

Havlíčková Kysová, Šárka

Dívaldelní formy Asie v teoretickém díle Jiřřho Veltruského

Theatralia. 2013, vol. 16, iss. 1, pp. 81-101

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126121>

Access Date: 03. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Šárka Havlíčková Kysová Divadelní formy Asie v teoretickém díle Jiřího Veltruského¹

Úvodem

Na začátku roku 2012 jsem v soukromém archivu Jarmily F. Veltrusky zkoumala pozůstalost Jiřího Veltruského.² Zamýšlela jsem doplnit svá dřívější bádání v oblasti vlivů asijských divadelních forem na české strukturalistické myšlení o divadle. Mým cílem bylo zjistit, jaká představení Jiří Veltruský zhlédl, případně které ze svých poznatků o asijském divadle mohl čerpat nejen z literatury, ale také ze své vlastní divácké zkušenosti.

Během svého pobytu v Paříži jsem navštívila také některé instituce, v nichž mohl asijské divadlo studovat nejen J. Veltruský, ale také např. Karel Brušák, který ve svém článku „Čínské divadlo“ (BRUŠÁK 1939) za tuto možnost děkoval knihovnici Musée Guimet.³ I další pařížské instituce mohly českým strukturalistům poskytovat prostor pro poznání asijských divadelních forem. Paříž patřila k nejvýznamnějším evropským centrům, kde se „Západ“ seznamoval s „Východem“.

Právě v Paříži, městě světových etnografických výstav, se Jiří Veltruský ponejvíce seznamoval s divadelními formami Asie. Zajímala ho však jen jejich odlišnost či kurióznost, nebo byl jeho zájem daleko hlubší a důvody pro jejich poznávání z hlediska teorie divadla zcela zásadní?

1 Článek vznikl za podpory grantového fondu GA ČR GAP409/11/1082 *Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál*. Základní teze této studie byly prezentovány na konferenci „Strukturalistický poločas“, konané 21. září 2012 na Katedře divadelních studií FF MU.

2 Ráda bych vyjádřila velké díky Jarmile F. Veltrusky za laskavé zpřístupnění soukromého archivu Jiřího Veltruského.

3 V tomto muzeu se pořádala i divadelní představení. Jiří Veltruský zde v roce 1981 zhlédl *Musique et Danse de l'Inde* [Hudba a tanec Indie]. Dle programu z představení šlo o ukázkou různých stylů indické hudby a představení kúčipúdi, klasického tance z Ándhrapraděše.



Novinový výstřížek z archivu J. Veltruského dokumentující vystoupení souboru pekingské opery v Paříži v květnu 1980.

Jiří Veltruský prokazatelně jevil o asijské divadelní formy velký zájem a nechával se jejich principy inspirovat ve svém teoretickém díle. Pro toto tvrzení svědčí několik skutečností. V bibliografických seznamech a odkazech doprovozájících jeho studie najdeme desítky titulů převážně zahraniční literatury o nejružnějších divadelních druzích a žánrech Asie. Většina jeho textů zahrnuje odkazy na asijské⁴ divadlo, které se v jeho díle vyskytují v hojném počtu. Kromě informací o tom, z jaké literatury Jiří Veltruský čerpal své poznatky

4 Uvědomuji si problematičnost pojmu „asijské divadlo“, zejména s ohledem na jeho nekonkrétnost a zjednodušující perspektivu, kterou mu lze z hlediska konceptualizace divadla přiřknout. „Asijským divadlem“ v tomto článku míním v souhrnu všechny divadelní formy, které pocházejí z asijského kontinentu, o nichž J. Veltruský ve svých textech píše. Proto výraz „asijské“ ponechávám nadále bez uvozovek.

o asijském divadle, se zaměřím na otázky, na jaké konkrétní žánry asijského divadla Jiří Veltruský odkazuje, jak četné jsou tyto odkazy, a především v jakých souvislostech se o nich zmiňuje, v jakém rozsahu a jak přesně tyto příklady slouží jeho teoretickým úvahám o divadle. Dále se ptám, do jaké míry je o dané formě poučen, proč volí ke svým teoretickým úvahám oporu v příkladech z asijského divadla, případně jakým způsobem je do svých úvah zapojuje.

Cenným zdrojem informací je také dokumentace k představením, která Jiří Veltruský za svého života zhlédl. Dokumentace obsahující zejména programy, novinové výstřižky či propagační materiály z představení je uložena v soukromém archivu Jarmily F. Veltrusky v jejím bytě v Paříži. Ačkoliv lze předpokládat, že tyto materiály nedokládají všechna vystoupení asijských divadelníků, která kdy Jiří Veltruský zhlédl, můžeme konstatovat, že podávají svědectví o těch, kterých se skutečně zúčastnil. Že tato představení opravdu viděl, lze tvrdit na základě svědectví (lze říci doslova „očitého“) jeho manželky, Jarmily F. Veltrusky. Ta ho na představení doprovázela či může alespoň podat informaci o tom, že je Jiří Veltruský zhlédl.⁵ Kromě četnosti příkladů v teoretických studiích můžeme právě díky svědectví jeho manželky hovořit o zásadním vlivu asijského divadla na teoretické dílo Jiřího Veltruského.

V letech 1968–1992 zhlédl Jiří Veltruský nejméně třicet šest představení asijského divadla. V archivu Jarmily F. Veltrusky se nachází dokumentace ke dvaceti čtyřem z nich.^{6 7} Dle těchto materiálů měl Jiří Veltruský možnost seznámit se s širokou škálou představení asijských divadelních forem. S indickým divadlem se tak setkal v představení divadla kathakali (1968)⁸ nebo kúdíjattam (1980), zhlédl také stínové divadlo z Ándhrapraděše (1985) či loutky z indického státu Karnátaka (1985). Z japonského divadla spatřil gagaku (1988), kabuki (1981), kjógen (1976), nó (1976), bunraku (1983) atd. Archivní materiály dokumentují také představení „čínských loutek“ (1980), pekingské opery (1980) atd. Z jiných asijských zemí je zastoupeno především loutkové divadlo z Jávy (stínové loutky, 1982), Vietnamu (vietnamské vodní loutky, 1984) či Malajsie (malajské stínové loutky, 1985). Veltruský nadto zhlédl také turecký karagöz (1970) či balijské „posvátné tance“ (nedatováno).

5 Jak mi sdělila Jarmila F. Veltrusky, „(...) když byl Jiří pak nemocný, tak už jsme chodili jenom na to [asijská divadelní představení; pozn. ŠHK],“ (10. 1. 2012 v rozhovoru s ŠHK).

6 Jarmila F. Veltrusky mi poskytla seznam představení (nejen asijských), která J. Veltruský zhlédl. Na základě materiálů uložených v pozůstalosti J. Veltruského jsem sama vytvořila soupis představení žánrů asijského divadla, která navštívil. Oba seznamy jsou uloženy v mém archivu.

