

Osolsobě, Ivo

## Nad reprintem Zichovy Estetiky dramatického umění

*Theatralia*. 2010, vol. 13, iss. 2, pp. 244-262

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115606>

Access Date: 27. 11. 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.



## Ivo Osolsobě / Nad reprintem Zichovy Estetiky dramatického umění

Otakar Zich: *Estetika dramatického umění* (Analecta Slavica Vol. 14), JAL-REPRINT, Würzburg, 1977. Mit einem Vorwort von Oleg Sus.

Technika reprintsu je věc dávno známá a používá se jí i u nás, i když jen v omezené míře, například při pořizování nových vydání jazykových slovníků: staré vydání se položí na snímací zařízení, pořídí se z něj štočky nebo kovolisty, a nové vydání se pak vytiskne, nejčastěji offsetovou technikou (tj. třeba na obyčejném Rominoru). Takto dnes na Západě pořizují většinu nových vydání starších knih, paperbacků atd., dokonce i chrestomatii a antologií.

Touhle technikou si tedy ve Würzburgu vydali Zicha, totiž *Estetiku dramatického umění*. To je potěšující, tím spíše, že se tím tato kniha dostává konečně – po šestačtyřiceti letech od svého vydání – do rukou cizímu čtenáři znalému češtiny – a že poprvé takto prorazila do ciziny. Méně potěšující, ba zahanbující je, že za těch šestačtyřicet let (a klidně se můžeme odvážit napsat padesát) nevyšla u nás, přestože reprintovat umíme také a přestože nevím o ničem –

kromě změněných pravidel pravopisu – co novému lacinému vydání mohlo bránit, když zakladatelský význam Zichovy *Estetiky* se u nás všeobecně uznává a kniha patří k nejhledanějším.

Zahraniční vydání Zichovy *Estetiky* je tedy třeba přivítat a jeho iniciátorům – ať už ta iniciativa vyšla od nás či od editorů – srdečně pogratulovat, už proto, že nezůstalo jen u iniciativy samé, ale že se věc podařilo prosadit. Víím, co to je, protože se po léta snažím prosadit anglické vydání; překlad je sice hotov, ale dosud se každý zahraniční nakladatel zalekl neúměrné (?) nákladnosti tohoto rozsáhlého díla. Možná, že po vydání reprintsu bude situace lepší, pochopí-li nakladatel, že něco, co stálo za český reprint může třeba stát i za anglické vydání překladu, i když se v dnešní situaci, kdy tisk a zejména papír se zdražil, se nakladatelovu váhání vůbec nedivím.

Úvodní studie Olega Suse leccos předpokládá (například hned znalost češtiny, ale snad i základní orientaci v historii moderní české estetiky a literární vědy, zároveň však i nezáměr čtenáře poznat literaturu, o níž se studie zmiňuje, z první ruky – soudím tak aspoň z toho, že chybí přesnější odkazy) a celkově jakoby počítala spíš s kontextem československých diskuzí z období 60. let, než s kontextem v němž bude (či může) německý reprint této české knihy fungovat: mně osobně tu aspoň chybí encyklopedický odstaveček, který by Zicha čtenáři představil a charakterizoval; možná, že něco takového je v doslovu, mám jen xerokopii úvodu, kterou mi věnoval sám jeho autor, a je tedy ode mne nehezké, že daro-

vanému koni hledím na zuby a jeho dárcé hned v první větě napadám.

Stručně shrnutý (a doufám, že bez velkého zkraslení) lze hlavní myšlenky Susova úvodu formulovat takto:

1. Zichova *Estetika dramatického umění* je průkopnické, epochální dílo, které dalo základ české teatrologii a jehož podněty plodně ovlivnily tři generace teoretiků i tvůrců českého divadla, dílo, které je přímým metodologickým, noetickým a někde i pojmoslovným předchůdcem českého uměnovědného strukturalismu.

2. Svoji důsledně synchronní deskripci dramatického díla chápaného jako dílo samostatného umění a dílo celistvé založil Zich na empirické analýze vnímání díla, tedy na analýze v podstatě psychologické, na jejímž základě (a od níž) dospívá Zich k hledisku sémantickému. Jeho přístup je tedy psychosémantický.

3. Za elementární specifický objekt našeho vnímání při vnímání dramatického díla považuje Zich interakci dramatických osob. Toto hledisko, které přečeňuje úlohu herectví („subjektu“) na úkor objektu korigoval pozdější vývoj české teatrologie (Veltruský, Honzl), který docenil úlohu předmětů na divadle a místo Zichova mimického interakcionismu ve shodě s rozvojem avantgardního divadla dospěl k totálnímu sémiologickému akcionismu, doceňujícímu zástupnost divadelního znaku a jeho pohyb.

4. Základní pojem Zichovy psychosémantiky, pojem významové představy (ať

už technické či obrazové) je třeba chápat jako pojem zároveň psychologický a sémantický. Mukařovského interpretace vyslovená v rukopisné studii, v níž chápe pojem významové představy jako „zřetelně nepsychologický“,<sup>1</sup> není správná, přestože Zich se k takovému pojetí skutečně vyvíjel. Významová představa je pojem psychosémantický, hybridní, zpola psychologický („představa“), zpola sémantický („významová“).

5. Významová představa je podle Zicha v základě dvojí: technická a obrazová. Technická zhruba odpovídá signifiant, obrazová funguje jako signifié (str. 22).<sup>2</sup> Ex definitione – jakožto „významové“ patří však obě významové představy, tedy i technická, k plánu signifié (respektive významu vůbec), technická významová představa však v Zichově mechanismu spřažených představ funguje jako globální signifiant, jako „představující“ a musí tak suplovat funkci elementárního znaku. Zichova sémantická analýza je proto *rozpůlena*: operuje s významovými představami, jinak řečeno s významy i tam, kde je evidentně o problematiku znakové *bilaterálnosti* a tak do jisté míry zastírá a zkrasluje nabízející se znakovou problematiku, nebo ji zčásti – pokud je toho vůbec schopna – nahrazuje. Ve skutečnosti jde totiž o komplexní znak složený ze znaku elementárního, jehož signifié chápe Zich jako významovou představu

1 Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. Otakar Zich (II.). In též. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 331.

2 Resp. str. 240 tohoto svazku.

vu *technickou* a z druhého systému označování, v němž je tato signifiant, a jehož signifié je pak to, čemu Zich říká „významová představa obrazová“.

6. Zvláště je to patrné na problematice „herecká postava“ vs. „dramatická osoba“. Zichovou zásluhou je jejich pojmové rozlišení, ne však plné pochopení jejich sémantické podstaty. Ani Mukařovský, který chápe hereckou postavu jako znak a dramatickou osobu jako význam (recenze Zicha str. 322) si plně neuvědomil neuspokojivost Zichova řešení. Vpravdě *herecká postava* je význam znaku, jímž je hrající herec, zatímco *dramatická osoba* je význam komplexního znaku, jehož signifiant je celý předchozí elementární znak (herec značící postavu).

7. Osolsobě vyložil Zichovu teorii na základě obecné teorie komunikace, tedy *up-to-date*, na půdě jejich definic, pojmů a termínů, jeho „překlad“ je však příliš přímočarý, kromě toho extrémně předimenzovává funkci mimetického modelování 1:1, (tzv. „ostenzivního modelování“ – výraz Susův, nikoli můj). Zich je tím transformován v „neo-Zicha“. Oba, Zich i neo-Zich se pak dopouštějí zkreslení popsaného sub 5 a 6, jehož výsledkem jsou pak některé posuny, ne nepodobné oněm, které Roland Barthes objevil v mytologickém myšlení, charakteristickém právě nerozlišováním elementárního znaku od komplexního znaku a zejména pak plánu výrazu (signifiant) obou systémů. (Což vše je řečeno sice ohleduplně a značně složitě, nicméně přece jen srozumitelně.)

