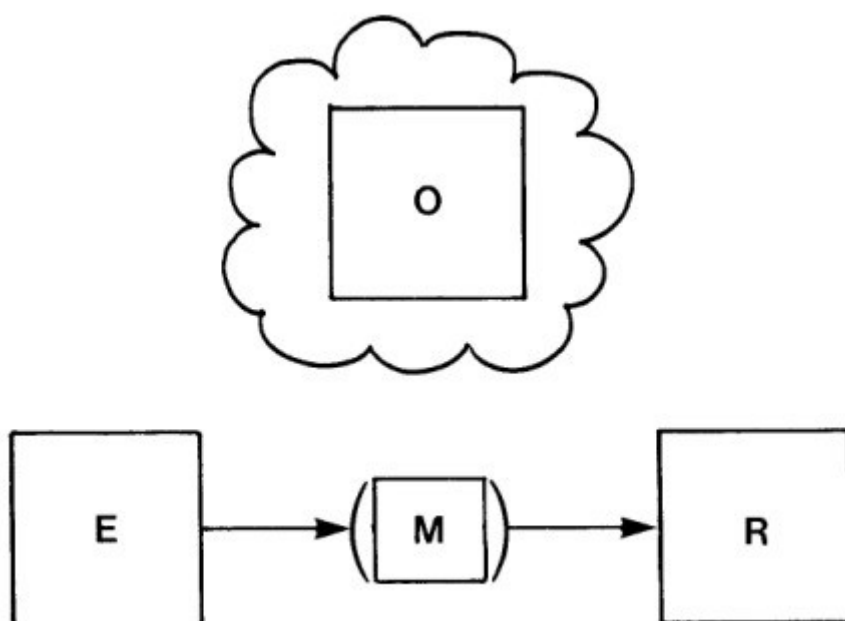
Nejčastější příklady částečné ostenze je možno nalézt nejenom v ostenzi částí, fragmentů, ale také v ostenzi vzorků (jakožto částí svých celků) nebo v ostenzi stop, residuí, následků nebo dokonce příznaků (jakožto částí časoprostorových celků). Sem spadá také případ čichové komunikace nebo – mimo oblast lidské komunikace – případ tzv. „chemických znaků“: pro psa fungují vůně na základě principu *pars pro toto*. Dokonce i konotaci je možno interpretovat jako ostenzi částí (nebo příznaků či indicií či „vůní“ určitých celků, tj. systémů nebo podsystémů znaků, idiolektů, stylů či „psaní“). Ve všech těchto případech neukazujeme jinou věc, ale přesně *tu věc*, kterou chceme ukázat, i když ji můžeme ukázat pouze částečně: ve všech těchto případech se komunikace účastní sám originál a komunikace tohoto typu je tedy komunikace ostenzivní. (Originál je zajisté pojem relativní: i model, tedy neoriginál, už tím, že tu je, byť jen jako náhražka čehosi jiného, funguje (lepší něco než nic!) jako náhradní originál).

Teprve tehdy, když se originál neúčastní komunikace ani částečně, ztrácí komunikace svůj ostenzivní (prezentativní) charakter a stává se neostenzivní, neprezentativní, *reprezentativní*: taková komunikace je pak absolutně nezávislá na svém originálu, schopná sdělit nejen to, co je naprosto nezpůsobitelné prezentace (jako např. věci nepřítomné), ale dokonce i to, co (již, ještě, vůbec) neexistuje, tj. věci, které existovaly jen v minulosti, nebo které budou existovat až v budoucnosti, stejně jako věci, které nikdy neexistovaly a existovat nebudou, ba jsou třeba i zcela nemožné a absurdní: vše, každou věc, existující i neexistující, lze reprezentovat jinou věcí více či méně podobnou, ztělesňující poznávajícímu subjektu minimálně její virtuální existenci. Problém *reprezentace* čili poznávací náhražky, kdy jiný předmět nejenom zastupuje, ale i málem hraje na scéně komunikace nebo poznávání roli nepřítomného originálu, tvoří tak další charakteristický rys „divadla v životě“.

Zákon o nevyhnutelnosti ostenze v lidské komunikaci zůstává však v platnosti i zde, v říši reprezentace, neostenze! Vždycky je nutné něco ukázat, něco dát k *dispozici* poznávací aktivitě příjemce, buď originál (a v tom případě jde o komunikaci ostenzivní) nebo něco jiného, něco, co prezentujeme ne proto, abychom to ukázali, ale proto, abychom umožnili komunikaci: dokonce i neostenzivní komunikace má tedy svou ostenzivní složku. [6] Jedině naprostá redundance působí, že ji jako zcela průhlednou nevnímáme, že ji nevidíme, vidouce „skrz ni“ ji zastupující či dokonce *hrající* (?!?!) originál.

Zákon o nevyhnutelnosti ostenze i v komunikaci neostenzivní je ostatně v plné shodě se základními principy teorie poznání. Lidská komunikace není nic jiného než jedna z forem ani ne tak *nepřímého*, jako spíš *zprostředkovaného* poznání. Ostenze je výjimečným případem poznání zároveň přímého a přitom zprostředkovaného: díky prostředkování druhého se mi tu dostává přímého poznání a přímé zkušenosti. Všechny ostatní formy komunikace mi mohou dát nejvýš poznání nepřímé, v každé je však jistý prvek zkušenosti přímé: přímé zkušenosti s nepřímou zkušeností, tj. s komunikačním prostředkováním.

To vše lze znázornit následujícím schématem (obr. 3):



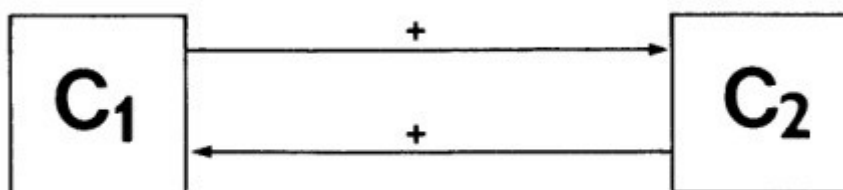
Obrázek 3

E = emitor, původce; R = receptor, příjemce; M = sdělení (nebo model); O = originál, tj. původní objekt, o který se zajímáme.

Původní objekt sám se komunikace neúčastní, zastupuje ho model. Sám o sobě nás model nezajímá – jeho redundantnost symbolizují ve schématu závorky. Redundantní a sám o sobě nijak nehodnotný model je průhledný, „vidíme“ skrze něj nepřítomný originál. [7]

Druhým hlavním předmětem teatristiky je hra. Co je to **hra**, co je to **hrát**? Na jedné straně se slova **hra** a **hrát** používá k označení něčeho tak **reálného** a pravého, jako je, řekněme, hra na klavír, nebo „hra na fotbal“. V obou těchto případech hráč je hráč a míč je míč a tón je tón a klavír je klavír a vše je skutečné a vše je to, co je. Na druhé straně naproti tomu se říká **hra** něčemu tak **nereálnému** a nepravému, jako je hra zvířat nebo hra dětí s panenkou, kde panenka je miminko, holčička je maminka a kde nic není skutečné a nic není to, co je. Je zajímavé, že hry prvního typu mají povahu SYNEKDOCHY: je-li všechno reálné a je-li i konflikt, reálný, je nezbytné držet jej v mezích jisté přísně kodifikované, formalizované, umělé a relativně neškodné oblasti skutečného života. Což je typická **pars pro toto**: všechny sporty a zápasy, běhy a závody fungují na základě tohoto principu. Hry druhého typu mají naproti tomu spíše povahu METAFORY: jejich konflikt, vyskytne-li se, je pouze pseudokonflikt nebo skorokonflikt, pouhý obraz skutečného konfliktu, jeho model, „hra na konflikt“. A tento druh hry nás zajímá nejvíc. [8]

Zkoumejme příklad znázorněný schématem č. 4a.



Obrázek 4a

Máme tu dvě koťata, C1 a C2 v situaci vzájemné interakce. Jejich vzájemná interakce je přátelská, kooperativní (+).

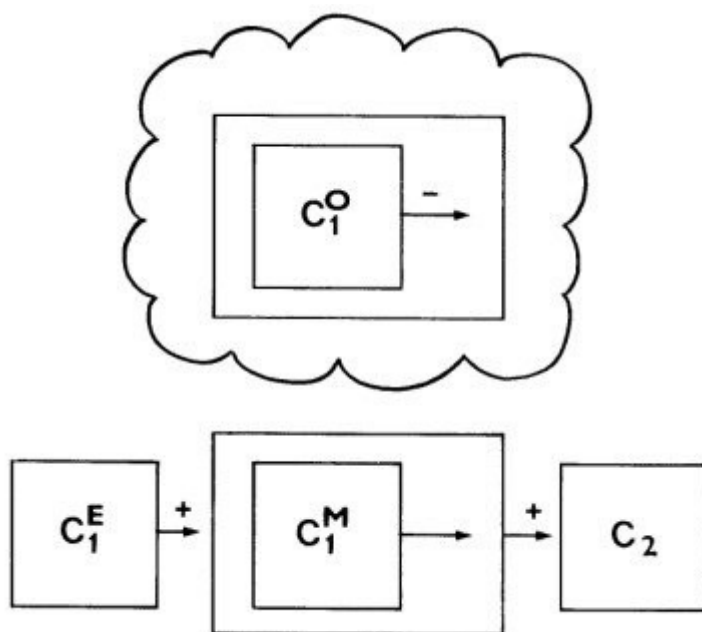
Najednou se situace změní, Jedno z koťat, dosud kooperativní kotě C1 najednou v očích druhého kotěte jako by zmizelo, protože náhle a bez zjevné příčiny změnilo své chování vůči partnerovi: jeho chování dosud kooperativní (+), se změnilo na soupeřivé, nepřátelské (-). (Viz obr. 4b.)



Obrázek 4b

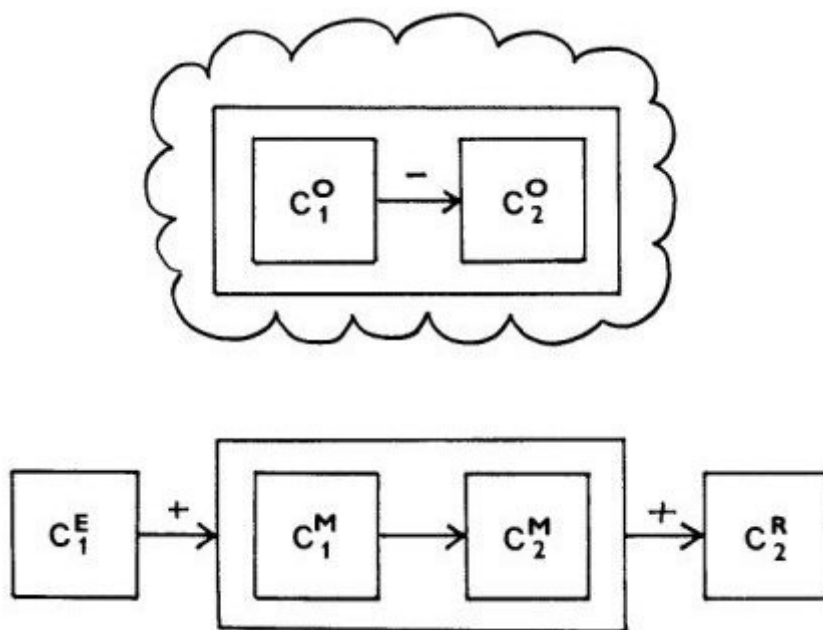
Tato rychlá a neočekávaná změna, přičítící se všem předchozím zkušenostem, připouští jediné vysvětlení: kotě si chce hrát. Kotě se tedy nezměnilo, zůstalo sebou samým, ale

v určitém smyslu se rozdvajilo: ono samo, zůstávajíc skutečně sebou samým, nabízí coby původce (emitor) C1E sebe sama jako model C1M sebe samého-coby-původce C1O – neskutečné – a neexistující totiž *nepravé* situaci zápasu. A jelikož tento model je vytvořen z jediného materiálu, kterým kotě disponuje, totiž z kotěte samého, z jeho vlastního těla, z jeho vlastního chování, z jeho vlastních pohybů, přátelský původce jako by zmizel, ukryt za svým modelem (nebo přesněji řečeno v něm). (Srov. obr. 5.)



Obrázek 5

Tutéž situaci je možno vidět i tak, jako by kotě C1 mělo k dispozici ještě něco: svého partnera. Kotě C1 používá totiž svého partnera C2 – bez jeho povolení a až doposud bez jeho aktivní účasti – jako modelu jeho samotného (tj. kotěte C2) coby oběti útoku kotěte C1. Tuto verzi zobrazuje schéma č. 6:

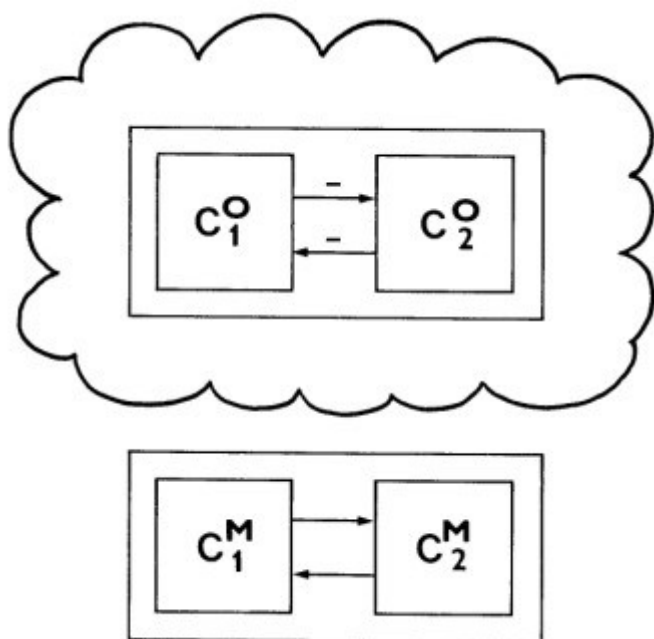


Obrázek 6

V takové situaci se kotě C2 musí rozhodnout, zda bude náhlou proměnu spolupráce v soupeření brát vážně – tj. jako skutečnost –, nebo „nevážně“ jako cosi nepravého – tedy jako hru. V prvním případě se musí bránit, v druhém je to všechno pouhý model, pouhá skoroskutečnost, představující v měřítku 1:1 a pomocí autentického materiálu situaci, která ve skutečnosti neexistuje, situaci, která je pouze fiktivní, která je jen hrou! V případě, že je to hra, je tu hned další rozhodování: přijmout hru, nebo ji odmítnout?

Přijme-li kotě C2 hru a přidá-li se k ní, obě koťata zmizí skryta v modelu, který sama vytvářejí a který je větší než ona, v modelu litého boje vytvořeném přátelskou kooperací obou (obr. 7).