7 Během své návštěvy v archivu v lednu 2012 jsem pořídila téměř 500 fotografií dokumentů. Chtěla bych tímto poděkovat svému muži, který mne doprovázel a ochotně mi pomohl pořádit kvalitní fotografie archivních materiálů.

8 Uvádím vždy první v pozůstalosti dohledatelné setkání J. Veltruského s daným žánrem.

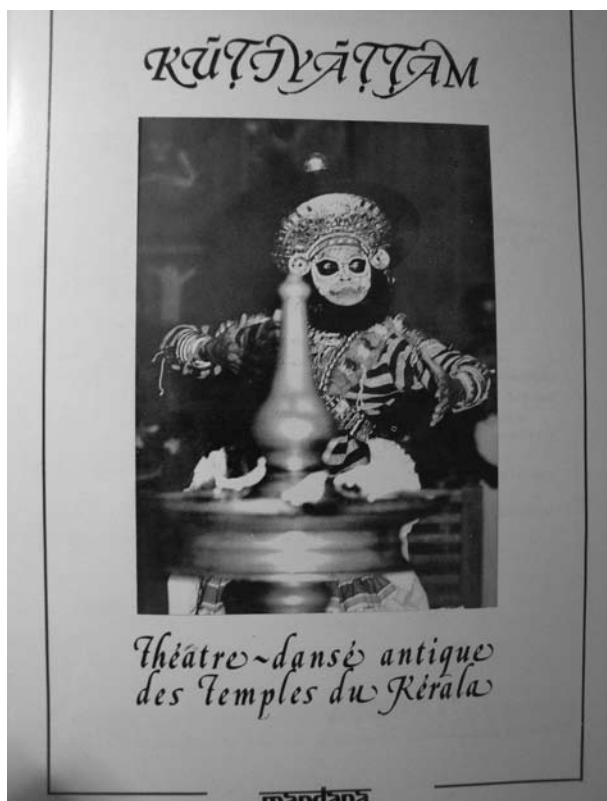
Většinu představení viděli manželé Veltruští v Paříži, jen několik mimo toto město, v němž žili, například jedno představení kathakali během pobytu v Novém Dillí (1968). Z uvedeného výčtu stojí za pozornost například představení indického divadla kúdíjattam, které Jiří Veltruský zhlédl v Paříži v roce 1980, v Théâtre de l'Odéon. Představení je v materiálech označeno jako *Théâtre danse de Kerala*.⁹ Právě v tomto roce se, jak uvádí např. K. G. Paulose (2006), hrálo kúdíjattam poprvé mimo Indii, na Západě, v Paříži. Skupina, kterou vedl herecký mistr Painkulam Ráma Čakjár, následně vystoupila v dalších evropských městech. Paříž však byla prvním městem, kam v Evropě kúdíjattam zavítalo. A Jiří Veltruský byl této významné události¹⁰ velmi pravděpodobně svědkem.

Časté příklady z asijského divadla stojí v teoretických pracích Jiřího Veltruského běžně vedle pojednání o principech např. středověkého či alžbětinského divadla, mnohdy se však dostávají výrazně do popředí – zabírají celé odstavce či stránky. Odkazuje v nich například na indické bharatanátjam, kathakali, kúdíjattam, kathak, Rámlílu, Kršnáttam (či Krišnáttam), džhanki,¹¹ hovoří o sanskrtském dramatu či přímo o konkrétním žánru sanskrtského divadla, zvaném *bhána* (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 121). Z japonského divadla uvádí bunraku, kabuki, kjógen, nó, či dokonce odkazuje na dílo Zeamiho (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 130). V souvislosti s čínskou proveniencí se o konkrétní formě zmiňuje sporadicky, hovoří zpravidla jen o „čínském divadle“. Obecně nejčastěji pojednává zejména o divadle nó, kabuki, kathakali či „čínském divadle“. V některých případech hovoří velmi neurčitě, aniž by blíže specifikoval, jakou divadelní formu má na mysli, také o „japonském divadle“ (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 137). Za vágními označeními jako „japonské loutky“ či „tibetské divadlo“ lze sice mnohdy rozpoznat konkrétní formu, ale setkáme se i s případem, kdy takové na první pohled nejasné označení skrývá komplexní pojem, jenž si zaslouží pozornost. Míním tím časté odkazy na „čínské divadlo“ (např. VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 126 nebo 1994 [1983]: 203). Ačkoliv Jiří Veltruský měl prokazatelně vlastní diváckou zkušenost s pekingskou operou (1980), odkazoval-li na „čínské divadlo“, měl zpravidla na mysli čínské divadlo nebo „klasické čínské divadlo“ (např. VELTRUSKÝ 1994 [1983]: 203), o němž dříve, v roce 1939, pojednal Karel Brušák. Většina příkladů z „čínského divadla“ je totiž opatřena odkazem na text Karla Brušáka z roku 1939

9 „Taneční divadlo z Kéraly“ – tj. svazového státu na jihozápadním pobřeží Indie.

10 Divadlo kúdíjattam se až do poloviny 20. století hrálo výhradně v prostředí chrámu, kde ho mohli cizinec spatřit jen výjimečně na zvláštní povolení. Moci ho zhlédnout na začátku osmdesátých let v evropském městě bylo tedy přelomovou událostí. (Naproti tomu např. populární divadlo kathakali bylo i dříve přístupnější širokým vrstvám.)

11 K těmto žánrům odkazuje jako ke „Kreshnattam“ a „Jhanki“.



Propagační materiál z archivu J. Veltruského dokumentující představení divadla kúṭiyāttam vystupujícího v Paříži v květnu roku 1980.

„Znaky na čínském divadle“, případně na jeho text „Čínské divadlo“ z téhož roku.

Jiří Veltruský na Brušákovo dílo dále navazoval. Pod pojmem „Brušákovo čínské divadlo“ je třeba si představit především to, o čem Karel Brušák pojednal ve své studii „Znaky na čínském divadle“ (BRUŠÁK 1939). Ani Karel Brušák však ve své práci nehovoří o konkrétní divadelní formě.

Karel Brušák své poznatky čerpal celkem z deseti titulů převážně odborné literatury.¹² Jiří Veltruský odkazuje na několik desítek titulů odborné literatury pojednávajících o asijských divadelních formách. V *Příspěvcích k teorii divadla* (1994) jich lze najít nejméně čtyřicet. V knize *An Approach to the Semiotics of Theatre* (2012) je jich méně, přibližně dvacet, přičemž většina z nich se

12 Více o tom in (HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2010b).

Le Théâtre Kalamandalam à Paris

La troupe indienne du Kalamandalam, pour sa première tournée officielle en Occident, présentera cinq spectacles différents à Paris, extraits du répertoire Kootiyattam, un des plus anciens théâtres du monde, dont l'origine remonte à près de deux mille ans, et le seul de nos jours en langue sanskrite. Il est aussi l'un des rares théâtres traditionnels où les femmes participent à l'action.