8. Zichovo dynamické pojetí „dramatického prostoru“ (formulace Susova), v němž dramatické vztahy fungují jako silokřivky, silně ovlivnilo český strukturalismus a jeho pojetí struktury jakožto dynamického celku prostoupeného napětím mezi složkami a jejich stálým pohybem.

9. Zichovo teoretické úsilí, dobově podmíněné a ovlivněné německou estetikou (Johannes Volkelt, od něhož převzal Zich pojem významové představy) i divadelní vědou (Hugo Dinger, od něhož převzal Zich podtitul „teoretická dramaturgie“ a pojetí divadla jako samostatného umění), dospělo paralelně s vývojem v cizině (Arthur Kutscher a jeho princip Mimos) avšak vlastní cestou k závěrům, „ke kterým současně dospívala věda cizí“ (Mukařovského slova z nekrologu), a patří mu tedy čestné místo nejen v dějinách myšlení českého, nýbrž i evropského, třebaže zůstal po celá desetiletí za hranicemi své vlasti skoro neznám... (Tři tečky jsou Susovy.)

Potud Susovy myšlenky, shrnuty většinou jeho vlastními výrazy a doufám, že bez příliš velkého zkreslení. Označen v Susově studii bezmála za posledního žijících Zichova duchovního potomka, i když transformujícího Zicha v neo-Zicha, jsem samozřejmě na koni. A máje takto samým Susem stvrzený patent na Zicha cítím se – právě z titulu této své legitimacy – oprávněn udílet souhlas či nesouhlas (dědicové se vždycky cítí oprávněni v tomto směru) případně podávat dementi, kde se mi zdá, že došlo k neadekvátní interpretaci Zichových termí-

nů či myšlenek a kde – jak se obávám – už nelze jinak zabránit, aby se nesprávné názory šířily. Ano: Zich sám to už udělat nemůže a kdo jiný ho má bránit než Zichsobě (to jsem si nevymyslel já, to mi jednou pro legraci napsal Peter Karvaš (!). Ostatně reinkarnovaný Zich může jít ještě dál, vždyť koneckonců Zich = sobě, jak o tom svědčí Ding-an-Zich, čili Věc-O(sol)-sobě. Nehledě na to, že jsem se narodil 26. března, zatímco Zich 25., takže mě dostal jako opožděný (o den později) a zároveň předčasný (o rok dřív) dárek k padesátinám!

Ale vážně: vlastně mám námitky – přes všechnu úctu k Susovi a jeho encyklopedickým vědomostem a přes všechno dobré, co pro Zicha a jeho dílo udělal a co o Zichovi i o mně napsal (není toho málo, počítaje v to i tuto studii) – proti všem devíti tezím. U většiny tezí je to ovšem otázka rozdílného pojetí: pro mne například důležitost Zicha nebude v tom, že zahrál předehru české noetiky (či, chcete-li, sémiotiky) umění. Některé teze ovšem považují za mylné a nesprávné; proto se ve svém dementi soustředím především na teze č. 5, 4 a 6, a tím i na premisy teze č. 7, kterou jinak ponechám stranou.

K Susovu pojetí Zicha: trochu mi vadí i to, že se Sus k Zichovu dílu nepostaví jako k systému a nepopíše je právě v jeho systematickosti (pravda je, že to dělat nemusí: za jeho předmluvou následuje Zichův systém v celé kráse). A tak Sus Zichův systém jen kolem dokola obchází, nejdříve jako historik, který věc řadí do určitých otevřených kontextů, nota bene jen naznačených (kontext vývoje české estetiky, kontext českého strukturalismu, světové a domácí divadelní

vědy, psychologismu, německé psychologické estetiky), později však převládne teoretik nad historikem a opojení nad vlastním objevem – bohužel jen zdánlivým – otupí pozornost vůči objevům a formulacím druhých a tak objektivita historika spolu s autokritičností a věrností kritického interpreta berou za své.

Nevyčítám Susovi, že staví estetický funkcionalismus Mukařovského nad *estetický* psychologismus Zichův. Vyčítám mu však, že nepostřehne, že Zich – ostře rozlišující zkoumání teoretické a zkoumání estetické, – vůbec nepsychologizuje v teorii, což postřehl Mukařovský, ale odmítá uznat Sus. A tak Sus čte Zichovy termíny po jejich psychologické litéře, a nikoli co do jejich trans-psychologické náplně. Podobně jako encyklopedisté, kteří v uměleckých sporech „války buffonistů“ mluvili sice jen o hudbě francouzské či italské, ale měli na mysli přednosti či nedostatky francouzské či italské opery, tedy něčeho víc než jen pouhé hudby, říká Zich sice „psychologie“, ale dotýká se tím oně složité mezní oblasti, která je spíše společným územím psychologie, noetiky, sociologie, axiologie, a snad i neurologie a fyziologie, tedy opět něčeho, co přerostlo hranice „pouhé“ psychologie. Takže to, čemu Zich říká psychologie, není nic jiného, než že svůj systém, svou noetiku umění, buduje od lidského subjektu, poznávacího subjektu, což je totéž východisko, kterému Goodman (*The Structure of Appearance*)<sup>3</sup> v protikladu k objektivistickému, *fyzikalistickému* řešení říká *fenome-*

3 GOODMAN, Nelson. *Structure of Appearance*. Harvard University Press, 1951.

*nalismus* (fenomenalismus, nikoliv fenomenologie!): koneckonců celý Zichův systém je takováto struktura dramatického jevení a mohl by být stejně jako Goodmanův budován z elementárních „erlebs“ (Elementarerlebnis), jenže Zich chce, aby jeho základní prvek byl ještě esteticky validní, a tak jeho základním stavebním kamenem není „erleb“, ale významová představa. O významové představě Mukařovský prohlásil (a Sus to cituje, ale nesouhlasí), že tyto termíny jsou u Zicha již zcela zbaveny původní psychologické náplně: skutečně, nejde tu o proces představování, imaginace, ale o proces rozpoznaní, (ale též uvědomování, porozumění, chápání), o proces interpretace a klasifikace toho, co vnímáme (viz Zich str. 364–5), a tak to, čemu Zich říká (skutečně po německém vzoru) významová představa, bychom mohli stejně dobře nazývat (po anglosaském vzoru) label (nálepka – koneckonců viněty, nálepky, etikety nebývají pouze slovní, ale denotují i obrazem). Cítí-li Sus, že z původní psychologické náplně tu leccos zbylo, nelze proti tomu nic namítat, ovšem ať už je „představa“ v Zichově systému termín psychologický nebo ne, „významová“ je u něho rozhodně pojem nesémantický, nesémiotický, je to výraz, kterému se ještě nedostalo jeho sémantické náplně. Což je věc, kterou Sus dobře ví a která jasně vyplývá z jeho dřívějších studií o původu tohoto pojmu, vypůjčeného z Volkeltovy zcela nesémiotické teorie „přirozeného významu“. Přesto si počíná jakoby to nevěděl a zachází – jak o tom bude ještě řeč – se Zichovým termínem a pojmem jako by to byl pojem jasně sémantický – a přitom přece není možné,

že by se byl dal zmást Zichovým skutečně matoucím termínem. – Snad neuškodí připomenout i to, že právě Sus předobře ví, že to, co Zich synekdochicky označuje jako (umělecká) vnímání, je opravdu pars pro toto pro celý ten proces porozumění, chápání, poznávání, r e c e p c e díla.