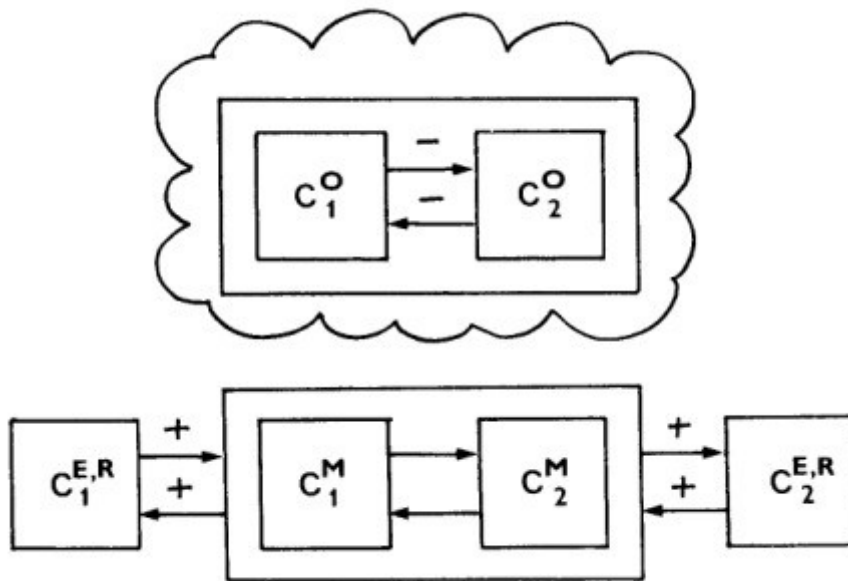




Obrázek 7

Schéma č. 7 zachovává personální unii obou účastníků naší hry, našich dvou koťat  $C_1$  a  $C_2$ . Jestliže jsme však ochotni obětovat tuto povrchovou totožnost ve prospěch funkčních rozdílů mezi kotětem–původcem CE a kotětem–modelem CM, můžeme zachovat schizofrenní rozdvojení účastníků vyjádřené v předchozím schématu. (Řekl jsem „rozdvojení“, a ne „roztrojení“ účastníků: prvek  $C_0$  je pouhá představa, fiktivní originál, implikovaný modelem (a tedy jeho důsledek), něco, co je v modelu CM již obsaženo.)

Schéma č. 7 může být překresleno tak, aby respektovalo tyto funkční rozdíly (obr. 8).

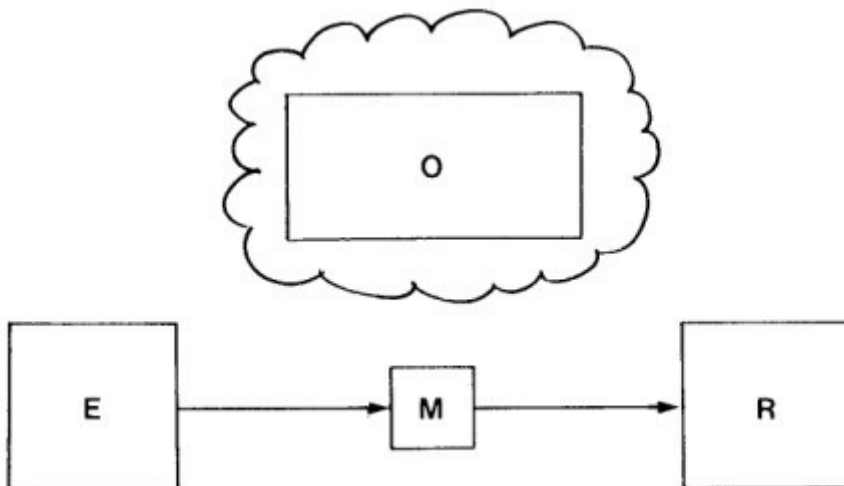


Obrázek 8

Toto schéma má už – jak uvidíme – velice blízko k schématu divadla.

Z hlediska teatristiky je divadlo hierarchickou strukturou komunikací, komunikací povýšenou na třetí, „komunikací o komunikaci prostřednictvím komunikace“, tj. komunikací týkající se jiné komunikace modelované pomocí třetí komunikace. Tato hierarchická struktura může být vytvořena syntézou tří komunikačních situací nebo rekurzivní aplikací komunikační situace na sebe samu.

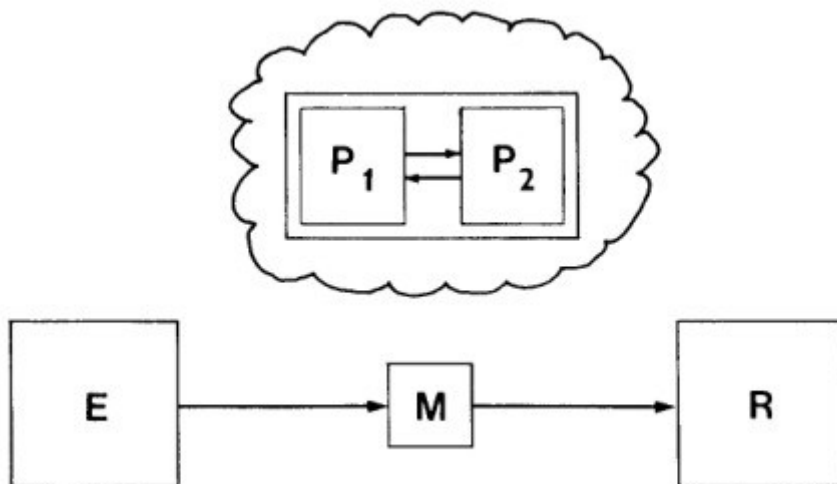
Pokusme se tuto stupňovitou konstrukci sledovat. Divadlo je především forma komunikace, forma semiózy, a má tedy všechny vlastnosti a všechny složky normální („reprezentativní“) komunikace: původce (E), příjemce (R), sdělení či zprávu (M) a vesměs předmět (O) sdělení; (viz obr. 9).



Obrázek 9

Divadelní původce je ovšem, jak dobře víme, obvykle původce *kolektivní*, souborný, zahrnující autora, skladatele, režiséra, scénografa, choreografa atd. a také všechny herce jakožto původce, tj. autory svých postav; tento charakteristický rys divadelního původce je sice důležitý, není však specifický, tj. vlastní výlučně divadlu. Totéž platí o kolektivní povaze divadelního příjemce (publika). Výlučnou specifičnost divadla je třeba hledat jinde.

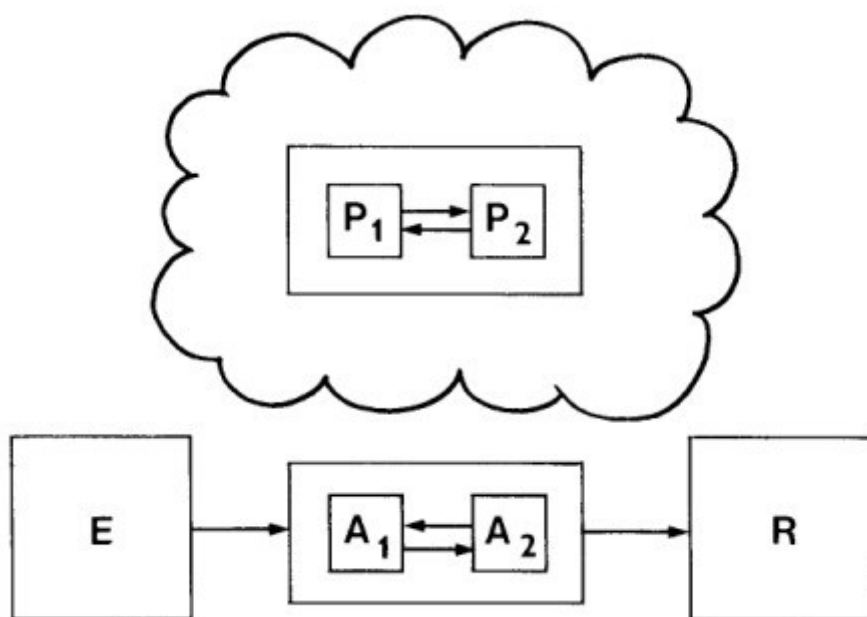
Závažnějším rysem je už to, že divadelní komunikace je komunikace o komunikaci, tj. komunikace, jejímž předmětem je jiná komunikace [9] (či, chcete-li, semióza, jejímž předmětem je jiná semióza), totiž nepravá (fiktivní) komunikace (semióza) mezi osobami (účastníky, participanty) dramatu (obr. 10).



Obrázek 10

Nicméně ani tato metakomunikační povaha divadla dramatu a tedy není jeho specifičností výlučnou: existuje spousta forem lidské komunikace, jejichž námětem je rovněž lidská komunikace (anekdoty, comics, žánrové „konverzační“ malířství atd. – abychom zůstali v oblasti umění) a schéma č. 10 platí stejně dobře i pro ně.

Výlučnou vlastností divadla jako *komunikace* je teprve to, že svůj předmět, lidskou *komunikaci*, zobrazuje opět (a do třetice) *lidskou komunikací*: na divadle se totiž lidská komunikace (komunikace *osob*) nezobrazuje ničím jiným než lidskou komunikací samou, komunikací *postav*: komunikace je tu tedy nejen *předmětem* (originálem), ale i *prostředkem* (nástrojem) divadelního komunikování. (Nebo, chcete-li, komunikace je tu nejenom *signifié*, ale i *signifiant* specificky divadelního *znaku*.) Divadlo je tedy komunikace na třetí: je to komunikace (E ↔ R) představující pomocí druhé komunikace (A1 ↔ A2) třetí komunikaci (P1 ↔ P2).



Obrázek 11

Schéma divadla je tedy téměř shodné se schématem hry (zvláště v její poslední verzi, viz obr. 8). Tato bezmála úplná shoda nijak nepřekvapuje: divadlo je jen hra, lidská hra. Mezi hrou lidí a hrou zvířat je ovšem rozdíl. Ve hře zvířat (obr. 8) zvíře-původce (CER) a zvíře-model (CM) existují jen jako dvě stránky téhož jedince, jako dvě stránky různého fungování jednoho a téhož individua. Navíc funguje každý účastník současně i jako původce sdělení svému partnerovi a příjemce sdělení svého partnera a navíc i jako původce-příjemce celkového sdělení. Hra je tedy komunikace dvousměrná, symetrická a důsledně simultánní (čímž se podobá spíše koitu než dialogu), její účastníci jsou co do svých funkcí mnohostranní.

(Právě to nás opravňovalo k tomu, abychom kreslili schéma hry dvojím způsobem, buď s ohledem na funkční dvojnárodnost, nebo se zřetelem na personální unii.)

Naproti tomu divadlo (obr. 11) se téměř zcela své obousměrnosti, symetrie, simultánnosti a mnohofunkčnosti vzdalo a vyměnilo ji za asymetrii, jednosměrnost a specializaci. Téměř každá specializace tu má svůj specifický personál; rozmanitost specializací souhlasí ve většině případů s rozmanitostí účastníků divadelní sémiozy. Role (divadelního) původce E a (divadelního) příjemce R jsou odděleny, nelze je zaměnit, jsou to role specializované, ustálené, ba přímo institucionalizované: původce, to je kolektivní autor představení („divadlo“), zatímco příjemce je publikum. Komunikace mezi původcem a příjemcem není symetrická, obousměrná, je asymetrická, jednosměrná. (Divadelní příjemce je ovšem zároveň také původcem specificky divadelních responsí – potlesk, pískání atd. – a divadelní vysílač je naopak jejich příjemcem, ale i tato zpětnovazební informace je jednosměrná a specializovaná. Existuje jediná výjimka v této přemíře asymetrie, separace a specializace, a tou je herec. Komunikace mezi herci je vzájemná, symetrická a simultánní, přesně taková jako komunikace osob, které představují. Navíc herec jako původce svého sdělení (a v důsledku toho i jeho autor nebo spoluautor), sdělení vytvářeného z něho samého, je

současně i příjemcem sdělení ostatních herců a sdělení celkového (které nám spoluvysílá), nemluvě o jeho už zmíněné funkci příjemce sdělení publika atd. Herec je tedy jediný účastník divadelní hry, který zachoval původní jednotu a synkretismus charakteristické pro hru zvířat.

(Symboly „+“ a „-“, kterých jsme použili k odlišení kooperativnosti, případně soupeřivosti interagujících zvířat, lze samozřejmě aplikovat i na interakci lidí a na označení dramatického konfliktu (-), ovšem s tím, že interakce lidí, dokonce i nepřátel má nezřídka rysy poloviční spolupráce a nelze ji tedy beze zbytku vyjádřit znaménkem „-“.)

Ovšem nejdůležitější rozdíl mezi hrou zvířat a hrou lidí je v našich schématech zanedbán. Specifičnost lidské interakce spočívá v „symbolické interakci“, totiž v užívání reprezentací, znaků, modelů. Komunikace herců stejně jako komunikace dramatických osob by měla být tedy nakreslena také s „obláčkem“ (v případě osob s obláčkem uvnitř obláčku). V zájmu zjednodušení jsme tento detail, byť i velmi důležitý, v našem schématu pominuli.

Nejde ostatně o schémata a obláčková *comics*, o obrázkové znázornění, ale o ne zcela názorné a názorem zachytitelné *pojmy*. Zvířata zajisté nejsou herci, i když si hrají. Hrají ovšem jediné sama sebe, nevytvářejí postavy, přesně řečeno *herecké postavy*, postavy zobrazující *dramatické osoby*. Právě toto rozlišení *herce*, jím vytvářené herecké postavy a jím zobrazené a je zobrazující *dramatické osoby*, je největším *pojmovým* objevem a přínosem Otakara Zicha.

A herecká *postava*, stejně jako *dramatická* osoba, na rozdíl od *herce*, natož *hráče*, je čistě lidský výmysl, lidský *objev*.

Tím se ovšem dostáváme od *teatristiky*, jako od pouhé *teatrologie* k *teatrologice*, ba *logice*, a mohli bychom pokračovat další přímou úměrou:

teatrologie : estetika = teatrologika : logika,

...nezmnožujme však disciplíny (*disciplina non sit multiplicanda!*) a vraťme se k teatristice.

Z hlediska teatristiky existuje další nápadný rozdíl mezi hrou zvířat (a dětí) a divadlem. Hra je spontánní, zatímco divadlo obětovalo mnoho ze své spontánnosti, aby mohlo být složité a současně dobře udělané (*well made, bien fait*), což není bez souvislosti se synkretickou povahou hry a se separací a specializovaností divadla. Divadlo vzniká, jako každé lidské dílo s výjimkou hry a tím i řeči, dvouetapově (projekt-realizace). Tato umělá povaha divadla, předem připraveného, před-pojatého, předem dohodnutého a předem nastudovaného je nejvýraznějším rysem třetí oblasti divadla v životě. Všude tam, kde se setkáváme s lidskou komunikací důkladně připravenou, předstírající však spontánnost, cítíme pachut' divadla, režie, komedie, umělého modelu lstivě prezentovaného jako originál.