La troupe, composée d'acteurs, actrices, percussionnistes, d'une chanteuse et de deux maquilleurs, sous la direction de Vasudevan Namboodripad et du maître Rama Madhava Chakyar, se produira le 5 mai au théâtre de l'Odéon, puis du 6 au 10 mai à 20 h 30 et le 11 à 16 h au Carré Silvia Monfort. Le vendredi 9 mai, la troupe donnera un spectacle non stop de 20 h 30 à l'aube (buffet indien permanent).

Novinový výstřížek z archivu J. Veltruského, dokumentující vystoupení školy Kerala Kalamandalam s představením kúđijáttam v Paříži v květnu roku 1980.

shoduje s tituly, na něž Jiří Veltruský odkazuje v *Príspevcích k teorii divadla*. Zdá se, že Brušákova práce zaujímá v bádání Jiřího Veltruského o asijském divadle zvláštní postavení. V případě indických, japonských či jiných divadelních forem Veltruský ve svých pojednáních odkazuje často ke specializované cizojazyčné literatuře. Informace o „(klasickém) čínském divadle“ jako by čerpal především z onoho jediného textu Karla Brušáka, případně z jeho obou obsahově podobných prací z r. 1939. V bibliografii textů Jiřího Veltruského další tituly zabývající se čínským divadlem totiž téměř nenajdeme.¹³ Veltruský důsledně čerpá z díla Karla Brušáka. „Čínské divadlo“ tedy i v pracích Jiřího Veltruského představuje ne příliš jasně vymezený pojem. Jak jsem však již poznamenala v článku věnovaném Brušákovým poznatkům o čínském divadle (HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2010b), šlo mu pravděpodobně především o to, aby vysvětlil principy tvorby divadelního znaku na příkladu čínského divadla,

13 Např. ve studii „Loutkové divadlo a herectví“ (VELTRUSKÝ 1994 [1983]) hovoří o pařížském Théâtre du Petit Miroir, „které sleduje tradici klasického loutkového divadla z oblasti Fu-tien a z Tchaj-wanu“ (193). Cituje článek z časopisu *The Puppetry Journal* z roku 1981, jehož autorem je Ginnine Coccuza. Několikrát odkazuje na práce zaměřené na asijské divadlo obecně, jako např. na práci Jecquesa Pimpaneaua (1979), která rovněž obsahuje pojednání o čínském divadle. Dále lze zdroje poznatků o čínském divadle hledat v pozůstalosti Jiřího Veltruského. V roce 1981 zhlédl v Paříži dvě různá představení čínských loutek a jedno představení pekingské opery, k němuž jsou v pozůstalosti uloženy novinové výstřížky a program, které obsahují základní informace o této divadelní formě. Až na několik případů tohoto druhu však Veltruský v souvislosti s čínským divadlem odkazuje na Karla Brušáka.

nikoliv o komplexní pojednání o čínském divadle či přímo o konkrétní divadelní formě.

Jiří Veltruský ve svých studiích, pominu-li hojně uváděné „čínské divadlo“ Karla Brušáka, uvádí nejčastěji příklady z divadla nó, kabuki, bunraku a indického kathakali, případně z Rámlily či později z kúdíjattam. I v bibliografiích jeho textů nacházíme především tituly zaměřené na tyto divadelní formy.¹⁴ Jiří Veltruský většinou ve svých textech užívá příkladů z těch asijských divadelních forem, s nimiž měl vlastní diváckou zkušenost, ta však přibývala teprve s časem, což mohlo také Danu Kalvodovou vést k domněnce, že Jiří Veltruský stejně jako Karel Brušák čerpal své poznatky o čínském divadle z literatury (KALVODOVÁ 1996: 15), nikoliv z osobních diváckých zkušeností. Toto tvrzení by mohlo být pravdivé v případě prací, které oba titoto autoři napsali na přelomu 30. a 40. let, a v případě Veltruského studie „Příspěvek k sémiologii herectví“ z roku 1976, na niž Kalvodová také odkazuje, nikoliv však v případě prací pozdějších, z osmdesátých let. V té době již Veltruský divácké zkušenosti s čínským divadlem prokazatelně měl (pekingskou operu zhlédl např. v letech 1980 a 1986).¹⁵ Konfrontujeme-li příklady z oblasti asijského divadla, které Veltruský ve svých studiích používá, se seznamem představení, která zhlédl, zjistíme, že se Veltruským uváděné příklady do značné míry shodují s divadelními formami, s nimiž měl diváckou zkušenost. Je třeba také podotknout, že poznatky Jiřího Veltruského o asijských divadelních formách, zejména v případě japonské a indické provenience, jsou většinou velmi přesné.

Vybrané teoretické problémy ilustrované pomocí příkladů z asijského divadla

Příklady z asijského divadla se nejhojněji vyskytují ve třech studiích Jiřího Veltruského – v textech „Příspěvek k sémiologii herectví“ (1976), „Loutkové divadlo a herectví“ (1983) a „Herectví a chování: studie o nositeli významu“ (1984b)¹⁶. V každé z těchto studií je použito několik desítek příkladů.¹⁷

Dle dokumentů v pozůstalosti zhlédl Jiří Veltruský nejvíce představení asijského divadla v první polovině 80. let, což odpovídá době vzniku dvou ze tří studií, v nichž nejhojněji čerpá příklady z asijského divadla. V pojednáních věnovaných dramatickému textu se odkazy na asijské divadlo vyskytují spíše

14 Cituje či odkazuje například na nó (TAMBA 1974), kabuki (ERNST 1956), bunraku (KEENE 1973), kathakali (JONES a JONES 1970).

15 Připouštím samozřejmě i možnost, že ne všechna čínská představení jsou zdokumentována v pozůstalosti Jiřího Veltruského. Mohl se osobně seznámit s čínským divadlem i před rokem 1980, kdy viděl v Paříži pekingskou operu.

16 Studie vyšla v roce 1984 v angličtině pod názvem „Acting and behaviour: a study in the *signans*“ (VELTRUSKÝ 1984b), česky in (VELTRUSKÝ 1994).

17 V každém z těchto textů odkazuje na některou formu asijského divadla čtyřicet- až padesátkrát.

ojediněle, ve studii *Drama jako básnické dílo* (VELTRUSKÝ 1999) se jím nezabývá vůbec. Užije-li Jiří Veltruský příkladu z některé asijské divadelní formy, činí tak nejčastěji v souvislosti s herectvím – především s problematikou herecké postavy, s konvencionalizovaným jednáním a jeho lexikonem, s pojednáním o znaku, o *signifiant* a *signifié* atd. Užívá jich také jako kontrastů k příkladům z evropského divadla.