Lpí-li Sus ve snaze dokumentovat Zichovu psycho-sémantickou hybridizaci a Zichův psychologismus až příliš na literě Zichových termínů, projevuje u jiných Zichových termínů a pojmových rozlišení podivuhodnou volnost. Připisuje-li Zichovi termín „dramatický prostor“ zatímco Zich užívá termínu „prostor“ (označujícího uzavřenou část prostoru pouze jako genus proximum divadelní scény), lze to omluvit snad tím, že Sus patrně počítal, že jeho studie bude přeložena, čímž tento jasný rozdíl zanikne, tvrdí-li však, že Zich užívá termínů divadelní scéna a „dramatický prostor“ promiscue (příčemž za ten druhý, kterého Zich vůbec neužívá, Zicha chválí), je to omluvitelné jen stěží, protože sotva lze počítat se záměnou Zicha s Kouřilem. Podobně lze sotva pochopit nesprávnou reprodukci Zichova rozdílu mezi zkoumáním teoretickým a estetickým. Zatímco Zich jasně říká, že „teoretické vyšetřování...týká se specifické *struktury*...; estetické zkoumání vztahuje se k...estetické, tj. citové *působnosti*.“ Sus tvrdí, že podle Zicha „teoretické vyšetřování se vztahuje ke svěbytné struktuře dramatických, divadelně provozovaných děl; estetická explorace se pak zabývá tím, co je v nich esteticky funkční, co je proměňuje ve fakta umělecká – a to je zase ona specifická struktura, výstavba.“ (str. 3. Susova nestránkovaná-

ho úvodu,<sup>4</sup> str. 11 Zichovy knihy). Dokonce se ani nezdá, že by k podobnému zkreslení mohlo dojít tiskovou chybou, ale že je tu určitě na vině nepřilíš dbalé, zato však příliš zaujaté (přání otcem myšlenky!) čtení. Což je jistě odsouzenihodné, ovšem kdo jsi bez viny, hod' po Susovi kamenem.

(Mimochodem samo Zichovo rozlišení estetiky a teorie je pozoruhodné. Bez ohledu na to, zda s ním souhlasíme či ne, je to totiž rozlišení s e m i o t i c k é, probíhá po oné linii, kterou Morris a před ním už Carnap oddělili zkoumání syntaktické a sémantické od zkoumání pragmatického. Zkoumání struktury je nepochybně zkoumání syntaktické, a protože jde o zkoumání díla umění obrazového, vyšetřování syntaktické jde tu ruku v ruce se zkoumáním sémantickým. Naproti tomu zkoumání estetické nutně má za svůj objekt jak dílo, tak i jeho uživatele příjemce; patří tedy do pragmatiky.)

Předjme teď od Susových přehlédnutí k Susovým omylům, a tedy pomalu i k jádru našich námitek a našeho dementi. První z těchto omylů je, že se Sus nechal zmást skutečně matoucím sémiotickým termínem n o s i t e l z n a k u (sign-vehicle), jímž se míní materiální substrát znaku, takže v případě hereckého umění za nositele znaku považuje h e r c e. Jak známo, Zich při popisu hereckého umění (správně) rozlišuje herce, hereckou postavu a dramatickou osobu. Herec je umělec, herecká postava je dílo tohoto umělce, a dramatická osoba je to, co toto dílo zobrazuje, podobně jako malíř je umělec, obraz, kresba či malba je jeho

dílo a krajina, třeba Kameničky (abychom uvedli Zichův příklad) je to, co toto dílo zobrazuje. Herec je – v čemž je specifčnost hereckého umění, ve kterém „umělec tvoří sám ze sebe hereckou postavu zobrazující dramatickou osobu“ – herec je tedy dejme tomu snad „nositel postavy“, protože ji vytvořil ze sebe a doopravdy ji „nosi“, *není však nositel znaku ve smyslu tohoto sémiotického termínu*. Nositel znaku – chceme-li už mermomocí uplatnit tento sémiotický termín na Zichovo rozlišení – je h e r e c k á p o s t a v a, herec je pouze původce (expedient, vysílač), který tuto zprávu, tento signál, tohoto „znakového nositele“ vysílá, a nemůže za to, že jej má přišít na kůži. Herec, ač je tedy „nositel nositele“, v žádném případě není nositel znaku. To je tedy Susův p r v n í o s u d o v ý o m y l a jeho první p o j m o v á d e f o r m a c e (neužil bych tohoto tvrdého výrazu – je to však termín, jehož v této souvislosti – viz str. 17<sup>5</sup> – užívá Sus sám), při níž původce znaku (expedient, sender) je zaměněn za jeho signifiant čili nositele, a tedy jde nviceč ono rozlišení, které je hlavním objevem O. Zicha, a při níž se Sus stane obětí nahodilé slovní hříčky pochopiv antropomorfní spojení „nositel znaku“ doslova. Ani v malířství není nositelem znaku malíř, přestože někdy doslova nosí obraz (a přestože jej může mít vymalovaný nebo třeba i vytetovaný na vlastní kůži), ale nositelem znaku je zde sám obraz, sama kresba. Tudíž ani v herectví není nositelem znaku herec, ale herecká postava, přestože tento obraz vytvořil herec přímo ze všech pohybů a hnutí

4 Resp. str. 220 tohoto svazku.

5 Resp. str. 235 tohoto svazku.

svého těla. Říká-li tedy Sus, že „v příslušné sémióze konstituující hereckou postavu je *znakovým nositelem* čili *fyzickým substrátem herec* se svým tělem a jeho projevy“ a že „herec vystupuje jako nositel elementárních znaků“, znamená to, že nejen že ignoroval (či snad nepochopil? nebo spíš nedostí pozorně sledoval!) jemné rozlišení tolik zdůrazňované Zichem (str. 54–57, 112–119 atd.), ale i poněkud pozapomněl na skutečný význam termínu „nositel znaku“.

Druhý osudový přehmat Susův je v tom, že znovu podlehe bezděčným svodům slov a nepatříčně, tj. doslovně pochopí Zichův termín „významová představa“, tj. pochopí jej jako termín sémantický, přestože už sám leccíms přispěl k jeho pochopení adekvátnímu, tj. nesémiotickému. Jak víme, pro Zicha je „významová představa“ termín, jímž označuje nejdůležitější součást mechanismu rozpoznávání, interpretace či klasifikace našich vědomých zážitků, ba jejich uvědomování samo. Zich to ostatně říká zcela jasně: „Každý náš poměrně stálý vjem vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, *co to jest*, co vidíme, slyšíme atd., pročež ji nazveme *představou významovou*. Tato představa...je podle (naší) zkušenosti tu jen obecná, neurčitá a chudá, tu zvláštní, určitá a bohatá. Tak např. v uvedeném příkladu...srocení lidu...jsou obecnější významové představy nepředpokládající našich zvláštních zkušeností: jsou to lidé, mladí–staří, muži–ženy; speciálnější již: dělníci, strážníci; dokonce zvláštní pak třeba: poslanec X.“ Potud Zichova charakteristika tohoto procesu identifikace daného ob-

jektů přírodních i „životních“ stačí k plné identifikaci jediná významová představa. Kde dochází k zdvojení představ může jít v principu jen o alternativu: „Protože při *názoru* (= recepci, poznámka I. O.) nemůže jít než o pojmy *singulární*, jež, podřazeny takto společnému pojmu *reálně* existující věci, se navzájem vylučují, může býti mezi nimi jen disjunkce. Tak např. vidím v lese za šera něco temného. Můj výklad jest dvojitý: „Je to...keř“ nebo „je to...tulák“; oboje najednou to býti nemůže. Přijmu-li to druhé, odmítám tím první; seznám-li brzo ne to, že platí to první, neplatí to druhé – byl to můj *klam*.“ (str. 364–5).