Jak vidět, teatristika přistupuje k lidské komunikaci z trošku jiného hlediska než lingvisticky orientovaná sémiologie. Zatímco lingvisticky orientovaná sémiologie má tendence panlingvistické a všude nalézá znaky a kódy, teatristika hledá nejdříve ne-znaky. Chce objevovat, pozorovat a popisovat znaky *in statu nascendi*. Divadlo k tomu dává výbornou příležitost, protože pracuje s jazykem *ad hoc* (nebo spíše je takovým jazykem *ad hoc*) a vytváří znaky z ne-znaků. Zatímco jazyky ve vlastním slova smyslu směřují ke kodifikaci a k určitému lingvistickému *statu quo*, divadlo je procesem transformace, *proměny* (Bogatyrev) případně transformace symbolické (abychom připomenuli termín užívaný Susan Langerovou). Divadlo je skutečně transformací, transformací v akci, transformací přistiženou *in flagranti*. Libovolný předmět se od okamžiku, kdy byl použit na divadle, automaticky ocitá na úrovni metajazyka, je „dán do uvozovek“, stává se metapředmětem, z židle metažidlí, z tělesného pohybu metapohybem, ze slova metaslovem, ze slovní výpovědi metavýpovědí (tzn. výpovědi představující jinou výpověď, z originálu modelem. A protože tato operace, operace META [10], je nejvlastnější podstatou sémiologie, vědy, která by mohl být charakterizována jako disciplína, jejímž předmětem je toto „meta“ (a současně disciplínou, která je *meta* ve vztahu k tomuto „meta“), přináší divadlo velmi závažný příspěvek sémiologickému zkoumání.

Slovní znak se dá charakterizovat z hlediska teorie modelů jako mezní případ modelu, jako model vykazující minimum podobnosti svému originálu, minimum tak zanedbatelné, že nemůže sloužit orientaci uživatele, což je důvod, proč takovouto minimální podobnost považujeme za nepodobnost. Existuje ovšem také druhá mezní forma modelů, forma stojící na pólu přesně protikladném, forma podobnosti maximální. To je případ modelů, které se podobají svému originálu „jako vejce vejci“, což je případ „nejlepších modelů“, protože prý „nejlepším modelem kočky je jiná kočka“ (Rosenblueth – Wiener). [11]

Obecně řečeno, tyto modely, které mohou být provizorně nazvány *token:token modely* nebo „modely v měřítku 1:1“, nejsou od původu modely, ale originály, ovšem originály vyskytující se hromadně, tj. jako prvky hromadných entit, např. sérií výrobků, živočišných či rostlinných druhů či odrůd atd. Každý člen podobné entity můžeme považovat za originál – v případě, že se zajímáme o daný člen sám, – nebo za vzorek – v případě, že se zajímáme o celou takovou sérii, – anebo konečně za model – v případě, že se zajímáme o jiný (tzn. s daným členem netotožný) prvek hromadné entity, případně o její ideální prvek. Nejzajímavější na *token:token modelech* je, že dávají vznik paradoxům, jejichž zdroj můžeme hledat právě v mnohoznačnosti těchto prvků, schopných fungovat stejně dobře jako metafora i jako synekdocha, jako modely i jako originály: účinek těchto nečekaných skoků z jedné funkce do druhé jsme popsali na příkladu hry. Modely tohoto druhu nabízejí klíč nejen k problémům hry a divadla, ale i k sémiotickému statutu citátů, přímé a nepřímé řeči, parodie, prostě k pochopení všech přesahů divadla mimo divadlo a také k otázce experimentu (série opakovatelných pokusů), k některým otázkám učení (série *trials and errors*, tj. série zdokonalujících se pokusů), a dokonce i k pochopení některých stránek smíchu a humoru. Prožíváme-li řadu pokusů a chyb vlastních nebo cizích a právě jsme zažili neúspěch svého posledního pokusu (nebo posledního pokusu jiné osoby), můžeme tento neúspěch považovat buď za ztrátu nenapravitelného a nenahraditelného jedinečného originálu, k němuž se upíral veškerý náš zájem, nebo za zničení zcela nicotného modelu. Modelu čeho? Modelu

budoucího, bohdá zdařilého pokusu, tedy budoucího hodnotného originálu, jímž by se byl mohl stát i právě selhavší pokus, jen kdyby byl vyšel. Jestliže neuspějeme ani při našem příštím pokusu, znovu se kýžený originál v našich očích okamžitě změní v další nehodnotný model: pokazit model není žádná tragédie – a proto se (překvapení touto rychlou, nečekanou příznivou změnou) můžeme, ba dokonce musíme *smát*. [12] Ano, člověk je Sisyfos, ale Sisyfos, který se umí smát (což musí bohy náramně iritovat).

Jak jsme viděli, předmětem teatristiky není divadlo, ale *divadlo v životě*. To téma má už rozsáhlou literaturu, od Marka Aurelia k Baltasaru Graciánovi, od Seneky k Diderotovi („podlá pantomima“), od Komenského k Étienneu Souriaouvi, od Sedaina k Pirandellovi a Ervingu Goffmanovi [13]. Extrapolace divadla mají tedy tradici přinejmenším stejně úctyhodnou jako lingvistika sama. Navíc můžeme doufat v ještě slavnější budoucnost. Zakončeme tedy citátem z proroka teatristiky, Nikolaje Jevrejnova, slavného ruského režiséra, dramatika a teoretika, který napsal v r. 1912:

»... divadlu je souzeno, aby sehrálo v porozumění životu a přírodě stejnou roli, jakou měl jantar ve vědeckém poznání. Byl to Gilbert, kdo jako první označil onu přitažlivou sílu *elektrickou*, tedy jantarovou, vycházející z řeckého slova *électron*, které označuje jantar. „*Vim illam electricam nobis placet appellare*“. „Nazvěme sílu tuto elektrickou“, napsal Gilbert ve své knize. [...] Jantar [...] si plně zaslouhuje, aby právě jeho jméno označovalo tajemnou sílu; bez něho by lidskou možná dodnes ještě nevědělo o síle, jejíž poznání zvrátilo všechny předchozí teorie o struktuře hmoty a jejíž praktické využití zrevolucionizovalo náš život. [...] Elektrizace nese tedy své jméno na počest jantaru (elektron), jehož hvězda vedle úsilí lidstva k pronikání do tajemství přírody. A divadlu je nepochybně souzeno sehrát stejnou roli na cestě k dalším záhadám.« [14]

Tento citát jsme uvedli mimo jiného i proto, abychom dali další příklad token:token modelů, to jest slov hrajících teď a zde – a zcela vážně – roli slov Nikolaje Jevrejnova tehdy a tam. Prvním příkladem stejného typu, příkladem poněkud frivolním, byl sám název této studie, název hrající zde a nyní – poněkud parodicky – roli jiného názvu, názvu Saussurova klasického spisu.

Navíc, nejenom titul, ale celá naše studie může být považována za celek fungující na základě principu „jako vejce vejci“. Existují-li vážné výpovědi kamuflované jako žerty [15] (*ridendo dicere verum* – poskytují svému partnerovi žertovný model, ale v okamžiku příjmu jej obrátím ve zcela vážný originál), existují i výpovědi nebo texty vážné jen zdánlivě, jež jsou ve skutečnosti žert. Za příklad takové promluvy může být považován i citovaný výrok Rosenbluetha a Wienera o nejlepším modelu: tatáž kočka není žádný model, tím méně nejlepší model, ale docela obyčejný (!?) originál. Příklad Rosenbluetha a Wienera není tedy míněn vážně: přesto však stojí za serióznější úvahu. Abych neporušil pravidla hry, nechám na čtenáři, aby sám rozhodl, do které kategorie patří tato studie navrhuje ustavení nové vědy, zda do kategorie vážných návrhů maskovaných úsměvem nebo do kategorie neomalenaného parodování nedotknutelných hodnot. Je na čtenáři – stejně jako bylo na kotěti – aby si vybral, co je mu libo. [16]

## Poznámky

[1] Prohlášení teatristiky se odehrálo 3. 6. 1974 na 1. světovém kongresu sémiotiky/sémiologie v Miláně. Protože text prohlášení nebyl dán vydavatelům, nebude publikován v aktech kongresu. Tato studie je verzí rozšířenou a upřesněnou pro diskusi. Současně s proklamací vyšla v češtině causerie o teatristice: – Co by mohla být teatristika, *Program Státního divadla v Brně*, 1973–74, č. 10, s. 26–28. Dnes, poučen Tatarkiewiczem a středověkou estetikou, bych nepsal teatristika, ale teatrika. I když se to tak pěkně nerýmuje s *lingvistikou a chytristikou*.

[2] V tomto francouzském článku dávám přednost slovu „sémiologie“, jinak se ve všech svých ostatních pracích držím tvaru „sémiotika“ a termínu „sémiologie“ užívám jen tam, kde mám na mysli francouzskou školu.

[3] Rozlišujeme ostenzi (nebo ostenzivní komunikaci) a ostenzivní definici, které se také často říká (elipticky) „ostenze“. Ostenzivní definice je spíše dvojitá ostenze, tzn. ostenze věci spojená s ostenzí jejího jména, nebo ostenze predikátu spojená s ostenzí části extenze tohoto predikátu v aktuálním světě. Navíc ostenzivní definice zahrnuje v sobě také prvek gestuální nebo slovní komentář. Srov. studii Osolsobě, I.: On Ostensive Communication, in *Konference o kybernetice*. Praha, Československá kybernetická společnost, listopad 1976, s. 263–275 (další literatura tam).

[4] Problém ostenzivní komunikace jsem sledoval v několika pracech: Osolsobě, I.: Ostenze jako mezní případ lidské komunikace a její význam v umění, in *Estetika* 4, 1967, č. 1, s. 2–23; Osolsobě, I.: The Role of Models and Originals in Human Communication, in *Language Science*, No. 14, February 1971, s. 32–36. První, kdo psal o ostenzi jako principu protikladnému principu znaku, byl sv. Augustin v traktátu *De Magistro*, čes. *O učíteli*, přel. Karel Svoboda, Praha 1943, rovněž in *Estetika svatého Augustina a její zdroje*, Praha 2000; první definici ostenze najdeme v Platonově *Kratylu* (1,430).

[5] Osolsobě, I.: Role modelů a originálu. (v tomto výboru).

[6] Ibidem, s. 35. Naše pojetí modelu jako poznávací náhražky je v úplné shodě s možnou pragmatickou definicí, o níž hovoří Apostel, L.: Towards the Formal Study of Models in Non-formal Sciences, in *Synthese*, vol XII, 1960, s. 125–161. Česky in Tondl, L.: *Modely a modelování*, Praha 1969.

[7] „Obláček“ v našem schématu se pokouší symbolizovat skoro nadpřirozenou moc modelu, totiž paradox disponovat věcí, kterou nedisponujeme, zázrak re-prezentace (nebo pre-prezentace), zkrátka nepřítomné zpřítomnění věci, spatření originálu v neoriginálu a přes tento neoriginál, iluzi (*in-ludere, illudere*, „v-hrát“), se kterou se vhráváme do hry: všechny tyto jevy se dají nejlíp vyjádřit právě obláčkem. (Což je náš příspěvek k „teorii oblaku“, Damisch, K.: *Théorie du nuage*.) Jak vidět, obohacujeme dobře známé prvky komunikačního schématu výpůjčkou z comics, tj. z formy, která je mimochodem velice mocným nástrojem deskripce a depikce lidské komunikace. Případá-li někomu tato směs kybernetiky a comics poněkud perverzní, doporučujeme považovat všechna naše schémata zcela prostě za comics zjednodušené až ke geometrické stylizaci, tedy za kubistická comics.



[8] Srov. Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha, Supraphon 1974, s. 32, 51–53, 58–61.

[9] Srov. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Úvodní část této knihy (*Divadlo a lidská komunikace*) má tři kapitoly, podle tří postulátů založených na třech základních otázkách lidské komunikace. Názvy těchto kapitol jsou dlouhé, ale „samonosné“:  
1. *Divadlo je komunikace: co je to komunikace?* 2. *Divadlo je o komunikaci: o čem lze komunikovat?* 3. *Divadlo modeluje komunikaci komunikací: čím lze modelovat?* Sama teorie je vybudována jako quasi-algebra, vychází ze čtyř základních epistemických situací (1. *poznání přímé a nezprostředkované*, 2. *ostenze* jako přímé, ale prostředkované poznání, 3. *model* jako poznání nepřímé, ale nezprostředkované 4. „normální“ *reprezentativní komunikace*, jako nepřímé zprostředkované poznání) a přes slučování prvků těchto situací nebo jejich kombinací dospívá k odvozeným situacím (mentální model, hra, řeč, situace metaepistemologické a metakomunikativní, divadlo, hra ve hře, metajazyk, kombinace divadla a slovní komunikace, citáty, přímá řeč, nepřímá řeč, epické divadlo, „polopřímý“ styl, parodie, syntetické formy divadla, hudební divadlo).

[10] Osolsobě, I.: Fifty Keys to Semiotics, *Semiotica* 7, No. 3, s. 226–281, 269.

[11] Rosenblueth, A. – Wiener, N.: The Role of Models in Science, in *Philosophy of Science*, vol. XII, 1945, s. 316–322.

[12] Vždyť konečně sama matematika napovídá, že SUCCESS IS A MATTER OF GETTING UP JUST ONE MORE TIME YOU FALL DOWN. (*Voice of America*, 12. 3. 1979)

[13] Goffman, E.: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959. Česky: *Všichni hrájeme divadlo*. Praha, Edice Ypsilon, 1999.

[14] Evreinoff, N.: *Le Théâtre dans la Vie*, Paris 1930, s. 12–13.

[15] Jakobson, R.: Ukázky z chystané monografie o šlágrech Voskovce a Wericha, *Tucet melodií Osvobozeného divadla*, Praha, Hudební matice, 1932.

[16] Pokud jde o východisko, naše teorie hry je velmi blízké pojetí Gregory Batesona. Bateson ovšem zdůrazňuje rozhodující roli metakomunikace „Toto je hra“, zatímco my chceme dokázat (a ukázat), že taková metakomunikace často chybí. Srov. Bateson, G.: The Position of Humor in Human Communication, *Cybernetics-Circular Causal and Feedback Mechanism in Biological and Social Systems*, in *Transaction of the 9th Conference in New York, March 20–21, 1952*, New York, Josian Macy, Jr. Foundation, s. 1–48; A Theory of Play and Fantasy, *Psychiatric Research Reports* 2, December 1955, s. 39–51; Fry, W.: *Sweet Madness – A Study of Humor*, Palo Alto 1963.

## Bibliografická citace

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica : totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Editor Jaroslav Etlík, přeložila Alena Bahníková. Praha : Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0. Cours de théâtre(sti)que générale čili Kurs obecné teatri(sti)ky, s. 14–33.

# Role modelů a originálů v lidské komunikaci (Teorie znaků a teorie modelů)

**Ivo Osolsobě**

Panu profesoru Romanu Jakobsonovi, našemu učiteli.

Svět znaků je Babylon a sémiotika je jednou z těch lidských aktivit, které se pokoušejí zmocit tento Babylon. Žel Bohu se sémiotice, ve snaze rozvinout zmíněný obor a popsat svět znaků, podařilo spíš vytvořit další Babylon než překonat ten předchozí. Nemohu si pomoci a musím přidat k existujícím sémiotickým teoriím jednu další, teorii zabývající se znaky v termínech modelování.