Nejdříve je však třeba odpovědět na otázku, co mohly divadelní formy Asie nabídnout Jiřímu Veltruskému při jeho teoretických úvahách o divadle. Při bližším kritickém zkoumání je zjevné, že asijské divadelní tradice procházely proměnami, přesto však lze říci, že ve své současné podobě představují ve srovnání s divadelními žánry na Západě vysoce stabilizované systémy, jež si nárokuje mnohdy až tisíciletou kontinuitu. Z toho důvodu se zřejmě mohou stát dobrou platformou pro teoretické uvažování o divadle obecně i mimo asijský kontext. Pro sémiotiku divadla jako disciplínu pěstovanou především západními vědci se možnost systematizace výrazových prostředků, jakou nacházíme v některých asijských divadelních žánrech, jeví zcela oprávněně jako nanejvýš vhodná. Indické kathakali a kúdíjattam nabízí kromě komplexního souboru konvencionalizovaných pohybů zřejmě vůbec nejpropracovanější systém gest, který čítá stovky znaků a s nimi (v různých jejich kombinacích) spojenou rozsáhlou varietu významů. Často se dokonce o něm hovoří jako o *jazyce gest*.¹⁸ Japonské divadlo, jako je nó s kjógenem, bunraku a kabuki, rovněž oplývá značnou mírou systematizace, což je kromě jiného ovlivněno i tím, že u každé z těchto forem existuje poměrně ustálený soubor her, které se díky jejich velké oblibě hrají nejčastěji. To nepochybně přispívá k vyšší míře formalizace a vytváří prostor pro ustalování či kodifikaci výrazu. I čínské divadlo, zejména pekingská opera, disponuje výrazivem, jímž se zabývá celá řada titulů odborné literatury – včetně té, na jejímž základě pojednal o „svém čínském divadle“ i Karel Brušák, a tedy i Jiří Veltruský. Existence jakýchsi „výkladových slovníků“ čínského divadla,¹⁹ z nichž své poznatky čerpal také Brušák, představuje pro sémiotiky teoretickou oporu zásadního významu. Lze říci, že tyto formy poskytují propracované systémy gest a pohybové vzorce, obsahují mnohdy složitou vizuální symboliku kostýmů a rekvizit a v neposlední řadě také kodifikované prostředky ve stylizaci mluveného či zpívaného projevu atd. K tomu se na obecnější úrovni ještě přidávají další pravidla, která organizují prostor či dění v něm.

18 Více se lze o systému gest dozvědět např. v méj disertaci (HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2010a) nebo v článku o divadle kúdíjattam (HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ 2012).

19 Míním například knihu *Secrets of Chinese Drama* (1936), z níž Brušák čerpal, která již v podtitulu říká, že má být „uceleným průvodcem v oblasti jednání a symbolů v představeních čínského divadla“ [„A complete explanatory guide to actions and symbols as seen in the performance of Chinese dramas;“ překlad ŠHK].

Herecká postava

Jiří Veltruský se ve studii „Příspěvek k sémiologii herectví“ (1994 [1976]: 120) zabývá hereckou postavou a hierarchií postav. V této souvislosti odkazuje na divadlo nó a poukazuje na zřetelnou dělbu funkcí mezi postavami:

[...] v japonském divadle nó [...] herecké postavy mají svá vlastní jména (ta se nesmí směšovat se jmény představovaných osob), jež udávají jak jejich postavení, tak funkci. Na vrcholu je šite, neboli „ten, kdo činí, kdo jedná“. Waki, neboli „ten, co je stranou“, je postava druhá. Většinu času je waki pasivním divákem šitea. Osoba představovaná šitem je často vize, kterou má osoba představovaná wakim. Každý z nich může být doprovázen cure („následovníky“), nebo tomo („společníky“). Kjógen, postava fraškovitá, může zaujímat třetí místo, pokud se tato postava objeví ve hře nó samé (frašky kjógen se také střídají s hrami nó během představení a kromě toho ještě krátké „mezihry“ kjógen oddělují první část hry nó od druhé). (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 120)

Problém svébytnosti herecké postavy, respektive jejího oslabení, opírá Veltruský rovněž o příklady z divadla nó, když hovoří o tom, že

[s]vébytnost herecké postavy je znatelně oslabena a její začlenění do celkového souboru postav zdůrazněno v japonském divadle nó. Na jedné straně určitou pasáž textu často zpívá herec vytvářející vedoucí postavu (šite nebo waki) střídavě sám a společně s těmi, kteří vytvářejí postavy podřízené (cure nebo tomo), nebo se střídá se sborem. Na druhé straně jisté pasáže zpívané sborem zároveň předvádí pantomimicky herec, který tvoří vedoucí postavu (šite). (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 121)

Tento příklad demonstruje situaci, kdy se tvorby herecké postavy účastní více aktérů, nikoliv jediný herec, který ji utvoří z „materiálu“ vlastního těla. Veltruský zde vychází ze Zichova pojetí (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 124). Stálé i proměnlivé složky herecké postavy jsou distribuovány mezi hlavního herce (šite), jeho doprovod a sbor, tato distribuce se navíc proměňuje v čase. Šite tak sice disponuje stálými složkami, jako jsou např. hlas, tvář a maska, kostým atd., i proměnlivými, jako je přednes, mimika, gesta, tělesné pozice, ale současně jeho jednání často „přebírají“ či doplňují jiní členové souboru. Znak herecké postavy, které označují dramatickou osobu, tedy nejsou důsledně centralizovány v postavě šiteho. Postavou šiteho se tyto znaky spíše jen usouvztažňují. Lze tedy říci, že znaky herecké postavy v součtu přesahují znaky,

jež produkuje sám šite, a jak ukazuje Jiří Veltruský, právě tím se oslabuje ona *svébytnost* herecké postavy (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 124).

Jiří Veltruský v podobných úvahách pokračuje, když se zabývá polaritou herecké postavy, na niž má dle jeho slov účinek „oddělení deklamace od tělesné mimiky“. To dokladuje nejen příkladem z kathakali (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 121),²⁰ ale uvádí v této souvislosti také příklad z představení severoindické Rámílly. V něm „sanskrtský učenec z význačného místa na hrací ploše nebo poblíž ní předčítá zpěvavým hlasem vyprávění vypůjčené z Rámájany, včetně přímých řečí připisovaných v textu osobám, zatímco účinkující zároveň předvádějí vyprávění události“ (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 121).

Dále čerpá z kabuki:

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

(VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 122)

V uvedených příkladech demonstrujících polaritu herecké postavy je možné vysledovat, k čemu Jiřímu Veltruskému tyto jevy slouží. Nachází v nich vhodný a dobře srozumitelný (i z divákova pohledu) model fungování hierarchie postav a distribuce výrazových prostředků, které v součtu vytvářejí znak dramatické osoby a dramatického děje.