Kromě těchto objektů existují však objekty, k jejichž identifikaci nestačí významová představa jediná, ale jsou nezbytně třeba významové představy dvě: „...vidíme-li nějakou sochu, soudím: ‚Je to nějaká socha‘ a ‚je to nějaký člověk‘, neboť tyto pojmy nejsou z této třídy reálně existujících věcí (tam patří jen ta socha), pročež se *nevylučují*. Ten ‚nějaký člověk‘ patří do kategorie věcí existujících pouze ideálně – v mé mysli. To a *jen* to vyjadřují, řeknu-li, že ‚je to socha představující člověka‘.“ (str. 365) Jak vidět, při identifikaci těchto objektů je „určitá představa *technická*...*zákonitě spojena* s určitou představou *obrazovou*...*zákonitě*, tj. co možná určitě a co možná bezpečně, aby s nimi...dílo mohlo počítati jako s objektivními, tj. nadindividuálními.“ (str. 278)

O zákonech tohoto zákonitého spojení dovídáme se hned v dalším odstavci: spojení představy obrazové s technickou řídí se „dvěma základními zákony reprodukce představ, zákonem *podobnosti* a sou-



*časnosti*. První ovládá skoro výhradně naše vnímání výtvarných děl malířských a sochařských. Vidím růžovou skvrnu a vybaví se mi představa růže, poněvadž řečená skvrna je tvarem i barvou skutečné růži podobna. Víím: toto jest *obraz* růže... Naopak v druhém případě je nutné, abych aspoň jednou před tím viděl skutečnou růži a současně slyšel její pojmenování...teď zase není třeba, aby si zjev růže a slovo ‚růže‘ byly podobny...tu obecně podobností není a slovo...jest pouhým *znakem* pro určitou představu. *Vazba* mezi znakem a představou s ním spojenou je většinou *umělá*, smluvená, jak svědčí různé názvy týchž věcí v různých řečech. Může však být i *přirozená*, jak víme z dřívějšího rozboru mimiky, kde všichni z vlastní zkušenosti víme, že např. úsměv ‚znamená‘ nebo ‚vyjadřuje‘ veselí, protože jejich současnost sami prožíváme.“ (str. 278–9)

To vše jsem citoval, či lépe řečeno posbíral a poskládal z citátů ze Zichovy knihy ani ne tak proto, abych ukázal, že je tu vlastně celá Peirceova trichotomie ikon-symbol-index, i když chybí střechový pojem a i když jen „symbolům“ a indexům (v terminologii Peirce) vyhradil Zich název „znaky“, ale především proto, abych těmito útržky z celé Zichovy knihy dokumentoval, že Zich důsledně užívá termínu *významová představa nesémanticky*, a že tedy ztotožňovat pojem významová představa tak, jak ho užívá Zich, a pojem význam, tak jak se užívá v sémiotice a sémantice, je h r u b ě z k r e s l e n í, či chcete-li, p o j m o v á d e f o r m a c e. To, čemu se v sémantice a sémiotice říká v ý z n a m, lze tedy ztotožnit jedině s tím, čemu Zich – s psychologicko-

u kou úchylkou – říká o b r a z o v á p ř e d s t a v a, a s ničím jiným. Jen tato *obrazová* představa je představa sémantická, představa o sémantice prezentovaného objektu, zatímco druhá, technická představa téhož objektu je představa čistě s y n t a k t i c k á. Jen obrazová představa je nástroj identifikace sémantické (tedy identifikace významové, identifikace v ý z n a m u ve vlastním, sémiotickém slova smyslu), zatímco technická představa je pouze nástroj identifikace syntaktické, či prostě věcné. Nebo – ještě jinak – jen obrazová představa je představa zobrazeného, reprezentovaného (tedy vlastně „představa představovaného“), zatímco technická představa je pouhá představa prezentovaného, představa toho, co tak jak tak máme před svými očima.

Sus toto všechno ví a sám takové pojetí připouští, aspoň v zárodku, když říká, že Zichovu významovou představu ( a otázku po ní, otázku „co to je“) lze vyložit „vlastně asémanticky jako tázání po ne-znakových vlastnostech a rysech.“ Pak se však Sus nechá – vlastně *dá*, dobrovolně *dá* svěst skutečně svůdnou možností teoretické nadstavby nad Zichovými domnělými omyly a ochotně zapomene, co všechno o významu „významové představy“ ví. Vystaví svoji vzdoroteorii herecké postavy a dramatické osoby co elementárního a komplexního znaku (viz tezi č. 5 a 6), což by byla teorie skutečně krásná, kdyby nevycházela z totálně pochybených premis, tj. kdyby na jejím začátku nebylo víceméně vědomé odhodlání dát se zmást skutečně matoucí Zichovou terminologií a kdyby jejím těžištěm nebylo neporozumění centrálnímu Zichovu pojmu herecké postavy.

Kdyby nebylo tohoto neporozumění, dalo by se koneckonců diskutovat i o Susově teoretické premise, otevřeně nevslovené, leč nutné, totiž že každá věc – a tedy i každý znakový nosič, je především znakem sebe samé (tj. znamená samu sebe), a pak teprve znamená i něco jiného. Takle pansémantická premisa by měla ovšem nevyhnutelně jeden důsledek – neexistovaly by žádné elementární znaky (kromě triviálních znaků znamenajících sebe samy), vše, co jsme dosud považovali za elementární znaky, by bylo ihned znakem komplexním.

Všecko jistě zavinil Zich svými nešťastnými termíny, které jak říká Sus „nejsou právě terminologicky jasně formulovány“ (str. 16)<sup>6</sup>. Nicméně se svým – samým o sobě víceznačným a nešťastným – termínem zachází Zich nadměru jednoznačně a šťastně a naprosto důsledně, a ani kontext ani explicitní formulace a definice Zichovy estetiky nepřipouštějí, aby se z nich dalo vydedukovat to, co z nich „ex definitione“ (!) odvodil Sus.

(Přitom je zajímavé, jak úzkostlivě se Zich v základní otázce, otázce na niž odpovídá významová představa, vyhýbá slovesu „znamená“. Zatímco v *Estetickém vnímání hudby* se ještě ptal „co vjemy tyto „znamenají““ (str. 36–7), v *Estetice dramatického umění* se ptá jedině „co to jest“ (a pak ovšem nepříliš logicky, vlastně etymologicky vyvozuje „pročež ji nazveme představou významovou“), případě „co to představuje“ (viz str. 52–3). Susovo konstatování že u Zicha bylo „znamenání“ ztotožněno s „představováním“ neplatí tedy ani pro

*Estetické vnímání hudby* (i tam bylo slovo „znamená“ v uvozovkách), tím méně pro *Estetiku dramatického umění*. Zich se prostě „mnoho a nic“ znamenajícimu slovu „znamená“ ve svém výkladu (tím spíše ve své terminologii) důsledně vyhýbá. (V uvozovkách je na str. 279.) Nevyhnul se však jeho odvozenině – a i tím způsobil tolik nedorozumění!

(A ještě jedna poznámka: je neobyčejně naivní vytýkat Zichovi „uneigentliche Sprechweise“ za to, že se prý ptá „co to je (co vnímám)?“ (str. 17),<sup>7</sup> tím spíše, že Zich sám se takto vůbec neptá, ale jen analyzuje tuto (implicitní) otázku, na niž odpoví dáme svými významovými představami. Ne tedy Zich, to my se ptáme – a Zich jen klade otázku nad naší otázkou! Tudíž žádá „uneigentliche Sprechweise“, ale docela regulérní carnapovský metajazyk!)

V diskuzi (bohužel posthumní) o Zichovi a mezi jeho strukturalistickými pokračovateli, českými divadelními teoretiky první pozichovské generace, vidí Sus přímé rozvíjení Zichových podnětů, překonání jeho úzkých stanovisek a dovršení onoho vývoje, který Zich vlastně jen připravoval a předjímal; v jejich sporu se Zichem stojí Sus zřetelně na straně strukturalistické divadelní vědy. Spor měl nepochybně své opodstatnění, ve skutečnosti však Zich v žádném z těchto strukturalistických teoretiků nenašel partnera. Zich a jeho kritici mluvili každý o něčem jiném, a tak Zichovi „pokračovatelé“ hledali v Zichovi něco jiného, než na co kladl důraz sám Zich: jeho základní řešení vnímali jen jako pozadí (tj. nevnímali je,