## I

Sémiotiku naší doby trápí nemálo nedostatků. Popisnost a s ní spojená ztráta jakékoli obecné orientace k nim patří. Extrapolování a slepé přejímání lingvistických principů, „lingvistický imperialismus“ je ještě horším zlem. Smrtným hříchem současných sémiotických teorií je však matení různých logických typů, různých úrovní abstrakce.

Pokusím se doložit toto nařčení malým experimentem. Opusťme tuto posluchárnu a sestupme na dno jeskyně. Ne jeskyně Platónovy, ale krápníkové jeskyně typu Carlsbad Caverns v Novém Mexiku nebo Punkevních jeskyní na mé rodné Moravě. Procházíme či prolézáme takovou jeskyní, dokonce ji – možná – právě objevujeme a není tedy divu, že nás napadne moci si vzít celý ten zázrak s sebou!

Je to vskutku bláznivý nápad, odvléci krápníkovou jeskyni! Dost dobře to pochopitelně nejde. Přesto však existuje jisté řešení, dokonce dvě řešení, sice jen nouzová, přesto však jakžtakž proveditelná: jedno ČÁSTEČNÉ, parciální, druhé aspoň NÁHRADNÍ, suplementární.

První řešení: co nedokážu s celou jeskyní, udělám s její částí, byť sebenepatrnější. Mohu ulomit krápník – je to sice vandalství, ale kolik jsem jich, možná, bezděky vyломil cestou –, mohu odebrat vzorek jeskynního bahna, sedimentu či jeskynní vody a díky tomu mít kousíček toho všeho TADY a TEĎ přece jen s sebou.

Druhé řešení, byť jen náhradní, ba náhražkové, přestože málo uspokojivé a nepravé, je ještě jednodušší. Aníž bych odcizil jediný krápník (natož celou jeskyni!) přece jen ji

*obrazně* беру s sebou: pořídil jsem si její náčrt, kresbu, plánek, mapku, spoustu fotografií, filmů, snímků, skic, nebo aspoň – vůbec nic jsem s sebou neměl – pouhým popisem, třeba jen zhuštěným do jediného slova, ba jediného názvu – taky řešení! –, třeba „Kateřinská jeskyně“, „Punkevní dóm“, atd.

V praxi používáme obou možností a kombinujeme obě. Astronauti vracející se z Měsíce nemohou s sebou přibalit celý Měsíc (ostatně celý jej s sebou na nebi – i když jen z jedné strany a za úplňku – stejně vidíme), ale přivezli vzorky měsíčních hornin (ba, měsíčního prachu), tedy kousíček Měsíce samého (první řešení) stejně jako fotografie a mapy měsíční krajiny (druhé). Dvojice vracející se ze z první společné dovolené vezou s sebou suvenýry: kamínky, lastury, květiny, bižuterii, klenoty a další vzorky oné *honey-lunární* události stejně jako fotografie, filmy, videozáznamy, a ovšem, vzpomínky! Ostatně když si pořizovali svatební kostým nebo komplet, zajímaly je nejenom střihy, tedy design, ale i ústřížek látky, z níž bude to dílo ušito.

Parafrázující Jakobsonovu myšlenku, můžeme tvrdit, že naše poznání světa je jak METONYMICKÉ (založené především na synekdoše, principu *pars pro toto*, část za celek), tak i METAFORICKÉ. Je cosi metonymického na onom prvním přístupu, kde fragmenty, zlomky, stopy, apod. znamenají celky, a pouhé šlápoty zastupují příčiny, které je způsobily, a symptomy jejich následky. A cosi metaforického na onom druhém přístupu srovnávajícím věci bez ohledu na kontext a původ, jen na základě *tertia comparationis*.

Metafora a metonymie: od dob, kdy nám to Jakobson svou lingvistickou analýzou afatických poruch objevil a prokázal, bezpečně víme, že to, co vypadalo nejvýš jako suchopár učebnic středoškolské poetiky, je čímsi mnohem podstatnějším: základním strukturálním principem objevování skutečnosti samé. Existuje totiž zásadní rozdíl mezi dvěma přístupy. Užíváme-li prvního z nich, METONYMICKÉHO, díváme se na skutečnost jakoby klíčovou dírkou přítomného MÍSTA a přítomného OKAMŽIKU, pokoušejíce se pomocí stop, příznaků, indicií a neklamných známek aspoň vyčlenit souvislosti těchto fragmentů. Druhý postup, METAFORICKÝ, se už nespokojuje s jedinou klíčovou dírkou naší maličké PŘÍTOMNOSTI a – dopouští se intelektuálního kejklřství – skáče od jedné klíčové dírky k druhé, zrazuje jeden kontext pro druhý, ba vytváří úplně nové, dokonce umělé kontexty, nejen ty přirozené.

Rozdíl mezi metonymickým a metaforickým přístupem je zásadní, základní, rozdíl dvou vývojových stadií. Všechny zoosémiotické aktivity s jedinou výjimkou HRY (Bateson 1955, 1969) mají metonymickou podstatu: všechna zoosémiotická signalizace – s výjimkou hry – zůstává čistě situační, vázána na situaci a evokující situaci: každý signál funguje jako situační fragment, situační *pars pro toto* snažící se evokovat situaci jako celek a – nejvýš – širší kontext, k němuž situace patří. Naproti tomu veškeré antroposémiotické aktivity jsou onoho druhého, metaforického typu, vytvářejíce nové kontexty, nové „klíčové dírky“, takové jako hra, jazyk, mýty a rituály.

Navíc – a to je to nejdůležitější – rozdíl mezi těmito dvěma přístupy je rozdíl dvou logických typů, dvou „úrovň abstrakce“, naprosto týž rozdíl, který je i mezi (pouhým) jazykem, totiž „objektovým“ jazykem („jazykem-objektem“) a metajazykem (jazykem o jazyku). Pracujeme-li s metonymií, operujeme s věcmi (nebo s jejich částmi) dávající

zprávy o věcech a širších kontextech, které k nim patří. Naproti tomu pracujeme-li s metaforou, operujeme ani ne tak s věcmi prezentujícími sebe samy, jako spíš s věcmi dávajícími informace o jiných věcech: pracujeme s věcmi o věcech, meta-věcmi, meta-jasoucnými, meta-entitami.

Ano: rozdíl mezi živočišnými aktivitami a jazykem je přesně týž rozdíl jako mezi jazykem samým a jazykem o jazyku čili metajazykem. A naopak: rozdíl mezi jazykem a metajazykem je přesně týž rozdíl – vykřičíme-li to hodně nahlas –, mezi zoosemiotikou a antroposémiotikou a tím i mezi zvířetem (při vši úctě k němě tváři!) a bytostí poznávající, prostě člověkem.

Současný stav sémiotiky nebere na vědomí existenci tohoto zásadního rozdílu, kterým je i rozlišením oddělující znaky od „přirozených znaků“, indexy od ikonů, a „konotace“ (ne v pojetí Stuart Millova a Carnapově, jako v úzce lingvistickém chápání Hjelmslevově a Barthesově) od denotací. Tento příkop, ba propast logicko-epistemologického povahy nelze překlenout a nutno respektovat. Bohužel jej však žádná ze současných sémiotických teorií nechce brát na vědomí. Naopak: propast se zakrývá klamným termínem „znak“ a pod touto kamufláží se principy obou sémiotik přenášejí z denotativní sémiologie na „konotativní“ a zmenšují bez nejmenších obav, že bychom se tím dopouštěli logických rozporů, které dříve nebo později musí následovat.

Existuje jediná možnost jak se tomu vyhnout: přeformulovat principy teoretické sémiotiky ve shodě s touto fundamentální diferencí. To, co je dosud zbožným přáním v sémiotice, je však implikováno samou podstatou teorie modelování. Podstatné rozdíly mezi věcmi a – jak jsme je nazvali –, meta-věcmi jsou totiž perfektně vystiženy a popsány samými základními pojmy teorie modelování, principy „originál“ a „model“.

## II

Jaká je však celková situace v oné disciplíně, která – jak jsme se právě snažili dokázat – tolik umožňuje a která by mohla, ba měla, být sémiotice vzorem? Obdobně jako sémiotika postrádá však, žel, i teorie modelování hlubší teoretické zázemí a snad ještě ve větší míře sleduje čistě utilitární, ryze praktické cíle.

Podle Charlese W. Morrise má sémióza (znakový proces, znaková situace) tři dimenze: syntaktickou, sémantickou a pragmatickou. Zkusíme-li však totéž i pro teorii modelování (je to prostinká myšlenka, přesto však nebyla dosud na teorii tohoto oboru aplikována), zjistíme, že to, co platí pro znaky, platí i pro modely. Syntaktický aspekt modelování je rozvinut v teorii systémů, zatímco aspekt sémantický v teorii izomorfie, homomorfie a ostatních druhů exaktní podobnosti mezi systémy. Pochopitelně je sémantika modelování disciplína neobyčejně užitečná pro mnoho praktických potřeb a cílů, pročež i nejvyvinutější. Oproti tomu o pragmatice modelování se vůbec neuvažuje. Praktický uživatel modelů ji nepotřebuje. Sám velice dobře ví, co chce, a nemá nejmenší potřebu verbalizovat svůj postoj teoreticky. Přesto je specifická podstata modelování skryta právě zde. V praxi, jakmile jsme dospěli k izomorfii, dokonale jsme vyřešili nejdůležitější praktický problém. Teoreticky jsme však nedospěli k modelování vůbec, protože dva izomorfní systémy nejsou než dvěma izomorfními

systemy, přičemž žádný z nich sám o sobě není model. Teprve když je jeden z nich užit jako poznávací náhražka druhého, stává se z takto užitého systému modelem. Model je totiž definován nikoli sémanticky, ale výlučně užitím, pragmaticky.

Je to právě pragmatický rozměr, co odlišuje modely od vzorků. Jistě, modely se podobají svým originálům, zatímco vzorky, úlomky, symptomy apod. nedefinuje podobnost, ale věcná spojitost. Existuje však spousta přechodových případů (např. fotografie – bez věcné spojitosti by nebyla fotografií –, posmrtné masky, zrcadlové obrazy, negativní otisky reliéfů, stín), kde fungují oba tyto vztahy: ve všech podobných případech je to však uživatel a jeho způsob užití toho kterého systému, co řeší tuto zdánlivě čistě sémantickou otázku. Je-li takový dvojaký systém zkoumán z hlediska behaviorální podobnosti, funguje jako model. Je-li však chápán z hlediska faktuální spojitosti s daným věcným kontextem, funguje jako vzorek, symptom, či viditelný účinek jistých, často neviditelných příčin případně jako (často neviditelná) příčina jistých, často neviditelných účinků, a není to model.

Úplný rozsah teorie modelování chápané takto zahrnuje celou doménu „metaforických“ znaků, zároveň však vylučuje celou oblast tzv. přirozených, totiž „metonymických“ znaků. Podle tohoto pojetí skutečným místem těchto přirozených znaků, právě proto, že žádnými znaky stejně tak jako žádnými modely nejsou, není v teorii modelů, ale v teorii vzorků, tedy originálů, přesněji řečeno jejich pragmatiky jakožto části pragmatiky systémů.

Pojem modelu a modelování je dostatečně široký, aby zahrnoval modelování nejen jako metodu vědy, ale i jako metodu každodenního života a života vůbec. Toto „panmodelistické“ chápání je však docela přesné. Všichni jsme v situaci speleologa či astronauta, i když pramálo ochotného trávit celý svůj život v jeskyni či na Měsíci. Skutečností, která nás zajímá, nedisponujeme v úplnosti. Ustavičně – s výjimkou oněch šťastných a nebo také nešťastných chvil, kdy jsme plně pohlceni přítomným okamžikem – řešíme otázku ne-přítomné skutečnosti, ne-přítomného originálu, ne plně přítomného originálu, originálu, který není k dispozici, ať už plně či jenom částečně. Víme však – a dobře víme –, že co není k dispozici v originále, může být k dispozici na modelu: princip modelování proniká všemi oblastmi vědy, celého našeho života a celé přírody vůbec. Člověk je modelující živočich: užívání a produkování modelů je specificky lidská schopnost, ne-li specifická schopnost života vůbec. Přes svou specifickou člověk – zdá se – jen opakuje v materiálech vnější skutečnosti schopnosti, jimiž je ve svém nitru vybavena každá živá buňka: je-li člověk modelující živočich, je modelování vlastnost života vůbec.

Oblast tak rozsáhlá potřebuje klasifikaci a členění. „Přirozené“ pragmatické dělení, které se samo nabízí, může dále pokračovat úplnou klasifikací modelů. Pokusy tohoto druhu se už vyskytly, takovýto čistě popisný, deskriptivní přístup nemůže však než replikovat, ne-li parodovat členění disciplin samých. Potřebnější se proto zdá překročit tyto hranice a soustředit se výhradně na esenciální sémantiku modelů, totiž na modely, jejichž originály buď skutečně existují, nebo modely, jejichž originály samy sice možná neexistují, existují však ve svých modelech, jinak řečeno na modely nikoli pouze aktuální, ale i potenciální, nejen přítomné, ale minulé, budoucí, možné i nemožné, jejichž existující modely lze však objevit v našich snech, našich přáních, ideálech,

cílech, obavách, starostech a nadějích. Klasifikace modelů podle takových elementárních vlastností, nezbytná pro vytvoření opravdu silné obecné teorie modelování by se mohlo zakládat na myšlenke modalit, s níž se pracuje už v logice, sémiotice i lingvistice.

Existuje ještě další veledůležité hledisko, rovněž pragmatické, překračující však hranice pragmatiky modelování k poněkud jiné pragmatice, pragmatice komunikační. Přestože každý model vytvořený ve vnímatelném materiálu je sdělitelný, komunikovatelný, přece jen rozlišujeme zvláštní typy modelů pořízených čistě k tomuto účelu. Docela by stačilo mluvit o nich jako o modelech sdělovacích, a bylo by to naprosto přesné. Právě o těchto modelech, ač nejsou ničím jiným než modely, navykli jsme si však mluvit jako o znacích.

Nejsou-li znaky (na rozdíl od takzvaných přirozených znaků, což nejsou modely, a naopak včetně znaků našeho jazyka, toho nejdůležitějšího a nejnepostradatelnějšího druhu našich sdělovacích modelů) ničím jiným než sdělovacími modely, existuje i další druh modelů stejně pragmaticky výhodných a stejně životně důležitých, ba nepostradatelných (přičemž nepostradatelnost je až nesmyslně slabý výraz), existuje i další druh modelů právě tak pragmaticky výhodných, ba nepostradatelných jako modely sdělitelné a sdělovací, zcela však protichůdných z hlediska sdělitelnosti a sdělovatelnosti, modely nesdělovací a nesdělitelné, čistě privátní, neschopné sdílení, natož sdělování. Je to třída „vlastních modelů“, o který se někdy rovněž – obdobně nejednoznačně – mluví jako o modelech MENTÁLNÍCH. Teorie mentálních modelů, nastíněná u Valacha a Klíra (1965) a Lefevra a Smoljana (1968), předjatá však už dávno před nimi Kennethem Craikem, může být velice užitečná nejen pro psychologii, sémiotiku, ba lingvistiku – vždyť jazyk je model ve stejné míře BEHAVIORÁLNÍ jako MENTÁLNÍ – ale i pro samu teorii modelování.