Ne náhodou se značné množství příkladů z asijského divadla vyskytuje také v pojednáních Jiřího Veltruského o *signifiant* a *signifié* znaku. Právě japonské divadlo mu v souvislosti s poměrem mezi hereckou postavou a dramatickou osobou, v podkapitole „Poznámky o *signifié*“, poskytuje modelový příklad pro diskrepanci mezi *signifiant* a *signifié* u jednání a herecké postavy. Jde o situaci běžnou v japonském divadle, jak jsme již viděli i u příkladu k svébytnosti herecké postavy, kdy „osobu může znamenat více než jedna postava. Šite a jeho cure spolu obvykle představují jednu osobu“ (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 157). Postava šiteho a cureho tak – zcela běžně – tvoří společně *signifiant* jednoho a téhož *signifié*.

20 V kathakali verbální stránku projevu realizují dva vypravěči/zpěváci, zatímco fyzické jednání je v kompetenci herců.



*Titulní strana programu k představení kabuki v Paříži roku 1981.
Z archivu J. Veltruského.*

V „západním“, resp. euro-americkém divadle je takový jev sice také možný, ale zároveň jej lze demonstrovat jen na izolovaných příkladech z jednotlivých inscenací. Není tedy na rozdíl od japonského divadla „ukotven“ systémově, ač je jeho potenciální výskyt v kontextu západního divadla možný. Proto je nanejvýš vhodné demonstrovat takový jev na divadelní formě či formách, které jím ve svém systému výrazových prostředků běžně disponují. Divadelní formy, jako je právě např. nó či kabuki, navíc počítají s tím, že po jistém základním obeznámení se s ním je tento systém srozumitelný běžnému divákovi. I model, který nabízí do značné míry stabilní hierarchizace postav v japonském divadle (míním opět hlavně nó, kjógen a kabuki, případně bunraku), je modelem, jenž nemá v současném západním divadle obdoby. Lze říci, že v kontextu západního divadla nenajdeme model dostatečně jednoduchý, dlouholetou tradicí ustálený

a neměnný, aby jej bylo možno použít jako platformu pro porozumění sdělovaného mezi jevištěm a hledištěm – prostřednictvím jasně definovaného znaku.

Kromě zmíněného modelu či vzoru mohou některé asijské divadelní formy poskytnout západnímu teatrologovi i něco navíc. Totiž systémově ukotvené příklady, jež jsou v novodobé západní divadelní praxi možné spíše hypoteticky. Dobrým příkladem může být problematika rozlišení „herce jako herce“ a „herce jako soukromé osoby“ – problematika dvou rozdílných aspektů obrazu herce, které „vcházejí do *signifié* v měnlivých proporcích“ (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 159). O ní Jiří Veltruský pojednává opět v souvislosti s poznámkami o *signifié* (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 159–160) a vysvětluje ji příkladem z kabuki:

Obraz herce má dva rozdílné aspekty – herec jako herec a jako soukromá osoba – jež oba vcházejí do *signifié* v měnlivých proporcích. Technika 19. století, kterou odsuzoval Antoine, zdůrazňuje stránku první, ale je to příklad dost primitivní, kdežto kabuki ukazuje, jak rafinovaně se dá účinku téhož druhu – řečeno sémiologicky – dosáhnout. Například herec poté, co na vlastním jevišti zpodobnil panovačnou ženu, se octne sám na hanamiči a náhle představuje nesmělou dívku, volá pomocníka, aby mu vzal kopí, které má v ruce, a dává najevo, jak je sklíčen z hrozného zážitku na jevišti. Když ho pomocník požádá, aby provedl jistou miepózu [...] stydlivě si zakryje obličej a řekne, že před všemi těmi lidmi to nejde. Po značném přemlouvání poprosí obecnstvo, aby se nesmálo jeho nešikovnosti, a pak ji konečně provede [...].

(VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 159–160)

Po řadě příkladů herce jako soukromé osoby uvádí Veltruský situaci, kdy se herec jako soukromá osoba odráží v jeho funkci herce na jevišti, potažmo v dramatické osobě. To ilustruje speciálním příkladem z indického divadla, který staví vedle známých příkladů z mysterií z Yorku, v nichž loďaři hráli stavění Archy Noemovy, rybáři a námořníci Noa a Potopu a zlatníci příchod Tří králů s jejich vzácnými dary. Píše: „[...] v jistých formách náboženského divadla v severní Indii – Jhanki, Rámlíla – mohou pouze herci bráhmanské kasty hrát role božstev; jinak by se před nimi bráhmáni v obecnstvu nemohli klanět na uctění božských bytostí, které představují“ (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 160).

Podobných případů, jimiž dokumentuje jevy, jež nejsou v západní divadelní tradici běžné, uvádí Jiří Veltruský ve svých studiích více. Umožňují mu rozebíranou problematiku důsledně polarizovat a díky rozmanitosti a jisté formalizovanosti divadelních žánrů také účinně demonstrovat na vhodných příkladech, jež se stávají na základě znalostí o nejznámějších žánrech asijských

ského divadla, k nimž nó, kabuki, kathakali a bunraku bezesporu patří, dobře srozumitelné i poučenému západnímu divákovi či teatrologovi. Navíc – slovy západního teatrologa – lze na příkladech asijských divadelních forem ukázat principy sémiózy.

Znak a principy sémiózy

V téže studii Veltruský pojednává o činech, znacích a znacích znaků. Odkazuje na sv. Augustina a jeho rozlišení dvou kategorií znaků, *signa a res*, a obzvláště na Bogatyrevovo pojetí znaků znaků (BOGATYREV 1938). V té souvislosti činí poznámku o Zeamim, japonském herci, dramatikovi a teoretikovi divadla nó, který rovněž rozpoznal důležitost znaků znaků pro herectví (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 130). Dále již o Zeamim přímo nehovoří a přechází zpět k vysvětlení vztahu znaku a činu. Při tom využívá konvencionalizovaného postupu divadla kabuki.²¹

Při kombinování znaku s praktickým činem je totéž gesto či pohyb zpravidla jak činem, který provádí herec, tak znakem činu prováděného dramatickou osobou. Avšak důraz na sémiotickou povahu divadelních gest a pohybů a na rozlišení *signifiant* a *signifié* může znak od činu oddělit. V japonském kabuki, pokud otevření či zavření posuvných dveří nemá obzvláštní důležitost, učiní herec pouze divadelní gesto, kdežto vlastní čin je ponechán na jeho „neutrálně“ oblečeném pomocníkovi (*kuronbo* nebo *kóken*). (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 130)

Herec v kabuki učiní gesto naznačující otevření dveří, vlastní čin otevření dveří však provedou kókeni, čímž rovněž realizují znak činu otevírání dveří dramatickou osobou. Obojí (gesto i čin) znamená, že dramatická osoba otevřela dveře. Rozlišení *signifiant* a *signifié* odděluje znak (gesto) od činu (otevření dveří kókeny) a obojí značí *signifié*, tj. otevírání dveří dramatickou osobou.

Po tomto příkladu se Jiří Veltruský vrací k problematice znaků znaků. Upozorňuje, že ty se nedají rozdělovat tak, jak tomu bylo v příkladu z kabuki, protože *dvojí sémióza*, jejíž pomocí znaky znaků „vyvolávají svůj význam nebo významy, pochází z jediného *signifiant*“, nikoliv – jak je tomu v uvedeném příkladě – ze dvou.