6 Resp. str. 234 tohoto svazku.

7 Resp. str. 235 tohoto svazku.

vůbec mu nevěnovali pozornost), zatímco to, co upoutávalo jejich pozornost, byly ony formulace či ona východiska, jimiž byla Zichova teorie v očividném rozporu s uměleckou praxí, zejména s praxí experimentujícího divadla avantgardy let dvacátých a třicátých. A tak nedorozumění Zicha a jeho kritických následovníků byla prostě typická konfrontace základního výzkumu s požadavky bezprostřední aplikace ve „výrobní“ praxi. To, co Zich napsal, byla systematická deskripce divadla jako noetického, epistemického instrumentu a analýza jeho prostředků právě z této noetické stránky. Vypracoval jemně diferencovaný terminologický systém, který mu umožňoval důsledná rozlišení právě z tohoto hlediska a vypracoval – jako vedlejší produkt svého výzkumu – zcela původní – řekněme systémem sémiotický. Kupodivu jeho následovníci vůbec nepoužívali jeho terminologický systém, který československá (a možná i světová) divadelní věda vypracovala, a místo toho se drželi intuitivních pojmů případně aktuálních či módních hesel dobové praxe. Dokonce ani nejteoretičtější mozek z jeho následovníků, Jindřich Honzl si nevěděl rady s jeho terminologickým rozlišením dramatické osoby a herecké postavy, či spíše je pro své účely vůbec nepotřeboval, jak o tom svědčí jeho studie *Herecká postava*<sup>8</sup>. Rovněž Veltruského a Bogatyrevův zájem byl docela jinde. Zich rozhodně však našel víc kritiků než skutečných čtenářů: ostatně bylo ho vždycky snazší kritizovat – z pozic avantgardy, Stanislavského, Brechta, lido-

vého divadla, orientálního divadla, Marcela Marceau, Ionesca, happeningu, Bějarta, pouličního divadla atd. – než pozorně číst. Dokonce je ho velmi nesnadné číst, když na každé druhé stránce vás ruší dobová podmíněnost jeho soudů i jeho příkladů a chce se vám formulovat jiné postuláty a na jejich základě pak i odlišné, ne-li protichůdné teorie. A tak se nedivme ani Susovi, podlehl-li tomuto pokušení jako už tak mnozí před ním!

(Tomu konfliktu základního výzkumu a praktické aplikace či umělecké empirie se nevyhnul ani jeden z nejnovějších ucelených systémů epistemologie umění, Goodmanovy *Languages of Art*:<sup>9</sup> ostatně v mnohém srovnatelný se Zichem, právě tak jako v případě Zicha i Goodmanovi kritici většinou mluví „o něčem jiném“).

Své chyby má ovšem i Zich, a dokonce i v samém jádru své teorie. Člověk nikde nemůže být dost přesný a dost explicitní a cestu „od skicy k obrazu“, onu cestu, která se má absolvovat „po kolenou“<sup>10</sup>, si bohužel vždycky hledí usnadnit ve prospěch svých kolen a na úkor svých malůvek. A tak i na obraze tak velkolepém, jako je *Estetika dramatického umění*, lze najít některá nedomalovaná místa.

Jedno z nich je sám ústřední problém herecké postavy. Zichovi patří nehynoucí zásluha za její přesné rozlišení od její-

9 První vydání GOODMAN, Nelson. *Languages of Arts: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968; česky: GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

10 Citace z Vladimíra Holana. (Pozn. Petr Pavlovský).

8 HONZL, Jindřich. *Herecká postava. Slovo a slovesnost*, 1939, r. 5, č. 3.

ho autora, herce, na straně jedné i od jejího předmětu, dramatické osoby, na straně druhé. V herecké postavě samé – či přesněji řečeno v tom, čemu říká „herecká postava“, Zich však výslovně nerozlišil dvě zcela různé věci, dvě zcela odlišné logické úrovně. Předně je to herecká postava jako dílo herce, existující „objektivně na scéně“ (str. 116), právě tak jako dílo malíře existuje na plátně, dílo sochaře v kameni a dílo hudebníkovo v záchvěvech strun a vzduchu (do jaké míry jsme zde oprávněni mluvit o existenci v plném smyslu objektivní, je jiná otázka). To je jeden význam termínu „herecká postava“, který najdeme v Zichově knize. A pak je tu druhý význam, „herecká postava“ jako obecné označení pro zcela určitou významovou představitelství, a to významovou představu technickou („Lukavského Hamlet“), kterou mám, vnímám-li herecké dílo, tj. hereckou postavu, v tomto případě Lukavského Hamleta. Ty dva významy jsou tedy *dílo* vs. *představa díla*, „objektivní“ skutečnost a její subjektivní „odraz“ (či obraz či model), rovina objektová a rovina „meta“, a Zich – jindy tak přesný a citlivý na tyto rozdíly logické úrovně, mezi nimi tentokrát nerozlišuje a mísí oba. Ve snaze popsat složitou situaci, v níž „herecká postava“ existuje jako množina proprioceptivních vjemů svého tvůrce a zároveň jako určitá stálá podmnožina vizuálních a auditivních vjemů diváka (str. 56), poněkud zapomíná, že herecká postava není jen vněm či technická představa herce či diváka, ale objektivně existující herecké dílo.

Navíc Zich není vždycky důsledný – je to k nevíře, ale není! – v aplikaci svého

vlastního pojmového rozlišení herec – herecká postava, zejména v některých osvětlovacích popisech, jimiž spíše všelicos zatemní. Zatímco na str. 116 říká jasně: toto vnější, toto „mimo nás jest...: herecká postava. Jedině ta existuje *objektivně* na scéně“, přičemž z toho, co bylo řečeno dříve (str. 115), vyplývá, že herecká postava je „*pro obecnost* dána jako *úhrn všech zrakových a sluchových vněmů*, vztahujících se k *nejstálejšímu* z nich, tj. vněmu tělesného zjevu té osoby“, na jiných místech (str. 53) tvrdí „ve skutečnosti je to, co vnímám, herec“ (místo aby řekl „hrající herec“, tj. postava) a podobně nepřiliš pečlivě se vyjadřuje Zich i na str. 365, kde se rovněž mluví prostě o herci, a ne o hrajícím herci, tvořícím herci či herecké postavě. Ze Zichovy teorie (tj. z pečlivých formulací) vyplývá totiž, že herce samého (tj. nehrajícího, herce mimo postavu) na scéně vlastně vůbec nevidíme, protože takový herec (samořejmě v ideálním případě, ale Zichova teorie jako každá teorie popisuje ideální případ) na scéně není: herec, přestože neoddělitelný od své postavy, mizí za ní (či „v ní“, to, co je vidět, je právě jen postava. (Koneckonců v hovorovém jazyce ptáme-li se „setkal ses někdy s Hanzlíkem“ nebo „znáš Bohdalovou“, neptáme se tím za známost či znalost z hledišť: kdo viděl herce Y. X. na jevišti, ho vlastně nikdy neviděl – viděl jen (všechny) jeho postavy.)

A tak Zich, říká-li „to, co vidíme, je herec“, užívá vlastně jistě nedbalé metonymie, již též užíváme, mluvíme-li o „bedekrovi“ o Dostojevském (tohle je Dostojevský – a je to jen plný regál nejruznějších vydání tohoto klasika, totiž, pardon, vydání jeho děl),

anebo také o Zichovi (či neo-Zichovi, jako Sus o mně, totiž opět pardon – o mé poněkud posunuté interpretaci Zicha). Případně užívá oné nedbalé metonymie či elipsy, s níž mluvíme o „plátnech“ a myslíme tím obrazy. Vše je samozřejmě složitější..., ale v tomto kontextu nemá smysl problém rozvádět (srv. např. mou studii o ostenzi).