### III

Základní principy navržené v předchozí části nám umožňují vrátit se k modelování, tentokrát jako k specifickému, to jest samu lidskou species, sám lidský druh vytvářejícímu nástroji lidského sdělování. Jediný zásadní rozdíl mezi modelováním a sdělováním je v tom, že modelování nemá sdělovací dimenzi. Mluvit v termínech *sender* a *receiver*, tedy vysílač (původce, podavatel, emitör) a příjemce z hlediska čistě modelovacího nemělo smysl: tyto termíny pro modelování neexistují. Otázka, kdo model vytvořil a kdo ho užívá, rozdíl mezi tvůrcem (vysílačem) a příjemcem, pro sdělování zásadní, je z hlediska modelování bezpředmětná. Přesto je blízkost obou teorií nepopíratelná.

Jak sdělování, tak i modelování, obě tyto lidské praktiky musíme totiž chápat jako dvě šťastná (příznivá) řešení jedné a téže – připusťme – nepřilíš šťastné či rozhodně nikoli ideální poznávací situace, situace, kterou můžeme označit jako SITUACI NEPŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU. Kdyby byl originál, to jest ona věc, která je původním, originálním, pravým předmětem našeho poznávacího zájmu, přítomen, tj. kdyby byl k dispozici našim poznávacím aktivitám, mohli bychom jej kupříkladu pozorovat, případně jej i rozebírat, roz-jímat, experimentovat s ním apod. Musíme-li

však čelit situaci, kdy originál k dispozici není, ať vůbec, či jen k oněm kognitivním aktivitám, k nimž bychom jej potřebovali, nezbyvá nám než pokusit se s takovouto situací vyrovnat buď pomocí jiné, náhradní VĚCI, náhradního „originálu“, tedy modelu, nebo pomocí jiné OSOBY, osoby která nám sama dá k dispozici buď přímo ORIGINÁL, anebo – v horším případě – jeho náhražku, MODEL.

V souhlasu s tím můžeme rozlišovat dva typy lidského sdělování, typ prezentativní, (ostenzivní), typ, který přímo prezentuje (ukazuje „ostenduje“) a tím dává kognitivně k dispozici sdělovanou skutečnost samu a typ ne-prezentativní (ne-ostenzivní), reprezentativní, „znovuzpřítomňovací“, komunikující a umožňující komunikace nejvýš pomocí modelů, tedy onu komunikaci, o níž běžně mluvíme jako o komunikaci pomocí znaků. Existence prezentativního (ostenzivního) typu komunikace radikálně mění navyké pojetí lidského sdělování, dosud chápaného zcela úzce (jako by jiná možnost neexistovala) čistě jen jako sdělování reprezentativní, znakové. Kdyby tomu bylo takto, museli bychom považovat prezentativní, ostenzivní typ za cosi naprosto nevýznamného, zcela výjimečnou, naprosto zanedbatelnou podivnůstku, extravagantní „jazykovou hru“, plně zasluhující Swifův sarkasmus. Mluvíme pochopitelně o slavné balnibarbské pasáži povinně citované v každém solidním sémiotickém spise. Kupodivu však všichni děláme přesně též, co obyvatelé ostrova Balnibarbi: prohýbáme se pod tíží věcí přinášných čistě za účelem ukázání, ba *ukazování*, pořádáme světové výstavy, účastníme se přehlídek, prohlídek, vizitací, vizit a vyhlídek, ukazujeme věci, osoby, živé i mrtvé, právě narozené i právě popravené, zkrátka ukazujeme cokoli, především však ukazujeme sebe.

Ostenzi můžeme definovat jako typ sdělování, kde skutečnost sama, věc sama, situace či událost sama, sám *originál* funguje jako zpráva. Co můžeme ukázat a ukázáním sdělit? Nic soustavně a vytrvale, než to, že originál, o nějž nám jde, skutečně, pozorovatelně, reálně existuje a že je aktuálně, vskutku, opravdu skutkem a v skutku, *in actu*, skutečně přítomně tady, *praesens*. „Gramatika“ ostenzivního „jazyka“ má jenom tři pády (kdo, komu, co), tři osoby (já, ty, to), jediný čas (přítomný), tři osoby a jediný (slovesný) rod, rod „ukazovací“, indikativní. Její „slovník“ je ovšem obrovský – zahrnuje celá nebesa. Přesto je jazyk ostenze krajně primitivní, neschopný vyjádřit zápor, fiktivitu, budoucnost, minulost, cokoli ideálního, obecného, schopný jedině toho, co jest s pomocí toho, co jest. Ostenze je navíc bezelstně (! nestoudně!) pravdivá, zcela neschopná lži, klamu, předstírání... Předstírání není ostenze, ale pseudoostenze, ba anti-ostenze: jejím účelem není skutečnost ukázat, ale naopak, ukázání zabránit, nedat skutečný stav věcí kognitivně, našemu poznání k dispozici, naopak, skutečnému poznání věcí bránit: Potěmkinovy vesnice skutečnosti brání, i když se snaží vytrubovat opak. Jen slovní nálepka je falešná, ostenze sama, ostenze čeho??, nikoli.

Existují ovšem věci, které nelze ukázat, na druhé straně však i věci, které nelze neukázat, věci, které nelze nedat k dispozici jiným. To, co je jim k dispozici vlastně neustále, jsme my sami: lidé mezi lidmi komunikují vespolek chtějíce nechtějíce, neustále ukazujíce sami sebe sobě samým.

Mezi věcmi, které ukazujeme jsou i modely. I modely, pokud jsou vytvářeny z vnímatelných materiálů, mohou být ukazovány (vždyť i ony mohou být zajímavé, ba krásné, konečně modely bývají malé – *modèle réciit* říká Lévi-Strauss – a *small is*

*beautiful*, malé je milé) jako jakékoli jiné originály: mluvíme pak o nich, aniž bychom si protiřekli nejen v souvislosti se sdělováním reprezentativním čili sdělováním *pomocí modelů*, ale i se sdělováním *prezetativním*, ukazovacím, *ostenzivním* a přitom pomocí modelů, tedy s *ostenzí modelů*! Není-li totiž cílem, pro který model ukazujeme, snaha modelem, touto náhražkou originálu ukázat originál, ale ukazovaný model sám, jde o ukazování *ostenzivní*, byť by to bylo ukázáním modelu. Jde li naopak o informaci o nepřítomném originálu, jde o sdělování neostenzivní, sdělování *prostřednictvím* (pomocí) modelu. Samozřejmě ani v takové situaci nemůže nebýt k naší kognitivní dispozici ukazovaný model: ostenze chtěná i nechťená a tedy i zcela nezáměrná „ostenze modelů“ čistě za účelem sdělení o sice žádoucím, leč, žel, nepřítomném originálu, takováto ostenze je neustálou nevyhnutelnou složkou vši naší komunikace a tedy i komunikace neostenzivní; jakýkoli neostenzivní komunikační akt má svůj ostenzivní složku, jakkoli transparentní a takřka neviditelnou ve své nadbytečnosti.

To platí konečně i o jazyku, onom sdělovacím aktu *sui genesis* který však lze aspoň zčásti – a zdá, se že dost podstatně – vystihnout v termínech modelování. Jazyk právě tak jako ostenze je případ mezní: jsou to dva protichůdné póly spektra lidské komunikace. Zatímco ostenze vyžaduje „naprostou podobnost“, totiž totožnost vylučující použití sdělování čehokoli jiného než originálu, jazyk nezajímá prakticky jakákoli jiná podobnost než podobnost všeho se vším a komunikuje výhradně pomocí ne-podobných, tedy tak řečeně „gibraltarsky“ podobných existenčních modelů, totiž názvů, jmen. [1] Kritérium existence je nejdůležitější kritérium, které proniká jakoukoli teorií jazyka a všemi skutečně vědeckými „vědami o jazyce“ (*language science*), logikou a matematikou. Zatímco ostenze svým přízemním realismem neuznává žádný jiný způsob existence než aktuální, jazyk proniká k nejjemnější modům existence. Přestože jazyk a ostenze jsou protichůdnými póly a principy, vzájemně se doplňují. Ostenze není možná bez jazyka: jedině jazyk dělá člověka člověkem, a ostenze je *ex definitione*, z definice samé, čistě lidská komunikační aktivita. Bez ostenze není ostatně myslitelný ani jazyk. Vyspělou formou tohoto spřežení je pak OSTENZIVNÍ DEFINICE, dvojakt definování jména a pojmenování věci. Ostenze – aspoň v našem lidském světě – prakticky nikdy nevystupuje sama, většinou tu máme co dělat s „nálepkovanou ostenzí“, ostenzí, která vysvětluje, objasňuje to, co ukazuje. Na druhé straně jazyk, kterým mluvíme, je jazyk ostenzivně sdělovaný, jazyk, který počítá s ostenzí sebe samého jakož i s mechanismy do obou zabudovanými a s oběma kalkulujícími. To, o čem píše Roman Jakobson ve svých „Shifters“ a co charakterizuje jako „řečové události“ (události, které konáme *tím, že mluvíme*) na rozdíl od „popisovaných událostí“ (událostí, o kterých *mluvíme*) jsou jen mechanismy zabudované do jazyka a jimž jazyk referuje o vlastní ostenzi, ostenzi mluvčího i posluchače, jakož i implicitní ostenzi jeho i svého „ted’ a zde“. Je-li řeč o *jazykových univerzáliích*, připomíná nám právě ostenze, že s univerzáliemi se setkáváme nejen v jazyce samém, ale že existuje i cosi jako vnější, *mimojazykové jazykové univerzálie*.

Existuje spousta dalších důležitých otázek, které by se měly zkoumat z hlediska teorie modelů. Kdybychom měli systematickou klasifikaci „vnějších“, behaviorálních modelů, mohli bychom ji aplikovat i na „vnitřní“, mentální modely a pokusit se popsat tento vnitřní svět formou *algebry modelů* (modelovací algebry). Peirce postuluje něco podobného ve své „faneroskopii“, „ideoskopii“ či „fenomenologii“ a myšlenka



mentálního modelování by zde mohla být neobyčejně užitečná. Pokusili se o to ostatně už Klír a Valach (1965) stejně jako (i když z jiného konce) Lefevr a Smoljan (1968).

Nesmírně zajímavé a důležité otázky nabízí i divadlo jakožto jedna z nejkomplicovanějších a přitom, co technické náročnosti nejméně komplikovaných a zcela přirozených, ba přírodních forem lidské komunikace, forma, jejímž předmětem, stejně však i materiálem je lidská komunikace sama. Abych nezamlčel název své vlastní nedávné studie, název, který zní bezmála lincolnovsky, divadlo není než *komunikace komunikací o komunikaci*. Vedle divadla v jeho plně rozvinutých formách (o jedné z nichž se takto zmiňujeme) existuje i divadlo v jeho mezních formách a jistou minimální formou divadla, jakýmsi *minimem theatrale* je i ostenze čili *prezentace sebe samého v každodenním životě* – abychom citovali Ervinga Goffmana (1959) –, nebo i v *body language*, aby použil hesla – málem reklamního – které je právě *very in*, stejně jako konečně – až nepříjemně – slovo *model*, přičemž modely lze chápat jako způsob hry a hru jako způsob modelu. Cosi divadelního – totiž specificky divadelní druh modelování, modelování v materiálu originálu a v měřítku 1:1 – lze najít dokonce i v každé parodii.

Přestože je to na pohled málo pravděpodobné, mohl by být specificky divadelní přístup velice užitečný i pro zkoumání jazyka. Jazyk, stejně jako divadlo, je totiž TĚLESNÝ MODEL, přesněji řečeno model vytvořený z materiálu tělesných pohybů, materiálu, který je k dispozici kdykoli a kdekoli. V tom směru je jen jediný podstatný rozdíl mezi modely artikulovanými tím, kdo hraje a JEHO HROU, a modely předváděnými tím, kdo „jen“ mluví, tedy řečí, JAZYKEM – tím spíš, že i ten, kdo hraje zpravidla zároveň mluví – v tom, že jako uživatelé jazyka užívá modelů existenčních, zatímco když hrajeme, tedy jako uživatelé hry užíváme – navíc – i „metaforicko-metonymických“.

Končím svůj papír. Konstatuji to explicitně, protože čistě implicitní, „nenálepkovaná“ ostenze by mohla ujít pozornosti. Nemohu samozřejmě odhadnout vaši reakci na neostenzivní, slovní kontext mého papíru. Mojí jistou nadějí je, že to, co jsem říkal, bylo – aniž jsem se o to musel snažit – neustále provázeno jistým poněkud stereotypním příkladem nezáměrné ostenze, takže jsem zřejmě komunikoval ostenzivně i věci, které bych byl radši neukazoval a neukazoval věci, které bych, kdybych toho byl schopen, docela rád ukázal. Prosím vás tedy o jednu laskavost, pro případ, že tu bude diskuse. Jsem tu, v U. S. právě měsíc, dokonce přesně měsíc, a zdaleka tedy ani ne oněch obligátních sto dní hájení, a dosud jsem si plně neosvojil verbální modely, jimiž vy, Američani, při komunikaci disponujete. Pokud vy sami mi je budete dávat k mé kognitivní dispozici, generujte je, prosím, s ohledem na těchto ne dosud zcela uplynulých sto dní.

(New York – Bloomington 2. 11. 1970 – Brno 24. 8. 2005)

## Poznámka

[1] „Gibaltarská“ podobnost je odvozena od pedagogického žertu Ashbyho: čím je gibaltarská skála podobná (izomorfní) mozku? Tím, že existuje: je izomorfní na nejnižší rozlišovací úrovni.

# Bibliografická citace

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica : totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Editor Jaroslav Etlík. Praha : Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0. Role modelů a originálů v lidské komunikaci (Teorie znaků a teorie modelů), s. 135–146.