Úlohu *signifiant* znaku představovaného zde [tj. v dvojí sémióze, u znaků znaků; ŠHK] proto zastává přímé *signifié* vlastního znaku; a *signifié* představovaného znaku spočívá v *signifié* nepřímém. Anebo, v složitějších případech, jako je třeba znak představující čin i jeho pomyslný nástroj či

21 Čerpá zde z knihy E. Ernsta (1956).

předmět, je *signifiant* nástroje či předmětu součástí přímého *signifié*, tj. představovaného činu. V každém případě se sémióza kteréhokoli znaku znaku odehrává ve dvou plánech zároveň, ne ve dvou fázích. (VELTRUSKÝ 1994 [1976]: 131)

Jiří Veltruský se bohužel už v této souvislosti zpět k příkladu z kabuki nevrací. Příklad lze zřejmě vyložit takto: Setkáváme se v něm se dvěma fázemi sémiózy, protože jde o prosté otevření dveří. Kdyby však tento čin znamenal ještě něco jiného, např. pokyn, ať některá z postav odejde, sémióza by neprobíhala ve dvou fázích, nýbrž jedno *signifiant* (*gesto*) by odkazovalo ke dvěma *signifié*. Nejdříve k „otevření dveří“, které je *signifié* gesta a zároveň *signifiant* dalšího, nepřímého *signifié* „ať (některá dramatická osoba) odejde“. Příklad z kabuki je v této souvislosti přínosný právě pro vysvětlení, jakým způsobem funguje ona „rozdřazovaná“ sémióza, jež je v asijských žánrech běžná.

Znaky v loutkovém herectví; *signifiant* herecké postavy

Ve studii „Loutkové divadlo a herectví“ (1983) Jiří Veltruský v hojnosti odkazů na asijské divadlo preferuje divadlo bunraku (džóruri). Na několika místech hovoří také o bližší nespécifikovaných čínských loutkách, divadle kabuki a o rádžastánských loutkách. Kromě jiného zde odkazuje i na divadlo kúdi-játam, s nímž měl možnost se již – od doby vzniku „Příspěvků k sémiologii herectví“ – jako divák seznámit.

Za předpokladu, že jsou v jeho pozůstalosti uloženy doklady skutečně o všech jeho diváckých setkáních s divadlem bunraku, či alespoň o tom prvním, udělal tento žánr na Jiřího Veltruského hluboký dojem. Příkladům bunraku jsou v této studii věnovány poměrně dlouhé pasáže textu. Jak je loutkové divadlo jakožto divadelní druh úzce spjaté s herectvím, se snaží dokázat – vědom si všech úskalí – například srovnáním některých aspektů bunraku a kabuki. Pojednává tak např. v souvislosti se *signifiant* herecké postavy, když hovoří o rozdílu mezi hercem a loutkou.

Vychází z tvrzení, že „herecký znak [...] v poměru ke všem ostatním složkám divadla vyniká svou nesmírnou realností a kolísá mezi znakem, to jest skutečností zastupující jinou skutečnost, a skutečností samou“ (VELTRUSKÝ 1994 [1983]: 198). Loutkové představení je v tomto ohledu dle Veltruského zcela odlišné:

Herecká postava a jevištní jednání zde [v loutkovém divadle; ŠHK] mají jen ty vlastnosti, jež potřebují k plnění své sémiotické funkce: jinými slovy, loutka je čistý znak, protože všechny její složky jsou záměrné (Veltruský 1939). Tento rozdíl od znaku vznikajícího v herectví je nápadný, pokud jde o stránku vizuální (Kleist 1810), ale týká se i hlasového projevu tou měrou,

jak je herecův přednes poznamenán jeho fyzickou činností. Dokonce i v bunraku má projev pěvce-vypravěče, třebaže mimo přednes obsahuje i mimi-ku, daleko do skutečnosti: sleduje hudební linii šamisenu; dlouhé vzlykání a nekoherentní zajíkání se nejen různí podle dramatické osoby (dívka, válečník apod.), ale jsou také natolik vzdáleny lidským výrazům, že zvládnout například umění plakat prý trvá léta (Keene 1973, 17 a 15). (VELTRUSKÝ 1994 [1983]: 198)

Deklamace je díky „pěvci-vypravěči“ v bunraku výrazně oddělena od obrazu. Celkový vizuální vjem však „pěvec-vypravěč“ přesto do jisté míry dotváří, spolu s hráčem na šamisen a v neposlední řadě také spolu s loutkáři vodícími jednu loutku atp. Tato neobvyklá kombinace poskytuje Jiřímu Veltruskému zcela specifický a komplexní případ *signifiant* herecké postavy. Jednotlivé složky divadelního výrazu bunraku jsou dlouholetou praxí vytříbeny do složitějšího systému. Na jeho podobu má vliv i dlouholetý a složitý proces výuky, během něž loutkáři získávají své dovednosti. I díky tomu lze na bunraku ukázat principy, jež jsou pro loutkové herectví charakteristické. O komplexnosti znaku a významové výstavbě v loutkovém divadle se Veltruský vyjadřuje s odkazem na práci Jana Kotta (1975):

[...] Kott prohlašuje, že konfrontace tváře loutky s tváří loutkáře a s tváří pěvce-recitátora má zásadní důležitost ve významové výstavbě bunraku: tvrdí, že v blízkosti tváře loutky vidí divák čtyřnásobně větší obličej vodiče; že tato tvář je nehybná a bez výrazu, jako by byla ze dřeva, kdežto dřevěná hlava loutky je živá; a že je vidět ještě třetí obličej, tvář pěvce-recitátora, která vyjadřuje všechny city, jež dramatické osoby zažívají (Kott 1975). Skutečnost je mnohem složitější. Tvář hlavního loutkáře není vždy vidět; někdy je zakryta černou kuklou, tak jako tváře dalších dvou vodičů; když není takto zakryta, není ji vždy vidět v blízkosti obličeje loutky, protože je často schována za loutkou. A i když jeho tvář zůstává bez výrazu, ve výjimečných případech může ronit slzy. Hlavy loutek nejsou vždy pohyblivé. [...] V zájmu krásy je každá hlava opatřena jen takovými pohyblivými částmi, jaké jsou nutné pro dramatickou osobu, a ty jsou uváděny do pohybu jen občas. A konečně, obličej pěvce-vypravěče vyjadřuje v každém daném okamžiku jen cit té osoby, jejíž repliku právě vyslovuje nebo jejíž jednání popisuje, ne však city adresátů či trpěných účastníků jednání, nebo zase mimikou projevuje svou vlastní emoci a snaží se vyvolat podobnou emoci v divácích – tak jako to dělá hlavní vodič v těch výjimečných momentech, kdy roní slzy. [...] Oscilace znaku mezi neživým předmětem a lidskou bytostí, kterou implikuje kombinace loutky, propůjčovaného pohybu a lidského hlasového projevu, se neomezuje a priori na tyto tři základní prvky.