Třetí věc, která tento ústřední problém v Zichovi komplikuje, je, že Zich zůstává v zajetí vlastního dogmatu (str. 53) o abstraktnosti představy technické a názornosti (splývání s vněmem) představy obrazové. Domnívám se, že stejně dobře lze zastávat názor opačný a že vůbec celá věc se tím mate: těžko lze tvrdit, že obraz (tj. „tento obraz“, takto pomalované plátno), který je bezprostřední příčinou obrazu (a tedy i technické představy „obraz“), nebo socha, která je bezprostřední fyzikální příčinou vněmu sochy (a tedy i technické představy „socha“), byly něčím nenázorným, když právě v „názornosti“ „názorné pomůcky“ je její *raison d'être*. Podobně beru vážně Zicha, když – jak jsme už citovali – (str. 116) mluví o smyslové prioritě a „objektivní“ existenci herecké postavy a o druhotnosti dramatické osoby, která „na scéně není“, protože ta existuje až v nás, v našem vědomí, tedy subjektivně, nemohu však souhlasit s oněmi formulacemi, kde se (byť s opravou hned na následující straně) říká, že „*jest dramatická osoba pro obecnostvo dána jako úhrn všech zrakových a sluchových vněmů...*“ atd. (str. 115, pak str. 116). Zde všude, v nedostatečné explicitnosti a důslednosti těchto formulací, je pak kořen všech oněch pojmových deformací, o nichž jsme mluvili výše.

A pak je tu ještě jedna příčina, zřejmě ta nejhlavnější: Zich neizoloval od svých estetických a uměleckoteoretických úvah skutečně samostatnou a na estetice a teorii umění nezávislou teorii znaku, či ještě lépe, teorii reprezentace. Uvažuje sice o reprezentaci, o představujícím a představovaném (str. 56), o tom, že se tu setkáváme s dvěma odlišnými významovými představami, najednou: technickou a obrazovou, ovšem okamžitě dodává: „to je výlučná vlastnost umění vůbec, nikoli však všech jeho oborů.“ Podobně v poslední části knihy při rozboru obrazového zaměření je ochoten o něm uvažovat jen jako o jistém druhu zaměření uměleckého, které je zase druhem zaměření estetického, a vůbec ho nezajímají ony případy obrazového zaměření, které už překračují meze kompetence estetiky, s jedinou výjimkou dětské hry – ta je ovšem pro něho primitivní přípravou na zaměření divadelní. Uměle si zde zužuje obor svého zkoumání a obor platnosti zákonitostí, o něž mu jde – což je metodická chyba, na kterou upozorňoval už Aristoteles, po něm pak Pietrazycycki, Kotarbiński aj. – a na toto zúžení pak doplácí. Některé otázky nelze zodpovědět v úzkých hranicích estetiky, byť naše rozhodnutí zůstat v nich bylo motivováno co nejčestněji badatelskou kázní a povinností dodržet vlastní zásadu (str. 11) omezit svoje teoretické zkoumání výlučně na předměty esteticky působivé.

Ale je nejvyšší čas, abych od Zichových záporů přešel k jeho kladům, od nedostatků k dostatkům a k všemu tomu, k vůli čemu stojí za to bránit jeho chybu proti přehma-

tům a chybným výkladům, byť nejlepších přátel.

První, co nikdy nepřestanu chválit, je Zichova metoda. Nenechme si od nikoho, ani od Zicha samého napovídat, že je to metoda empirická. Samozřejmě, jsou za ní desetiletí empirického výzkumu, práce v terénu, vlastní i cizí empirická praxe, ovšem ta léta jsou zároveň léta vytváření hypotéz a jejich ověřování, léta pokusů a chyb. Teď však už vůbec nejde o metodu třiceti let výzkumu, ať už byla jakákoliv, teď jde o metodu čtyř set dvou stran výkladu, a ta vůbec není empirická a induktivní, zezdola nahoru, od materiálu k zobecnění, ale naopak od shora dolů, od obecného k zvláštnímu, od tezí k příkladům, metoda deduktivní a bezmála axiomatická. Je to metoda pojmové analýzy, metoda sókratovská, metoda analytické filosofie, metoda v dobrém slova smyslu sofistická, ona metoda, kterou v rétorické, persuasivní podobě známe z řeči Marca Antonia: vysloví se teze, nejdříve zkusmo, zpochybní se, podepře se, přijme se a realizuje se, popíše se ve svých důsledcích, ty důsledky se shrnou pokud možno v pojmech výchozí teze, a je tu další teze, ta se realizuje atd. atp. Sus právem cituje názor Mukařovského o tom, že Zich je zapřísáhlý empirik s filosofickým temperamentem. Naštěstí temperament vítězí nad přísahami empirika a empirie je tu jen na to, aby filosof nesklouzl a neupadl, ale vůbec ne na to, aby mentorovala každé šlápnutí vedle. Jak říká Goodman – narýsuje-li teoretik křivku, která nejenže neprochází všemi body, získanými pozorováním, ale dokonce ani jedním z nich, je však hladší a elegantnější než jiné, přijmeme ji

s vysvětlením, že observační veličiny jsou jiné než veličiny teoretické (*Words, Works, Worlds*, str. 68)<sup>11</sup>. A Otakar Zich je – v této své teoretické práci – právě teoretik, a ne jen přemýšlející praktik, ani nad materiálem se zamýšlející (byť i bystře se zamýšlející) sběratel.

Zichova kniha je ovšem práce estetická (přesněji uměnovědno-estetická) a právě v tom je třeba vidět klíč k jejímu uspořádání a utváření. Není to svým východiskem kniha divadelněvědná (i když, v tom má Sus pravdu, je to první světově významné dílo československé divadelní teorie, neli (což tvrdím já) nejvýznamnější divadelně teoretické dílo vůbec). Je to práce uměnovědno-estetická. Estetika a věda o umění nebyla schopna až do Zicha uspokojivě vyřešit otázku po místu divadla mezi ostatními uměními a tedy ani klasifikaci svého vlastního předmětu, a divadelní věda až do Zicha (ale v podstatě až dodnes) se řídila touto neuspokojivou a pro své vlastní cíle zcela nevyhovující klasifikací:<sup>12</sup> drama patří do literatury, opera do hudby a divadelní vědě přísluší historie, případně teorie provádění těchto literárních a hudebních děl na divadle. Zich viděl tento otevřený pro-

11 Studie zahrnutá do souboru GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978; česky celá kniha GOODMAN, Nelson. *Způsoby světutvorby*. Bratislava: Archa, 1996.

12 Není pravda. Již Otakar Hostinský (*O klasifikaci umění*, 1890), aniž by užil slova divadlo, definoval je jako zvl. případ „umění hnutí v prostoru“, odlišný od hnutí elementů neživých. Naproti tomu Zich nemluví o veškerém divadle, ale pouze o dramatickém umění, do něhož pak ale zahrnuje i hraný film. (pozn. Petr Pavlovský)

blém, tuto mezeru v dosavadní stavbě uměnovědy a zaplnil mezeru svým originálním návrhem řešení. Návrh předpokládá reklasifikaci uměleckých oborů, reklasifikaci neobyčejně radikální, a vyřazuje dramatické texty z literatury a hudební složku hudebních dramát z hudby – což je ta cena, kterou je nutno zaplatit, chceme-li mít ucelenou, systematickou a jednotnou teorii divadla, lépe řečeno její základní součást, teorii umění dramatického. Tento Zichův radikalismus je ovšem podmíněný a relativní, hranice mezi jednotlivými obory a celou klasifikací chápe ve vší proměnlivosti, lze říci dialektičnosti (tj. nikoli jako klasifikaci absolutní, syntaktickou, jako je třeba Mendělejevova klasifikace prvků), ale relativní, řekněme „sémanticko-pragmatickou“ (i když to není nešťastnější termín – tj. přiměřenou smyslu a užití), přičemž už ve třetí části své práce naznačuje celou složitost vztahů jednotlivých složek k jejich mateřským uměním. Je to však reklasifikace při vší relativitě důsledná – a díky této své důslednosti může pak Zich vybudovat se stejnou důsledností – jak tomu sám říká – *analytickou* teorii svého předmětu jako celku: každé méně důsledně reklasifikující pojetí tohoto předmětu by umožnilo nejvýš teorii syntetickou, což by byl, jak výtečně postřehl Sus (nebo Zich?) teorie nepřímě genetiká, tj. nepřímě diachronní, a nikoli důsledně synchronní. Ničím jiným než důsledně synchronním popisem nelze zaplnit onu do té doby zející mezeru v estetickém systému: málo naplat, estetika – na rozdíl od dějin umění i od historické poetiky – je věda synchronní, řečeno termínem z *Konkrétní logiky*, statická. Můžeme sice chtít nahradit ji

historickou poetikou, jak to ve své *Krizi estetiky* (což je vlastně nepřímá polemika se Zichem, přesněji řečeno s jeho psychologicko-experimentální fází) navrhuje Nejedlý, nicméně svým posledním slovem k tomuto problému řeší Zich krizi (a otázku) estetiky takto.