## Herecká postava – pro a proti

### Ivo Osolsobě

Replika na studii Jana Císaře *Proměna herectví* – České divadlo 4

Nerad bych promarnil příznivé mínění, které o mně čtenář studie Jana Císaře může mít a které snad sdílí i její autor, soudě podle toho, co pěkného napsal o mém *Divadle, které mluví, zpívá a tančí*, ale nedokážu si odepřít to potěšení odpovědět. Věřím totiž na komunikaci, konverzační princip, či prostě dialog ve všech podobách jako na rodný živel kolektivity lidského poznání, na dialektiku jako tu prapůvodní a nejobsažnější teorii dialogu, [1] a na „negaci negace“, rozuměj dialogickou negaci dialogické negace jako na onen reaktivní princip, při němž předchozí replika podobně jako předchozí stupeň rakety slouží jako odrazový můstek stupni dalšímu, a tak dál po vzestupné spirále lidské myšlenky. [2] Tož tak. Psát knihu – nebo článek – znamená nepochybně vést dialog, nejdřív s věcmi (a nadbíhat jim hypotézami, klasifikacemi, komentáři) a pak sám se sebou (a negovat, zcela nedialekticky a absolutně všechno, co se sice vynoří, ale co ještě jaksi „nejni vono“). Jenže dialog se sebou samým omrzí; našťastí napsaná kniha má možnost se stát dialogem s někým dalším. Ten další třeba jen tiše vzdychá nebo hlasitě vykřikuje projevy vole a nevole, a vy to neslyšíte, a nebo úhledně či méně úhledně vpisuje na okraj poznámky či nadávky, vykřičníky a otazníky, a vy to nevidíte. Někdy však ta jeho marginálie přeroste v něco většího, slyšitelného a viditelného, i v něco viditelného či slyšitelného pro vás, třeba v dopis, nebo v rozhovor, nebo v článek, nebo celou knihu, v něco, co už zdaleka není marginálií k tomu, co jste napsal, v něco co je spíš marginálie k mnoha knihám a především k věcem samým, co však stále zůstává aspoň zčásti dialogem s vámi. Potom váš dialog, pokud jste náhodou ještě oba naživu, může přerůst v skutečný, tj. oboustranný dialog. A někdy máte možnost zahrát si takový dialog, ať už mluvený či psaný, dokonce i před publikem (ostatně psaný dialog jakoby vždycky trochu počítal s tímhle případným odklopením čtvrté stěny), kteréžto potěšení z učeného hádání je jedna z nemnohých nevinných a čistých – a při tom ryze divadelních – radostí čisté vědy, radostí potud čistých pokud je věda čistá a pokud je jí vše čisté. Vstoupit do dialogu, u jehož počátků jsme nebyli, není ovšem vždycky tak jednoduché: chce to uhádnout či rekonstruovat předchozí průběh (čili diškurz), což je možné jen u dialogu psaného, a dá to někdy dost práce. A tak se omlouvám případnému čtenáři, a budu se snažit ulehčit mu tenhle trudný úděl co nejvíce.

Článek Jana Císaře mi udělal velkou radost, ale zároveň mi přidal i jednu docela pěknou starost a nasadil brouka do hlavy. Dočetl jsem se zde totiž nejen to, že Jan Císař

považuje shora zmíněnou knihu „za práci, kterou je nutno vzít v potaz při jakémkoliv dnešní teoretické obecné studiu o divadle,“ ale i to, že „samozřejmě lze – a je asi nutné – s některými jejími východisky polemizovat,“ hlavně však to, že prý považují „striktně za zbytečné termíny, jako je například herecká postava,“ což prý podle mne je „zavádějící a matoucí abstrakce“. [3] To, co mě zarazelo, nebyla ta zmíněná polemika na spadnutí (ta patří k dialogu a tu bych vítal – konečně co může být krásnějšího než hádat se o rozumné s chytrými lidmi), ale to, že jsem si své inkriminované výroky vůbec nepamatoval. Naopak, v živé paměti jsem měl svoje zcela nedávné velice důkladné zamyšlení nad hereckou postavou a své výroky v tom smyslu, že pojem herecká postava (či spíše rozlišení tohoto pojmu) bylo svého času „skutečným triumfem vyspělého, tj. přesného [...] myšlení“, [4] a byl bych tedy snad přísahal, že nic z toho, co Císař cituje, v knize není. Naštěstí jsem nepřisahal, protože všechny ty rouhavé výroky na adresu herecké postavy v knize jsou. [5] A tak jsem měl o důvod víc k zamyšlení. Ani ne tak nad vlastní postupující sklerózou, a dokonce ani ne nad tím, jak špatnými čtenáři (řekněme to takhle v množném čísle) svých vlastních věcí jsme my autoři a jak nedbale vedeme dialog sami se sebou (to je celkem jasné: sebe samého jako autora máte vy sám jako čtenář už až po krk, a jste-li jen trochu rozumný, dáváte přednost pštroší politice před narcisismem či masochismem), ale spíš nad tím, jak jsem to vlastně tenkrát myslel a co mě k tomu vlastně vedlo.

Buď jak buď, po delší námaze se mi podařilo nejen zrekonstruovat, ale snad i znovu promyslet, oč mi tenkrát šlo. Dalo to práci, ale stálo to, doufám, za to. Ozřejmil jsem si další stránky tohoto důležitého a kontroverzního pojmu. Co víc, zjistil jsem, že obě tvrzení (i to o triumfálnosti, i ono o zbytečnosti) si neodporují, že jsou obě stejně důvodná, a že obojaký a rozporný není náš (totiž můj) postoj k tomuto pojmu, ale pojem sám, protože *herecká postava* není jediný pojem, ale několik pojmů, různých podle pojmových systémů, ve kterých fungují. Jsou to zejména:

1. Pojmové systémy herecké praxe. Vystačí s minimem obecných pojmů, pojem herecké postavy (či prostě postavy apod.) však mezi nimi je.

2. Pojmové systémy učebnic hereckého umění, populárních návodů jak dělat divadlo a tradičních popisů či estetik divadla z hlediska zrodu divadelního představení. Termín „herecká postava“ se tu vyskytuje, má však většinou význam „jevištní postava“ a stojí v protikladu k termínu „dramatická postava“ chápanému jako postava literární. Poměr dramatická postava – jevištní postava je poměr předlohy a její realizace.

3. Pojmový systém *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha. Herecká postava je zde povýšena na pojem čistě teoretický, pojem, který má v Zichově systému klíčové postavení. **HERECKÁ POSTAVA** tvoří pojmovou dvojici s pojmem **DRAMATICKÁ OSOBA** (vztah mezi nimi je vztah znaku a jeho významu), a trojici s pojmem **HEREC** (ve smyslu „původce znaku“).

4. Pojmový systém historické poetiky hereckého umění případně i historie jeho teoretické reflexe. Historická poetika popisuje tvorbu (poesis) určitého období včetně její teoretické sebereflexe počítaje v to i „falešné vědomí“, které si dané období samo o sobě vytváří. Pokud se v teoretické autoreflexi daného období vyskytuje pojem

„herecká postava“, je takový výskyt historický fakt pro poetiku herectví natolik závažný, že zasluhuje, aby byl historickou poetikou reflektován a zaznamenán.

5. Pojmový systém *Divadla, které mluví, zpívá a tančí* (dál to budu zkracovat jako DKMZT). Přestože je to systém plně kompatibilní s pojmovou soustavou *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha, pojem **HERECKÁ POSTAVA** ani **DRAMATICKÁ POSTAVA** se v něm **NEVYSKYTUJE**.

## **Zabývejme se teď jednotlivými systémy trochu podrobněji.**

1. Pojmové systémy herecké praxe. Herecká praxe nepotřebuje ke své bezprostřední ani memoárové autoreflexi žádný rozsáhlý konceptuální aparát. Je konkrétní, váže se k jednotlivinám, tj. k jednotlivým dílům či dokonce výkonům, přesto si však vytvořila základní kategorie, a právě herecká postava k nim patří. Místo o hereckých postavách či prostě postavách se ovšem mluví i o rolích, úlohách, figurách, figurkách, epizodách, čurdám, kládách, kracích atd. Termínu se při tom používá jak pro fiktivní (literární) postavu (tj. onu část textové předlohy, která ji bezprostředně zakládá) tak i pro herecké dílo, jímž se „literární“ postava jevištně realizuje. Z kontextu (situačního či vyprávěcího) je pak už dostatečně jasné, o který význam jde, tím spíše, že se nemluví obecně o roli vůbec, ale o určité roli (Hamletovi, Harpagonovi, Rozárce). Tak tomu bylo po staletí a tak je tomu dodnes v převážné většině úvah o herectví, počínaje „hereckou latinou“ mluvenou či psanou, přes serióznější memoáry, deníky a monografie až po teoretické spisy. Čtenář, dokonce ani odborný čtenář, nijak nepostrádá jemnější pojmové rozlišení a ani ho nenapadne toužit po obecnosti. Naopak vítá jedinečnost dovršenou psychologickým detailem (ať už v pozorování či introspekce) a záplavu drobných faktů, i když většinu z nich může verifikovat nejvýš „vnitřní evidencí“ či fantazijní identifikací. Nevadí ani rudimentárnost: i z nepatrných náznaků a velmi vágních svědectví či vybledlých vzpomínek na dávné zážitky rekonstruujeme monografie o hercích, jejichž hru jsme nikdy neviděli (představme si takovou situaci ve výtvarném umění!), ba i dějiny herectví od klasicismu (ne-li od antiky) až po dnešek.

2. Pojmové systémy učebnic herectví apod. na rozdíl od první skupiny usilují o zobecnění herecké zkušenosti, a jejich cílem je deskripce (případně klasifikace) postupů (či dokonce – při vší dobové relativnosti – správných postupů), jimiž herecké dílo vzniká. Protože už sám termín „postup“ sugeruje ideu posloupnosti a časového pořádku – například pořádku „od tvůrce k dílu“ – a protože velká většina hereckých postav vzniká na základě dramatických předloh, nastává v teorii a technologii herectví (a divadla) nutnost zavádět pojmy, které by takovýto genetický popis umožňovaly. Což je případ pojmových dvojic typu „dramatická postava – jevištní postava,“ jak je najdeme např. ve studii Hořínkově, [6] které ovšem nutno odlišovat od pojmové dvojice „dramatická osoba – herecká postava“, jíž užívá Zich a která s postupem a kauzálním řetězem „od autora k textu a od herce k jevištní postavě“ nemá nic společného.

3. Pojmový systém *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha. Zich je něco jako Koperník divadelní vědy. Dosavadní teorie divadla, včetně teoretické nadstavby herecké

tvorby viděly střed teorie umění v TVŮRČI a nutily čtenáře vlézt do kůže tvůrce a sledovat celý ten kauzální řetěz od záměrů jakožto příčin až po uskutečnění záměrů jakožto následků, a dospěly-li kdy až k divákovi, tedy jen proto, aby hodnotily, byl-li práv vznešené kauze tvůrce či nikoliv. Naproti tomu Zich nevidí střed teorie umění v tvůrci, ale v PŘÍJEMCI a uměleckou tvorbu nepokládá za řetěz kauzální, ale FINÁLNÍ. Začíná tedy od tohoto cíle, k němuž umění směřuje, tj., v případě divadla, OD DIVÁKA. (Toto zaměření na vnímatele je koneckonců v souhlasu s prapůvodním zaměřením estetiky vůbec, kdysi vytvořené jako teorie smyslového poznání, tedy vnímání.) Zich tedy posadí svého čtenáře do hlediště, donutí ho vlézt do kůže diváka a chce po něm, aby se jeho očima díval na jeviště. Odtud se ovšem všelicos jeví jinak. Z hlediska tvůrce, zejména tvůrce do té míry egocentrického jako herec, se může zdát, že to, co divák vidí a slyší na jevišti, je – nechám-li stranou neživé předměty – právě herec. Jistě, to co divák vnímá je i herecký výkon, „jevištní postava“, ta je ovšem neoddělitelná od herce samého, a tak herci – a snad ani teoretiku herectví – nevymluvíte, že to, s čím je divák konfrontován v divadle, je herec sám. Naproti tomu Zich to vidí jinak: to s čím je divák bezprostředně konfrontován není herec, ale *hercovo dílo, herecká postava*. Parafrázováno v termínech teorie komunikace: to co vnímám jako divák – příjemce – není *původce* zprávy (herec), ale *zpráva*, kterou mi dává: *herecká postava*. Tato zpráva se ovšem vztahuje k nějakému objektu, fiktivnímu objektu, a tímto objektem je *dramatická osoba*. Řečeno v termínech, kterých užívá Zich: to co na jevišti vidím a z jeviště slyším, je umělecké dílo vytvořené umělcem – hercem. Tak jako dílem malíře je obraz, dílem herce je herecká postava. Podobně jako dílo malíře – obraz – se vztahuje k nějakému objektu mimo obraz sám, třeba ke krajině (a dodejme příklad, který Zich neuvádí: třeba ke krajině, kterou si malíř vymyslel), vztahuje se i dílo herce (a stejně i ostatních spolutvůrců herecké postavy) k jistému objektu mimo dílo samo – k dramatické osobě. To co vnímám ze scény je tedy *herecká postava*, nikoli herec, a to, k čemu se tato postava vztahuje, k čemu odkazuje, co PŘEDSTAVUJE (abychom konečně užili autentického Zichova termínu), je DRAMATICKÁ OSOBA. Nikoli jako dílo básníka, ale jako VÝZNAM DÍLA HERCE (a ostatních jeho pomahačů, včetně dramatického básníka). Ještě jinými termíny, a tentokrát čistě Zichovými řečeno: herecká postava je PŘEDSTAVUJÍCÍ, dramatická osoba je PŘEDSTAVOVANÉ, a herec je UMĚLEC, který je *za tím vším* a který POMOCÍ HERECKÉ POSTAVY ZOBRAZUJE DRAMATICKOU OSOBU.

Pokládám toto zdánlivě zcela zbytečné a pedantické Zichovo rozlišení za skutečný triumf Zichova přesného myšlení a důkaz explanatorní síly systému, který vytvořil. Zich jím pronikl až na práh oné disciplíny, které se dnes říká sémiotika, či lépe řečeno jím tento práh veleúspěšně překročil. Zichovo rozlišení je tím záslužnější, že v herectví je „představující a představované (...) příliš stejnorodé“ a že Zich si je při tom jasně vědom toho, že jejich „směšování (... by bylo) stejnou LOGICKOU CHYBOU jako kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje“. [7] Dodejme ještě jeden příklad, který Zich ovšem neuvádí: směšování představujícího a představovaného by zde bylo stejnou *logickou chybou* jako směšování jazyka-objektu a metajazyka, kde rovněž představující (reprezentující) a představované (reprezentované) je „příliš stejnorodé“, ba naprosto stejnorodé, takže Zichovo rozlišení obou je stejným triumfem přesného myšlení, jakým bylo rozlišení jazyka a metajazyka, tento mezník vývoje moderní logiky!

Zich si dal skutečně velice záležet na tom, aby rozlišil *hereckou postavu* a *dramatickou osobu* jakožto představující a představované. Méně si už dal záležet na tom, aby rozlišil i *hereckou postavu* a *herce*. A tak kromě správných a přesných formulací – správných a přesných v tom, jak odpovídají celému Zichovu systému (například formulace na s. 116), najdeme v jeho knize i formulace méně přesné a důsledné, formulace typu „toto, co vnímám je herec“ apod. Sem patří dokonce i Zichova definice herce („herec je umělec představující myšlenou osobu sebou samým“ [8], příliš volná, než aby nepřipouštěla výklady ne zcela slučitelné se Zichovým systémem.