Z programu k představení kabuki v Paříži roku 1981. Na snímku je zachycena stránka podávající základní informace o kabuki.

Z archivu J. Veltruského.

Může se týkat každého z nich zvlášť i kterékoli z jejich složek. Tvář hlavního vodiče nemusí být vidět blízko obličeje loutky, neboť oscilace mezi ním a loutkou se neomezuje na tvář. Například když se má zvednout a používat rekvizita jako palička, nůž, dýky nebo vějíř, je vidět ruku vodiče, jak předmět drží spolu s rukou loutky; přitom pozornost nepřitahuje ruka vodiče, jež rekvizitu drží, nýbrž jemně členěná ruka loutky a jemná manipulace. Vodiče je vidět, jak se pohybují zároveň s loutkou, ale osobu a její jednání a chování představuje pohyb, který propůjčují loutce, a ne jejich vlastní pohyby; tam, kde se jejich vlastní jednání stává evokativním, stále ještě znamená jednání osoby představované loutkou (energický odchod), nebo divákovy city (plačící hlavní vodič). Podobně pak tvář loutky nemusí být tak pohyblivá, jak by po technické stránce mohla být, protože city osoby

rovněž naznačuje mimika zpěváka-vypravěče, jeho přednes a to, co říkají repliky připisované osobě, jakož i pohyby propůjčované tělu loutky; tento poslední rys se týká všech loutek účastnících se jednání, nejen té, která představuje činitele či mluvčího. Konečně tvář zpěváka-vypravěče nemusí svými výrazy doplňovat výraz tváří loutek představujících trpné účastníky akce nebo adresáty, protože jejich tváře jsou doplňovány implikacemi toho, co říkají nebo dělají představované osoby, a pohyby propůjčovanými tělům loutek.

(VELTRUSKÝ 1994 [1983]: 208–209)

Herecké konvence

Jak uvádí sám Jiří Veltruský (1994 [1984]: 162), článek „Herectví a chování: studie o nositeli významu“ těsně navazuje na text „Příspěvek k sémiologii herectví“. Zhruba osmiletý odstup mu přinesl možnost zapojit nové divácké zážitky. K hojným úvahám nad kathakali, kabuki a nó přidává kromě jiného také topeng a kúdíjattam, s nimiž se seznámil na začátku osmdesátých let.

V této studii je ještě více kladen důraz na herecké konvence, obzvláště na „lexikalizovaný jazyk gest“, či na problematiku sémiotické záměrnosti. Při pojednání o herecké konvenci vychází z předpokladu, že „[k]aždá forma divadla víceméně systematicky používá konvencionalizované složky a postupy“ (VELTRUSKÝ 1994 [1984]: 166). Hovoří při tom o různé míře konvencionalizace napříč odlišnými divadelními formami, a to nejen asijskými (zmiňuje např. kostýmy v komedii dell'arte) (VELTRUSKÝ 1994 [1984]: 166). V této souvislosti mluví dokonce o „slovníčích“ výrazových prostředků, k nimž lze na jedné straně počítat právě složité výrazivo některých asijských divadelních forem a na straně druhé i manýry úspěšných herců, kteří mohou vytvořit úzus či jakousi normu, jež je v daném období následována. Veltruský zcela oprávněně konstatuje, že se stupeň konvencionalizace takovýchto prostředků „mění od kultury ke kultuře, od období k období a od jedné divadelní struktury k druhé“ (VELTRUSKÝ 1994 [1984]: 167).

„Lexikalizovaný jazyk gest“ je v kontextu teoretických úvah o asijských divadelních formách zcela zásadním a často reflektovaným tématem. Jiří Veltruský podobu a funkci systému gest demonstruje zejména na příkladech z kathakali, bhataranátjam, kúdíjattam a na čínském divadle (dle Brušáka). Veltruský si v rámci strukturalistické perspektivy uvědomuje základní princip komunikace mezi hercem a divákem prostřednictvím gest:

Herecké konvence zdaleka nejsou pouhé triky herců. Patří do obecnějšího repertoáru, který je součástí dané kultury; [...] herci sdílejí tento repertoár se svým publikem. Tak divák nevnímá představení „nevinným okem“, ale naopak se zvýšenou schopností (která samozřejmě není stejná v každém

období a u každého diváka) postřehnout nuance, originální rysy, výkony a selhání. I stran přísně lexikalizovaného „jazyka gest“ indického divadla Bharata Nátjam a kathakali – k tomu lze přidat také kúdíjattam – bylo správně poukázáno na to, že záleží na kvalitě hereckého projevu, zda zdegeneruje v jazyk hluchoněmých nebo se z něj stane kouzelný tanec (A. A. Bake 1961). [...] intenzivní vztah mezi herci a diváky je jedna ze zvláštností sémiotiky herectví: herec je ve svém díle či produktu osobně přítomen a na druhé straně divák do jisté míry vidí, jak umělecké dílo vzniká, do té míry, jak při každém představení herec tvoří své dílo znovu (Veltruský 1976). (VELTRUSKÝ 1994 [1984]: 167)

Problematika oddělení deklamace od fyzického projevu je dalším z ústředních témat v souvislosti s pojednáními o asijském divadle. Již v předchozím citátu se objevuje drobné zaváhání, má-li být kúdíjattam dáno do souvislosti s jazykem gest, jenž je tak výraznou složkou divadla kathakali. Jiří Veltruský říká, že v „kathakali překlad každého slova do gest, pohybů a hry očí trvá tak dlouho, že pěvci opakují každý verš tolikrát, kolikrát je to zapotřebí,“ a že je to možné „jenom proto, že v této formě divadla je fyzický pohyb oddělen od deklamace, přičemž pohyby provádějí herci a deklamaci pěvci-vypravěči (Scott 1972, 235–236)“ (VELTRUSKÝ 1994 [1984]: 171). Opomínají však skutečnost, že v kúdíjattam je tomu právě naopak: Hercův verbální projev je do značné míry překladem jazyka gest. Navíc je to herec, kdo deklamuje, nikoliv pěvec, jak je tomu v kathakali.

Značné množství příkladů z asijského divadla se věnuje také líčení a mimice, případně kostýmu. Opět je zdůrazňován jejich sémiotický potenciál, konvence, na nichž jsou založeny, a lexikalizace jejich výrazových prostředků.