Díků tomu, že dramatické dílo pracuje s materiály, s nimiž se setkáváme i v jiných uměních – prakticky ve všech „klasických“ uměleckých oborech, a díky tomu, že bylo třeba tyto složky odlišit od „mateřských umění“, jimž se tak nebezpečně podobají, musel se Zich ve své *Estetice dramatických umění* zabývat vlastně všemi uměním, takže jeho *Estetika dramatických umění* je vlastně jeho estetika. Díky tomu, že dramatické umění je obrazové umění, musel se Zich zabývat problémem zobrazování, reprezentace a problémem vyjadřování a přirozeného i umělého znaku, a musel se před sémiotikou či současně se vznikem této disciplíny, v každém případě však bez její (tak jako tak zavádějící) pomoci zabývat věcmi, které dnes považujeme za její resort. Řekli jsme už, že nebyl ochoten vypravit se zkoumat tento předmět mimo hranice estetiky, tak jak to už kdysi dávno ve svém estetickém nihilismu udělal Černyševskij nebo jak to jednou v oblasti piktorální reprezentace – medituje na houpacím koni – udělal Gombrich. Nebyl dokonce ani ochoten vidět dramatické zobrazení mimo magický prostor scény, tak jak to viděl a slyšel jeho současník Čapek ve svém rozboru anekdot a později prakticky realizoval ve velkolepém tyátru své *Války s mloky*, v níž dokázal, že i písmeno je – když je zapotřebí – herce! A nebyl dokonce ani ochoten vymyslet

nějaký střešový pojem, pro svou trichotomii znak – přirozený znak – obraz. Ortodoxní sémiotik zde zřejmě zalituje, že Zich neudělal právě tento krok a nestal se malým českým Peircem. Osobně pokládám však právě tento „negativní fakt“ za snad největší Zichův příspěvek sémiotice: neexistuje žádné *genus proximum* ikonu, indexu a symbolu (není jím ani Zichem v tomto kontextu zmiňované zákonité spojení představy technické a obrazové), celá trichotomie je falešná.

(Což je podle Aristotela, Pietrazycského i Kotarbiňského druhá, daleko závažnější vada, vymezit si obor zkoumání a platnosti tvrzení příliš široce a zahrnout do něho něco, co k němu patří jen zdánlivě, jen díky svému klamavému názvu. Což je chyba, jíž se dopouští sémiotika, zejména Peirce, ne však Zich.)

To ovšem není jediná příležitost, při níž se Zichovo zkoumání dostává na terén, po němž se dnes suverénně pohybují sémiotici. Podle Zichovy analytické teorie dramatického díla je specifickým předmětem dramatického zobrazení vespolečné lidské jednání, čili, chcete-li, lidská interakce. Jenže, jak víme ze sociologie, specificky lidská interakce je interakce symbolická, či jak víme z teorie lidské komunikace, nejdůležitější součástí (či aspektem) lidské interakce je opět lidská komunikace, a tak se Zich dostává k sémiotické problematice podruhé. Konečně, jak tvrdí dále Zichova analytická teorie už v samé definici dramatického díla, specifický dramatický způsob specifického předmětu dramatického umění, lidského jednání, je hra herců, simulace přirozené interakce lidí umělou inter-

akcí na scéně, a to je třetí příležitost, při níž se Zich nemůže vyhnout sémiotickým otázkám. A tak Zich, jen tak, *en passant*, musí ve své knize položit – a často i vyřešit spoustu základních otázek teorie neverbální komunikace, paralingvistiky, kinetiky, proxemiky, teorie řečového jednání, problémy sémantizace syntaktických systémů (architektury hudby), jazyka zobrazujícího jazyk, skutečnosti zobrazující skutečnost atd.

Sus, který zná Zichovo dílo a zejména jeho dobový ideový kontext nesrovnatelně lépe než já, objevil v jeho díle řadu filiací, vlivů a přejímek. Netroufám si s ním polemizovat – na to znám příliš málo jeho současníky a vzory a konečkonců i Zicha samého – přece však spatřuji v Zichově knize prototyp práce zcela samostatné a naprosto původní. Ovšem původní v onom smyslu, jak kdysi charakterizoval originalitu Vilém Mathesius ve svém *Kulturním aktivismu*<sup>13</sup>, mimochodem Zichův bezprostřední současník (debutovali takřka zároveň ve *Věstniku Královské české společnosti nauk*, a oba pracemi, které daleko předstihly svou dobu), uznávaná hlava Pražského lingvistického kroužku a navíc i spoluvydavatel edice *Výhledy*, v níž původně vyšla i Zichova *Estetika*. Mathesius zamítá originalitu chápanou jen negativně „ve smyslu odlišnosti od toho, co je obvyklé“, a vítá originalitu „nevtřavou“, projevující se „hlavně pozitivně jako myšlenková a mravní samostatnost“, originalitu, která „je jen jakýsi vedlejší produkt urči-

13 MATHESIUS, Vilém. *Kulturní aktivismus*. Praha: Gustav Voleský, 1925.



tosti mravní i myšlenkové“ (str. 21) A tato samozřejmě, nevtíravá, „obyčejná“ originalita, to je právě případ Zichovy *Estetiky*, knihy, která se neodvolává na žádnou jinou autoritu než na svou vlastní, spoléhá jen sama na sebe (dokonce i bez obligátního poznámkového aparátu, ale zdaleka ne jen proto), kniha, kterou je třeba brát takovou, jaká je, i s její zdánlivou terminologickou svéhlavostí a občasnou kontrainuitivností, která tu není pro lacinou originalitu ve smyslu odlišnosti, ale pro potřeby terminologického systému, možná jen systému ad hoc, pro potřeby knihy samé, ovšem systému, který zatím nebyl překonán. I Zich měl nepochybně to, co Otokar Fischer postřehl kdysi na Vilému Mathesiovi, totiž „odvahu čeliti, samojediný, přemlouvání většiny“ (co jiného to dokazuje než jeho kniha!). Vždyť – citujme tentokrát znovu Mathesia „tvůrčí čin vědecký je vždycky průkopnický“ a je k němu „třeba velké mravní odvahy, která by se nelekala dlouhé a svízelné cesty a která by dovedla vítěziti nad nedůvěrou svého okolí a i nad občasnou nedůvěrou vlastní.“ A tak Zichova *Estetika dramatického umění* se stala bezděčně velkou lekcí českému vědeckému světu, na jehož adresu Vilém Mathesius kdysi prohlásil, že „právě odvahy se... (mu)... nedostává. Jest v něm informovanost, jest v něm nutná kritičnost, vyskytnou se v něm myšlenky a nápady, ale není v něm odvahy, která by dovedla jíti za smělou myšlenkou do důsledku, která by se nebála provésti velkou koncepci a raziti nové dráhy.“

Dostal jsem ve své apologii a chvále Zichovy *Estetiky* až do poloh velmi osobních a emocionálně exponovaných. Budiž

mi tedy na závěr dovoleno jakožto samým Susem vyhlášenému novozichovci – napsat několik slov o svém vztahu k Zichovu dílu.