Logicky domyšleno, má totiž rozlišení herecké postavy a herce některé – zdánlivě – paradoxní důsledky. Je-li to, co vidím při hře na jevišti hercovo dílo, herecká postava, znamená to, že herce samého, principiálně vzato, na jevišti vůbec nevidím. Vidím jen *hrajícího* herce, tj. herce nikoli proměňujícího se, ale *proměňivšího* se v hereckou postavu, tedy *hereckou postavu*. Herce *samého*, tj. herce neproměňivšího se v postavu, mohu vidět jen v momentech, když nehraje (např. když „loví z boudy“, [9] nebo – v případě herce zpívajícího, leč nepřiliš muzikálního – když vrhá pohledy na dirigenta), naopak, jestliže hraje, zmizel v postavě, ve svém díle, které je jaksi větší než on. [10] Herce, kterého znám jen z jeviště (nebo z obrazovky) *skutečně* neznám, znám jen jeho dílo, jeho postavy. Říkám-li, že to, co vidím na scéně, je herec, je to stejná *metonymie*, jako když řeknu „čtu Dostojevského“ (nečtu původce, čtu jeho dílo) anebo stejná *nepřesnost* (rovněž založená na *doslovném chápání metonymického posunu*), jako když řeknu, že na výstavě vidím plátna nebo za výlohou klenotníka diamanty, protože to co vidím, je *zpracovaný* materiál, tedy dílo či výrobek – obraz, brilianty – a ne materiál sám. V případě herectví je to sice metonymický posun zcela nepatrný, přesto však teoreticky neobyčejně důležitý, protože i zde je nutno rozlišovat *materiál, dílo a tvůrce* přesto (ba právě proto), že v herectví nelze jedno od druhého a třetího oddělit.

Rozlišením herce, herecké postavy a dramatické osoby se však problematika herecké postavy v Zichově díle zdaleka nevyčerpává. Zichova teorie není totiž vybudována ani tak na *objektivním* vztahu reprezentace a na objektivních pojmech „představujícího“ a „představovaného“ (tato pojmová dvojice se v Zichově díle objeví jen jednou), ale na *subjektivním* procesu recepce. Je to psychologickoetická teorie recepce dramatického díla, a jejími základními pojmy jsou subjektivní protějšky „představovaného“ a „představujícího“, pojmy *významová představa technická* a *významová představa obrazová*. Oč tu jde: stručně a zjednodušeně řečeno, při všem, co vnímám, přidružuje se k tomu, co přichází zvenčí, informace „zevnitř“, tj. z paměti přicházející představa, která vjem interpretuje a která nám říká, co to, co vnímám, opravdu je, a právě pro tuto interpretující složku razí Zich název „významová představa“. U „normálních“ entit a jevů, které nic nepředstavují (tj. nenesou žádný další význam), prostě „jen jsou“, máme jen jednu významovou představu, významovou představu onoho jevu samého, nic víc. U jevů či věcí, které reprezentují jiné věci či jevy, tj. u znaků, modelů, či „děl umění obrazových“ máme však při jejich vnímání ne jednu významovou představu, ale hned dvě: významovou představu *vnímané věci samé* (tedy představu „představujícího“) a významovou představu *oné věci, kterou vnímaná věc představuje* (tedy „přstavu „představovaného“). Té první říká Zich „významová představa technická“, té druhé „významová představa obrazová“.

(Jako ctitel dialogu ve všech podobách si zde nemohu odpustit poznámku, že i zde jde vlastně o dialog, dialog vnímatele s vnímanou věcí, dialog, v němž „významové představy“ fungují jako repliky či response subjektu na teze položené vnímaným objektem či vnímajícími receptory a v němž interpretující subjekt vlastně komentuje informaci receptorů, pronášeje „thetické soudy“ o „cokosti“ (quiditas) vnímaných jevů.)

To, co platí obecně, vztahuje se i na případ recepce herecké postavy: i zde jde o vnímání entity reprezentující jinou entitu, takže i zde se při recepci dostaví významové představy dvě, totiž významová představa technická (významová *představa herecké postavy* právě vnímané a určitým hercem vytvářené) a významová představa obrazová (významová *představa dramatické osoby* hereckou postavou reprezentované). To vše by bylo ještě v mezích normálu, tj. v mezích obecného zákona o vnímání entit reprezentujících jiné entity. V mezích normálu by bylo i to, že obě významové představy si vytváří nejen divák, ale i herec: stejně jako jiní tvůrci – malíř, sochař, spisovatel – i herec je příjemcem svého vlastního díla. To, co zcela vybočuje z mezí normálu je, že – na rozdíl od vnímání všech ostatních tvůrců – hercovo vnímání vlastního díla se diametrálně liší od vnímání téhož díla všemi ostatními příjemci. Herec totiž nevnímá svoje vlastní dílo primárně opticky (vizuálně) a akusticky (auditivně), ale proprioceptivně čili vnitřněhmatově, jak říká Zich (takže není ani tak svým vlastním divákem, jako spíše svým vlastním vnitřním hmatákem), ovšem jinak platí o jeho proprioceptivních vjemech herecké postavy přesně totéž, co platí obecně o všech vjemech entit, které reprezentují jiné entity, totiž to, že při tomto vnímání vznikají u něho významové představy dvě, významová představa technická (představa herecké postavy) a významová představa obrazová (představa dramatické osoby). Odmyslíme-li si pro jednoduchost (spolu)účast (sekundární) proprioceptivní „vžívací“ složky na vizuálněauditivních vjemech obecenstva stejně jako účast audiovizuálních vjemů svého vlastního výkonu (např. svých vlastních rukou apod.) na proprioceptivní herec, můžeme v přehledu rozlišit čtyři druhy významových představ (dvě technické, dvě obrazové, dvě, které má divák, a dvě, které má herec) vázaných na vjem herecké postavy:

1/ Technická významová představa herecké postavy vázaná na audiovizuální vjem herecké postavy; tuto představu má divák.

2/ Obrazová významová představa dramatické osoby vázaná na audiovizuální vjem herecké postavy; i tuto představu má divák.

3/ Technická významová představa herecké postavy vázaná na proprioceptivní vjem herecké postavy; tuto představu má herec.

4/ Obrazová významová představa dramatické osoby vázaná na proprioceptivní vjem herecké postavy; tuto představu má herec.

(Přeložíme-li to opět do termínů dialogu, můžeme říci, že i herec vede dialog se svou hereckou postavou jako objektivizovaným, právě vytvořeným – či vytvářeným – dílem a objektivním, právě realizovaným faktem, a komentuje jej, i když jiným „jazykem“ než divák. Zde v analýze vnímání samozřejmě zcela odhlížíme od faktu, že tuto postavu zároveň vytváří.)

(V termínech dialogu lze ovšem popsat i badatelské dílo Otakara Zicha samého. Samozřejmě tentokrát je to dialog o dialogu – o dialogu, který vedou s právě objektivizovanou hereckou postavou její divák i její tvůrce – ne-li dokonce dialog o dialogu o dialogu, protože samy herecké postavy nejsou ničím jiným než dialogem o onom dialogu a oné interakci, které probíhají mezi dramatickými osobami. V termínech dialogu lze však navíc chápat i Zichovo komentování a interpretování jeho vlastních badatelských objevů, která, jak uvidíme, nebudou vždycky nejpřesnější a skutečně na úrovni Zichových objevů samých.)

Kupodivu Zich je daleko lepším badatelem než vykladačem svých vlastních výsledků, a tak podobný přehled významových představ vázaných k vjemu objektivizované, objektivně dané herecké postavy v jeho díle nenajdeme. Co horšího, nenajdeme u něho ani důsledně dodržované rozlišení *objektivního* faktu herecké postavy od subjektivně daných významových představ herecké postavy (tedy od *subjektivního* faktu technické významové představy „herecká postava“), takže právě v těch nejchoulostivějších vysvětlujících pasážích, v nichž jde o to čtenáři sám pojem významové představy objasnit, dochází ke ztotožnění objektivního a subjektivního. A tak v Zichově knize najdeme vedle korektních pasáží, jako např. na straně 116: „toto vnější, toto ‚mimo nás‘ (...) je (...) *herecká postava*. Jedině ta existuje *objektivně na scéně*...“, kde Zich sám podtrhl slova *herecká postava* a *objektivně*, i pasáže, kde je *herecká postava* prohlášena prostě za technickou a významovou představu a tedy za fenomén *subjektivní*. Je to nedostatek tím horší, že ve skutečnosti, tj. ve skutečné praxi divadla a herectví se subjektivní a objektivní nedá od sebe oddělit, obojí tu koexistuje v nerozlučné jednotě. Nejenže neexistuje subjektivní vjem herecké postavy, který by neměl svou objektivní příčinu v současně hercem vytvářené objektivní herecké postavě – v tom by koneckonců nebylo nic zvláštního, to platí *ex definitione* o každém vjemu –, ale neexistuje ani objektivní herecká postava, která by nebyla ten moment, jak je vytvářena, zároveň vnímána, když nikým jiným, tak aspoň svým tvůrcem, hercem. *Herec nemůže nebýt svým vlastním příjemcem*. I v tom je specifikum herectví. Spisovatel nemusí být čtenářem svých vlastních výtvorů, rovněž skladatel může celý život úspěšně unikat osudu posluchače svých vlastních skladeb, podobně i jejich interpret si může případně zacpat uši voskem, a malíř – bude-li malovat metodou Jacksona Pollocka a bude-li slepý, může mít šťastnou jistotu, že svoje dílo neuvidí, divadelní herec však neunikne nikdy: nejenže musí svoje dílo opakovaně produkovat, *musí je i pokaždé vnímat*. (Jako autor cítící mírný odpor k vlastnímu dílu ho velice lituji: ten neustálý dialog s vlastním dílem nemůže zůstat docela bez následků, a nemá-li vést k narcisismu či zoufalství, musí končit imunitou nebo otrlostí.) A právě fakt nerozlučné koexistence objektivní herecké postavy a jejího proprioceptivního (vnitřněhmatového) vjemu svede Zicha k tomu, že v důležitých objasňovacích pasážích své knihy náhle zpanikaří a prohlásí hereckou postavu (jinde charakterizovanou jako objektivní) za proprioceptivní vjem hercův.

Jak vidět herecká postava je pojem, jehož odlišení je triumfem Zichova teoretického myšlení, ale i jeho neúspěchem. Je to pojem nejen – pro Zichův systém – klíčově důležitý, ale zároveň – jako klíč k Zichovu systému – obdivuhodně zavádějící a matoucí. Kupodivu je tento pojem navíc i ZBYTEČNÝ: v Zichově systému má termín „herecká postava“ terminologický ekvivalent v synonymním termínu „hrající herec“ („zformovaný herec“ – s. 55, „herec hrající na scéně“ – s. 116). Pojem „zformovaného“



či „hrajícího herce“ znamená však u Zicha naprosto totéž jako pojem „hra herce“ či „hercova (nebo herecká) hra“: vyplývá to jednoznačně z tabulky na s. 57, podle níž dílem *jednoho* herce je *herecká postava*, zatímco dílem *několika herců* je *spoluhra*, jakož i z definice spoluhry o odstavec výše, podle níž spoluhra je prostě „syntéza hereckých postav“. A tak se mi zdá reálnější docházet k pojmu herecká postava (pokud je vůbec nutno a zdrávo jít tak daleko) *analytickou cestou* a definovat jej jako onu porci hry herců, která připadá na jednoho herce, než *synteticky*, slučováním těchto velmi těžko ohraničitelných porcí ve vyšší celek, notabene *porcí, které musely být napřed uměle z tohoto celku izolovány a vytrženy*. To jen herecké monografie a memoáry – tím, že jsou to vždy knihy o jednom herci, – v nás mohou podporovat iluzi, že individuum je východiskem. Naopak VÝCHODISKEM JE VŽDYCKY INTERAKCE, SPOLUHRA, DIALOG! Je to ostatně zcela v souladu s onou kolektivní, nadindividuální podstatou divadla, na níž tolik bazíruje právě Zich, natolik, že monodrama dokonce přímo vylučuje z dramatického umění, a kterou na každém kroku potvrzuje herecká praxe (podíl partnera a partnerů na vytváření podstaty), a navíc i s kolektivní, nadindividuální, „dialogickou“ podstatou lidské komunikace, interakce a lidských vztahů jakožto tématu divadla a koneckonců (a především!) s podstatou člověka jakožto „souhrnu společenských vztahů“ vůbec. Existuje-li něco jako první paragraf ústavy hereckého umění a základní zákon herecké tvorby, měl by jím být zákon o fragmentárním charakteru herecké tvorby: **HERECKÁ POSTAVA – TOTO DÍLO HERCE – NENÍ UMĚLECKÉ DÍLO, ALE JEN FRAGMENT UMĚLECKÉHO DÍLA: UMĚLECKÝM DÍLEM JE TEPRVE DRAMATICKÉ DÍLO (V ZICHOVĚ SMYSLU, TEDY „DIVADLO“) JAKO CELEK.**

Skutečným individuem v původním smyslu slova in-dividuum, tedy něčím nedělitelným, není individuum, jedinec, ale společenská jednotka – nexus, skupina, společnost. Moderní herectví (píšu slova moderní s velkým váháním, protože jeho užití je už po staletí neklamným znamením, že jeho uživatel klame sám sebe) ostatně na leccos z toho už přišlo (pokud to skutečně herectví nevědělo už dávno, čímž se užití slova moderní ještě víc zpochybňuje). V každém případě v důrazu tradičních teorií herectví na postavu bylo nejen něco individualistického ba solipsistického, ale i nedivadelního, něčeho, co hledá svou specifčnost mimo vlastní specifčnost divadla, něčeho spíš literárního (postava je koneckonců odvozena z literatury a někdy ve své důležitosti stvrzena i názvem hry), zaměstnavatelsko – zaměstnaneckého (principál a „křoví“) a především malířského (postava jako vítězství líčidla – mejkapu nejen maskérského, ale i herecky rutinérského a staticky charakterizačního – nad souhrou jako obrazem interakce). Nic proti mejkapu a charakteristice (včetně nulové charakteristiky a ostentace sebe samého, jsou-li spjaty se sólovým herectvím), ale snaha definovat ji na podkladě interakce a souhry mi připadá víc práva specifčnosti hereckého umění, a naší pozemské existence jak by smet.