Závěrem

Zabývá-li se Jiří Veltruský asijským divadlem, nepokouší se jeho jednotlivé žánry či jejich vývoj komplexně vyložit. Popisuje-li jejich principy, činí tak pouze v rozsahu nezbytném pro pochopení jejich podstaty, aby mu v danou chvíli posloužily jako příklady k osvětlení popisovaného jevu. Nezajímají ho další kulturní, sociální a jiné souvislosti, jež by byly u asijských divadelních forem předmětem zájmu indologie, japanologie, sinologie a dalších vědních oborů zabývajících se příslušnými asijskými kulturními areály. Užívá jich pouze potud, pokud chce podpořit své teoretické úvahy v oblasti teatrologie. Pro sémiotický přístup k divadlu jsou asijské divadelní formy „materiálem“ nanejvýše vhodným. „Jazyky gest“, „slovníky“ výrazových prostředků, „pohybové vzorce“, „formalizované/stylizované líčení“ atp. nabízejí teatrologovi možnost zkoumat znak a jeho strukturu na základě zpracovaných systémů, jež disponují oboustranně zřetelnými komunikačními kódy (jak na straně her-

ců/tvůrců přestavení, tak na straně diváků). Například gesta a jejich významy indického kathakali či kúdíjattam lze najít ve výkladových příručkách (dostupných navíc i v angličtině), které mohou sloužit jako slovníky či učebnice „jazyka“ gest. Proto se lze v tomto kontextu běžně ptát, co dané gesto znamená, případně co má být určitou kombinací gest vyjádřeno, „řečeno“, komunikováno (např. VENU 2000). Jiří Veltruský bezpochyby dokázal západní divadlo vnímat v jasnějších konturách optikou vzdálené, asijské perspektivy. V kontrastu s vysoce formalizovanými, na základě dlouholeté tradice konvencionalizovanými a kodifikovanými výrazovými prostředky asijského divadla mohl Jiří Veltruský mnohem lépe teoreticky reflektovat divadlo západní, jež je co do žánrové čistoty a vyhraněnosti mnohem obtížněji uchopitelné.

Asijské divadelní formy lze nazírat i z jiných perspektiv – např. z hlediska divadelní antropologie či problematiky interkulturalismu v divadle atp. Domnívám se však, že právě systematizací a povahou výrazových prostředků do značné míry podněcují k tomu, aby byly analyzovány z perspektivy sémiotiky a strukturalismu. Na druhé straně, jak vidíme i z teoretického díla Jiřího Veltruského, v oblasti divadla představují asijské žánry pro sémiotiku a strukturalismus značný potenciál. Toho si byl Jiří Veltruský nepochybně vědom.

Nakonec si lze položit otázku, zda je možné Jiřího Veltruského jakožto sémiotika a strukturalistu považovat za teoretika asijského divadla. Jeho analýzy jednotlivých jevů, či přímo fungování znaků v jednotlivých formách asijského divadla nemají zřejmě v kontextu studia asijského divadla přinejmenším v českém prostředí obdobu. Ve svých pracích nekončí u prostého konstatování znaku a jeho významu, ale mnohdy velmi detailně analyzuje strukturu *signifiant* a *signifié*, s čímž se v odborných textech o asijském divadle běžně neseptkáme. Navíc, znalosti Jiřího Veltruského nebyly v této oblasti nijak povrchní. Z jeho prací a diváckých zážitků, jež evidentně ovlivnily jeho studie, je patrná snaha proniknout k podstatě problému s patřičnou erudicí, nejen obohatit své teoretické úvahy kuriozitami z oblasti „exotického“ asijského divadla. Teoretické práce Jiřího Veltruského jsou proto jistě přínosem i pro odbornou reflexi samotných asijských divadelních forem.

BIBLIOGRAFIE

- BAKE, Arnold Adriaan. 1961. *Quelques éléments religieux dans le théâtre indien*. In Jean Jacquot (ed.). *Les Théâtres d'Asie*. Paris: C.N.R.S., 1961.
- BOGATYREV, Petr. 1938. Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost* 4 (1938): 138–149.
- COCCUZA, Ginnine. 1981. Vittorio Podrecca's Teatro dei Piccoli. *The Puppetry Journal* 32 (1981): 4: 9–13.
- ERNST, Earle. 1956. *The Kabuki Theater*. New York, 1956.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2010a. *Hastábhinaja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2010 (nepubl.).
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2010b. Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle. *Theatralia* 13 (2010): 2: 24–39.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2012. Kúdíjattam – když divadlo vychází z chrámu. *Divadelní Revue* 3 (2012): 36–54.
- PAULOSE, K. G. 2006. *Kutiyattam Theatre: The Earliest Living Tradition*. Kottayam: D. C. Books, 2006.
- JONES, Clifford a Betty True JONES. 1970. *Kathakali*. New York: Theatre Arts Books, 1970.
- KALVODOVÁ, Dana. 1996. Znakovost v divadle Východu. Poznámky k českým sémiotickým statím. *Svět a divadlo* (1996): 3: 12–19.
- KEENE, Donald (ed.). 1973. *Bunraku*. Tokyo: Kodansha, 1973.
- KOTT, Jan. 1975. Bunraku and Kabuki, or, about imitation. *Salmagundi* (1976): 98–109.
- PIMPANEAU, Jacques. 1979. *Spectacles d'Asie: Collection Kwok On*. Katalog výstavy. Paris: Bibliothèque nationale, 1979.
- SCOTT, Adolphe C. 1972. *The Theatre in Asia*. London: Wiedenfeld and Nicolson, 1972.
- TAMBA, Akari. 1974. *La structure musicale du Nô*. Paris: Klincksieck, 1974.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1984. Acting and behaviour: a study in the *signans*. In Herta Schmid a Aloysius Van Kesteren (edd.). *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1984: 162–188.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994 [1976]. Příspěvek k sémiologii herectví. In Jiří Veltruský. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994: 117–161.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994 [1983]. Loutkové divadlo a herectví. In Jiří Veltruský. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994: 189–233.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994 [1984]. Herectví a chování: studie o nositeli významu. In Jiří Veltruský. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994: 162–188.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1999. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 2012. *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Masarykova univerzita, 2012.
- VENU, Gopal. 2000. *The Language of Kathakali (Notations of 874 Hand Gestures)*. Irinjalakuda: Natana Kairali, 2000.
- ZUNG, Cecilia S. L. 1936. *Secrets of the Chinese Drama. A complete explanatory guide to actions and symbols as seen in the performance of Chinese dramas*. New York: Benjamin Blom, 1936.

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.
(1982) přednáší na FF MU v Brně, ve výzkumu i výuce se zaměřuje na asijské divadelní formy, zejména na indické kúdíjattam, a na teorii divadla.

Šárka Havlíčková Kysová

Asian theatrical forms reflected in theoretical works by Jiří Veltruský

Based both on archival material and Veltruský's theoretical works, the study maps Jiří Veltruský's interest in Asian theatre and its influence on his thinking of theatre. Individual examples help to demonstrate the ways in which principles of Asian theatrical forms manifest themselves in Veltruský's structuralist and semiotic conceptions, such as character, sign, principles of semiosis, actor's/acting convention etc. The author also asks the following question: to what extent could Jiří Veltruský have contributed to the theoretical research of Asian theatre?