**4. Pojmové systémy historické poetiky herectví.** O *Estetice dramatického umění* se často říká, že dala české divadelní vědě dokonalou a přesnou terminologickou bázi. To není tak docela pravda, protože na to, aby někdo někomu něco dal, musí být dva, ten kdo dává, a ten kdo dar přijímá. Česká divadelní věda totiž Zichův dar nepřijala. Nepotkal jsem ještě nikoho, kdo by Zichův přesný pojmový systém nechválil, ale také nikoho – počítaje i mne samého –, kdo by s ním pracoval. Což platí i o Jindřichu Honzlovi. Ve svých studiích otiskovaných ve *Slovu a slovesnosti* v prvních letech

nacistické okupace nezahájil sice se Zichem skutečný dialog (ani jej zahájit nemohl – Zich neměl to štěstí se něčeho takového dožít), přece však jeho studie stojí vůči Zichově *Estetice* ve vztahu jisté dialogické negace: všechny totiž na Zicha navazují a diskutují k tématům, která otevřel Zich, některé dokonce výslovně. Nelze je však přitom označit za pouhou „diskusi k referátu“, tím méně za pouhé marginálie (přestože kvantitativně se to tak jevit může), spíš za jakýsi koreferát, dialogicky negující Zichovy teze. Zichův pohled byl důsledně synchronní či lépe panchronní, zcela abstrahující od časové, vývojové dimenze a usilující o „čistou teorii druhu“ (či – řečeno termínem vypůjčeným z literární vědy – o ČISTOU GENOLOGII) platnou pro všechny časy. Naproti tomu Honzlovy studie, zejména první z nich, „Herecká postava“, se znovu vracejí k problému časovou dimenzi a sledují změny v čase či dejme tomu vývoj, jímž daný dílčí fenomén (herecká postava) v historii prošel. Pokud jde o „sémantické kontexty“ tohoto zvláštního dialogu Zich – Honzl (abych užil termínu běžného v jiných „koreferátech“ k Zichově knize tištěných v téže době), dochází tu jen k částečnému prolnutí, v podstatě každý mluví trochu o něčem jiném (což se někdy v diskusi stává). U Honzla najdeme sice některé Zichovy termíny, ne však Zichovy pojmy, přičemž pojem *herecká postava* je na tom vlastně nejhůř. Jak víme, neporozuměl zde plně badateli Otakar Zichovi ani interpret Otakar Zich a čtenář Otakar Zich (i zde už každý mluvil trochu o něčem jiném), nebudeme tedy vyčítat čtenáři Mukařovskému a čtenáři Honzlovi, že i tam, kde přímo interpretují Zichovy pojmy a názory, interpretují je zkresleně. Tak hned v úvodu studie „Pohyb divadelního znaku“ se říká (implicitně), že herec je znak, a explicitně, že podle Zicha „herec představuje dramatickou postavu“, což je nepřesné nejen meritorně, ale i terminologicky, protože termín „dramatická *postava*“ není vůbec Zichův termín a neměl by tedy figurovat ani v korektní rekapitulaci Zichových názorů. Honzlovi ovšem slouží tato rekapitulace jen jako odrazový můstek pro výklad názorů vlastních. A o vlastní názory jde Honzlovi tím spíš ve studii „Herecké postavy“, kde o Zichovi nepadne ani slovo a kde jen titul a užití termínu „herecká postava“ může budít dojem, že tu bude řeč o pojmu Zichem zavedeném. Není tomu tak: Honzlův pojem herecká postava je přes terminologickou totožnost docela jiný pojem než Zichův.

Dřív jsem tento významový posun Honzlovi velice zazlival: považoval jsem to za křiklavé a trestuhodné (právě proto, že běžné) porušení etiky terminologie, a rozhořčení nad tímto přestupkem mi bránilo plně ocenit přínos tohoto brilantního Honzlova eseje. Dnes už to chápu. Zichovi šlo o čistou teorii, o podstatu formy a specifické zákonitosti jejího znakového fungování, především pak o ústřední znak (obraz, ikon) s nímž dramatické umění pracuje, hereckou postavu. Proto potřeboval přesně odlišit to, co je právě u tohoto znaku tak těžko odlišitelné, totiž znak sám (hereckou postavu) a její význam (dramatickou osobu). Honzlovi šlo o něco jiného. Ne o znakové fungování herecké postavy, ale o to, jak herecká interpretace zpětně (či lépe a priori, tj. nikoli jako *feed-back*, ale jako *feed-forward*) ovlivňuje, ba přímo determinuje zobrazení člověka v dramatu, tedy to, čemu Honzl v jiných studiích říká „dramatická postava“. Honzl proto nepotřebuje Zichův pojem „herecká postava“ ani Zichovo rozlišení „herecká postava – dramatická osoba“. Řeší jiný problém. Problém nikoli čisté teorie z hlediska příjemce, ale problém HISTORICKÉ POETIKY DRAMATICKÉHO UMĚNÍ Z HLEDISKA DRAMATIKA A INTERPRETA, a pracuje tedy s jiným pojmem herecké postavy, pojmem, který nerozlišuje „představující“ a „představované“, ale spíš postavu u dramatika a postavu u interpreta. Sledovat zpětné působení herecké postavy na drama a anticipaci herectví dramatem se ovšem neobejde bez časové dimenze,

naznačené ostatně už samými termíny, a právě proto je Honzlův příspěvek vynikajícím dílem nejen historické, ale přímo vývojové poetiky. Koneckonců jeho autorem byl tvůrce, který se na oné vývojové proměně sám aktivně podílel.

Honzlovým vývojovým a historickým pohledem se však proměňuje i Otakar Zich. Honzl sice chápe, že Zichovi šlo o objevení „věčných“ zákonů formy, vidí však toto úsilí ve vší jeho dobové relativnosti a podmíněnosti. A z tohoto pohledu není najednou *Estetika dramatického umění* nic jiného než sice velmi důkladná a systematická, ale přece jen dobově omezená a determinovaná *historická poetika*. Historická poetika, která sama sice nespécifikuje údobí a historický interval své platnosti, kterou však není těžké takto zakotvit: je to historická poetika onoho typu divadla, které vykrytalizovalo měšťanským realistickým divadlem přelomu 19. a 20. století.

O historickou poetiku, tentokrát však – tak jako u Jindřicha Honzla – vědomou, vývojovou a zaměřenou na ono nejdůležitější období historie, kterému říkáme současnost, usiloval i Jan Císař. Jestliže Honzlovi šlo v podstatě o to, co herecká postava a historický fakt jejího zrození dělá s dramatikem, Císař pro změnu sledoval spíš to, co herecká postava (a historická perspektiva jejího zániku??) dělá s hercem, a co herec našich dnů dělá s ní. Asi to vypadá poněkud frivolně, podsouvám-li Janu Císařovi jakékoli eschatologické tendence stran herecké postavy. Přesto si myslím, že mnoha jeho myšlenkami lze tezi o zániku herecké postavy, jak v hereckém stylu, tak i v terminologii divadelní teorie, účinně podepřít.

**5. Pojmový systém DKMZT.** Lhal bych, kdybych tvrdil, že jsem se cílevědomě a promyšleně učil z chyb, kterých se Zich dopustil při definování a výkladu herecké postavy, a že jsem se právě proto tomuto teoreticky ošidnému a prakticky zavádějícímu pojmu vyhnul. Byl jsem si ovšem vědom slabin a mezer Zichovy knihy (právě proto jsem se jednu z těch mezer – onu pauzu mezi činohrou a operou, již definuje operetu – snažil zalepit), byl jsem si vědom i její dobové poplatnosti, hereckou postavu jsem však pokládal za jednu z nejsilnějších a nejgeniálnějších stránek Zichovy teorie, a právě proto jsem se nijak nesnažil k tomuto problému znova přistupovat: to už jednou provždy vyřešil kolega Zich. Můj zájem – kromě operety – byl docela jinde: snažil jsem se o jakýsi základní výzkum v oblasti obvykle pokrývané nápisy jako je „sdělování“, „ukazování“, „znak“, „model“, „hra“ apod., pojmů, které hrají důležitou roli v teorii umění, které však nepatří *pouze* teorii umění. Snažil jsem se dovědět o nich víc, a nespolehat při tom jen na kybernetiku, teorii komunikace apod., které je definují příliš úzce a příliš speciálně pro své potřeby. Kupodivu jakmile se mi podařilo vytvořit dostatečně silnou ucelenou teorii všech těchto jevů, divadlo se mi najednou definovalo jaksi samo. Dokonce jsem občas v pokušení domýšlivě tvrdit (Bůh mi buď milostiv!), že moje „komunikace komunikací o komunikaci“ – což je jen volný překlad Zichovy definice dramatického díla – je cosi jako kosmicky platná definice divadla. Ne, že by všude, kde je divadlo, existovala i tato hierarchická struktura komunikací – divadlo krystalizuje i v jiných soustavách a kromě forem krystalických existují i formy amorfní –, ale všude, kde by se ve vesmíru objevila *tahle* hierarchická struktura, tam všude je divadlo. Což se může jevit jako silně přemrštěná ctižádost a snaha, zdá se však, že komunikační zákonitosti jsou stejně objektivní a stejně univerzální jako zákonitosti chemické, a tak může-li hmota v celém vesmíru být složena ze stejných prvků, nemáme důvod, proč bychom si měli myslet, že s divadlem by to mělo být jinak, bez ohledu na

to, že nebude asi nikdy příležitost (na štěstí pro mne!) si to ověřit. Připouštím, že celá teorie je skutečně pro herectví poněkud příliš abstraktní, jak správně konstatuje Jan Císař, a že v ní na specifikaci herectví (kromě připomenutí některých triviálních fakt – k čemuž bylo zapotřebí asi 250 tiskových stran) nezbylo už příliš místa ani sil. A pojem *herecká postava* jsem skutečně nepotřeboval, docela mi stačila kategorie modelu a pojem „tělesného modelu“ či „pohybového modelu“: pro připomenutí oněch skutečně nejzákladnějších fakt (která spojují herectví dejme tomu s inženýrstvím) se hodí víc, než tradiční (a běda! překomplikovaný) pojem *herecká postava*. Systém DKMZT je ovšem plně kompatibilní se systémem Zichovy EDU (který je vlastně jeho speciálním případem), a pojem *herecká postava* lze v něm velice snadno definovat: koneckonců se v knize vyskytuje, i když okrajově (ve schématu na s. 64). K tomu, abych se jím důkladněji zabýval, jsem se dostal teprve nedávno, kdy jsem se z různých důvodů, vesměs příležitostných (kritika würzburškého reprintu EDU, příprava anglického překladu EDU, příspěvky k Zichovu výročí) přiměl k tomu, abych se začal Zichem znovu a důkladněji zabývat. A tak se mi zcela nedávno dostala *herecká postava* přímo do titulu jednoho článku, který nemá dokonce vůbec nic společného s herectvím, a který je o literatuře a jazyce, ovšem o jazyce, který je – na divadle i mimo divadlo – tím „nejdůležitějším hercem“. Tím větší bylo tedy moje překvapení, když jsem byl Janem Císařem usvědčen z poněkud nihilistického vztahu k *herecké postavě*, a když jsem zjistil, že má vlastně pravdu.

Teď mě tedy, k dovršení všeho, *herecká postava* přinutila k tomu, abych jí věnoval celou studii, čímž je její pomsta nad tím, kdo jí kdysi pohrdl, slavnostně dokonána. Odříkaného chleba největší kus, ale naštěstí mohu dokázat (a doufám, že jsem to i dokázal), že moje pohrnutí tímto pojmem nebylo absolutní. Janu Císaři pak děkuji, že mne k tomu přiměl. A také za to, že ve své studii o *herecké postavě* v jejich historických proměnách použil vydatně těch pojmů, příliš abstraktních, uznávám, kterými jsem se snažil pojem *herecká postava* opsat, nahradit a obejít. Čímž mi nejen udělal velkou radost, ale také ušetřil moc práce. A tak děkuji – za dialog.

(Brno-Královo Pole, 26. října 1981)

## Poznámky

[1] Chválu dialogu jsem si už dovilil pronést při mnoha vhodných i méně vhodných příležitostech, např. v článku „Podíl hudby na prožitku myšlení aneb Myslíme hudbou“ in: *Opus musicum*, 1972/9. O výklad dialogu jsem se pokusil v článku „O jedné lingvistické extrapolaci“, in: *Program – Divadelní list Státního divadla v Brně*, roč. 44, č. 7 (1972/73)

[2] Slova dialog se snažím užívat v původním a nejpřesnějším významu, kde předpona dia- neznamená číslovku dvě, ale spíš totéž co česká předložka *skrz* případně předpona *pro-*, *prů-*; předpona dia- ve slově dialog má tedy též význam jako táž předpona ve slovech dia-termie, dia-pozitiv apod., takže nejpřesnější český ekvivalent slova dialog je *pro-mluva*. Právě tak jako nepřesnějším latinským překladem řeckého *dialogos* byl latinský kalk *dis-cursus*, diskurs. Každá rozumná *promluva* předpokládá ovšem dva účastníky, mluvčího a posluchače (kteří ovšem mohou být jedna a táž osoba, ale pak

není nutno *mluvit* – tj. mluvit *nahlas*, stačí mluvit „v duchu“; někdy ovšem si sami se sebou dopisujeme, například v poznámkách, diářích apod.), přičemž v rolích mluvčího a posluchače se účastníci nemusí vždycky střídat, i když rovnoprávný dialog střídání umožňuje. Podle této teorie vše je dialog a monolog neexistuje, takže divadelní dvojice dialog-monolog je vlastně zcela umělá. V podstatě je vytvoření slova monolog od původu cosi jako slovní hříčka, šprýmovné označení pro jistý divadelní prostředek, šprýmovné označení, které se ujalo (to se někdy stává) a které od té doby bereme vážně.

[3] Jan Císař: „Proměna herectví“. *České divadlo 4 – Nad současným českým herectvím*, DU 1981, Praha, s. 18.

[4] Viz můj příspěvek „Sémiotika sémiotika Otakara Zicha“, in: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, red. Rudolf Pečman, Česká hudební společnost, Brno 1981, s. 50.

[5] Inkriminované výroky jsou na s. 205. (*Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*. Supraphon 1974.)

[6] Zdeněk Hořínek: „Herectví jako hra“. *Divadlo*, únor 1970.

[7] Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*. Praha 1931, s. 56.

[8] Zich, *tamtéž*, s. 59.

[9] Bereme-li *dramatickou* postavu (ve smyslu Hořínkově) za vstup a *jevištní* postavu jako výstup kybernetické mašiny, již je herec, pak náповěda obstarává dodávku momentálně chybějícího fragmentu polotovaru „dramatická postava“ právě vyrábějícímu herci.

[10] Zde se dá namítnout, že herectví je vlastně zvláštní případ kontaktní komunikace, tj. takové komunikace, při níž příjemce dostává nejen slovní sdělení, ale při níž vnímá i původce zprávy, i když – podle situace – se může soustředit téměř výlučně na slovní zprávu samu a původce téměř pominout, zatímco v případě herectví je právě původce nepominutelný, protože – a o to mi jde – se svému divákovi „nemůže neukázat“. Kupodivu opak je pravdou, protože, ať se to zdá sebevíc paradoxní, herec, když *hraje*, se ve skutečnosti svému divákovi nemůže ukázat: může mu ukázat jedině svou *hru*, zprávu, která je *větší než on sám* a v níž on sám dokonale *zmizel*. V podstatě každý herec, když hraje, vysílá zprávu „TOTO NEJSEM JÁ“ a podobá se v tom Krétanu Epimenidovi, který prohlásil všechny Krétany za lháře. Paradoxy hry se první zabýval Gregory Bateson. „The message ‚This is play‘.“ In: Bertram Schaffner (ed.) *Group Processes. Transactions of the Second Conference, 9–12 Oct. 1955, Princeton, New Jersey*. New York 1956 (Jossiah Macy's Foundation).

## Bibliografická citace

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica : totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Editor Jaroslav Etlík. Praha : Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0. Herecká postava – pro a proti, s. 202–218.