Existuje-li něco jako pozitivní trauma, pak je to, co jsem utrpěl (čili vlastně užil) při studiu Zichovy *Estetiky* – ostatně právě ona měla hlavní podíl na mém rozhodnutí přeseďlat na divadelní vědu. Kupodivu se ze mne nestal zichovský dogmatik, přestože jsem si celou *Estetiku* bezmála opsal: hned ve svém tuším druhém seminárním referátu jsem polemizoval se Zichovým pojetím opery (vyslovil jsem názor, že je to dramatické dílo nikoli spolutvořené, nýbrž spoluzabíjené hudbou), velmi úzké a vyhraněné pojetí divadla, přesně řečeno dramatického díla, u Zicha jsem korigoval širším (zahrnující i lidové obyčejy) u Bogatyreva a nakonec panteatralistickým u Jevrejnova, o němž jsem se dočetl v Honzlově *Novém ruském divadle*,<sup>14</sup> a ovšem u Calderona. Přemýšlel jsem o hranicích divadla, ale disertační práci jsem psal o operetě. Pak přišla vojna – další námět k přemýšlení o hranicích divadla – pokusy psát studii o parodii, návrat, práce v divadle a touha po matematice jako po světě, kde jedna a jedna je vždycky dvě: tehdy jsem taky poprvé slyšel slovo kybernetika a člověk, od kterého jsem je slyšel, byl Bohdan Lacina.

A pak jsem se na základě toho všeho (a praxe, a další četby, zejména kybernetiků, Wienera, a Zicha ml., a Valacha a Klíra, a taky na základě toho, co jsem se učil od svých vlastních dětí, tehdy mimin, a od Morrissa, Langerové a Schaffa) poku-

14 HONZL, Jindřich. *Moderní ruské divadlo*. Praha: Fromek, 1928.

sil psát o hudebním divadle, přesněji řečeno o divadle, které mluví, zpívá a tančí. Tak jsem se pokoušel patnáct (nebo, když se to tak vezme pětadvacet let), na Zicha jsem mezitím zapomněl (opereta, to nebylo právě jeho téma, spíš cosi jako pauza mezi jeho dvěma tématy, operou a činohrou), to, co jsem chtěl, jsem (konečně!) aspoň z části napsal – a teprve dodatečně (v plné míře vlastně teprve při četbě Susova článku) jsem si uvědomil, zač všecho Zichovi dlužím.

Je sice pravda, že v době, kdy jsem psal svůj „překlad“ Zichovy definice dramatického díla, studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* měl jsem už nejméně rok svou teorii komunikace, ukazování a modelování hotovu a že jsem Zichovu definici předkládal především do terminologie této své vlastní teorie a nikoli do běžné terminologie komunikačních teorií vůbec, jak by se to mohlo zdát podle Susova podání (str. 14<sup>15</sup>). Je ovšem také pravda, což je důležitější, že když jsem studii začínal psát, o žádném „překládání“ právě Zichových termínů jsem neuvažoval a chtěl jsem jen napsat o důležitosti komunikačních teorií pro teorii divadla a že Zichova definice stejně jako možnost trojího dosazení pojmu komunikace do této definice se mi v článku octly jaksi neplánovaně, takříkajíc samy, bez mého přičinění: tak pln jsem byl Zicha i své komunikační teorie. Konečně – a to je nejdůležitější – samo pojetí komunikace a modelování, sama moje „sjednocená teorie modelu a znaku“ je tak plná Zicha, že na něho přímo nava-

zuje, a to přesně tam, kde Zich přestal. Zich mohl ve své knize ještě tvrdit, že mít při recepci dvě odlišné významové představy najednou, technickou a obrazovou, „je výlučná vlastnost umění“. V době kybernetiky se to už tvrdit nedalo: princip modelování, reprezentace, byl příliš nápadný, než aby nebylo vidět, jak univerzálně a neoddělitelně proniká všemi oblastmi vědy, každodenního života a vlastně i života vůbec. Začal jsem tedy „přiměřeně univerzálně“ – jak radí Aristoteles, Pietrazyci i Kotarbiński – vyšetřováním právě tohoto principu, ovšem – poučen sémiotikou – vyšetřováním p r a g m a t i c k ý m, tj. vyšetřováním onoho aspektu modelování, který (upozornil na to už Chao, a taky Apostel) byl v dosavadních teoriích, soustředěných na sémantiku modelování, zcela opomíjen. A tak jsem se vlastně pokusil splnit úkol, nadhozený kdysi Kolmogorovem, vysvětlit Marťanům v objektivních, operacionistických termínech, co se to vlastně děje, když jdou lidé do divadla, ovšem – aniž jsem si uvědomoval – v podstatě jsem se při tom držel všeho, co je už u Zicha. Zichův rozdíl „obrazové (umění) – neobrazové“ se mi promítl do odlišení reprezentace – prezentace, který jsem ovšem dokumentoval na daleko širší oblasti, než je oblast umění (pokud ovšem samo umění nepovažujeme za něco, co proniká všemi oblastmi společnosti i přírody vůbec), a Zichův psychologismus jsem opsal Valachovým principem „vlastního modelu“ (sám říkám raději „mentálního modelu“), který mi ovšem zůstal spíš na okraji. Oproti Zichovi (i oproti jiným teoriím modelování a znaku) jsem zahrnul do svých úvah i mezní případy a

15 Resp. str. 232 tohoto svazku.

dospěl tak k některým dosud neznámým (či spíše neužitkováným) spojitostem. Model „nepodobný“ svému originálu, tj. podobající se mu tak minimálně, že je schopen modelovat jediné existenci svého originálu, přičemž jeho podobnost nemůže být vodítkem, o který originál tu vlastně jde – to je případ „konvencionálních“ (Zich) znaků (podle Peirce „symbolů“, podle Francouzů prostě arbitrérních znaků): zjištění o jejich mezním charakteru však dovoluje považovat je za skutečné modely (byť pouze existenční), rozšířit princip reprezentace (což je vlastně Zichův obrazový princip!) i na ně a objevit právě z tohoto hlediska jejich některé nesmírně zajímavé vlastnosti. Na druhém pólu modelování, na pólu krajní podobnosti, podobnosti „jako vejce vejci“ (či jako token druhému token), jsem pak našel jiné mezní modely, říkám jim token:token modely, které mají zase jiné nesmírně zajímavé vlastnosti a které jsou klíčem k divadlu. Setkáváme se s nimi ovšem v daleko širší oblasti, než je divadlo i než je umění – na výstavách, veletrzích, v muzeích, zoologických zahradách, ale také ve hře, při vojenských cvičeních a nácvičích, konaných také v měřítku 1:1, v parodii, ale také v obyčejné citaci „cizí řeči“, důležité je, že všude, kde jsou token:token modely, všude je vlastně kus divadla, protože zde slovo hraje (totéž) slovo, pohyb hraje (týž) pohyb („týž“ v tomto případě znamená „téhož druhu“, „téhož typu“) přesně tak, jako věc hraje na divadle (v principu) „touž“ věc, a slovo „totéž“ slovo a chování herecké postavy „totéž“ chování dramatické osoby. Jak vidět, na rozdíl od Zicha tohle divadlo se hraje i mimo skutečnou divadelní

scénu a nemáme tu žádné potíže s „divadelním zaměřením“ – obvykle se orientujeme dost pohotově, a kde ne, je to zdrojem zajímavých a většinou komických omylů. (Že Zichovo „obrazové zaměření“ a Batesonův metakomunikační princip „toto je hra“ jsou jedno a totéž, mohlo by sice být jasné, ale neškodí to připomenout. Koneckonců „toto je hra“ je takřka klasická zichovská formule *t e c h n i c k é p ř e d s t a v y*.) Princip token:token modelů se svou možností komických záměn nabízí tedy i nesmírně užitečný klíč k otázce humoru, komiky, „karnevalizace“, atd. – jak vidět karnevalový princip existuje i ve světě věcí.

(Jak vidět, pro mne není tak příkrý rozdíl mezi „textovým“ a „divadelním“ pojetím dramatického díla: v obou případech jde o komunikaci zobrazenou komunikací – o tokens zobrazená pomocí tokens, i když psaných. To je sice proti Aristotelovi, ale v duchu Platonova dělení poezie na lyrickoepickou, dramatickou a smíšenou.)

Konečně je tu třetí krajní možnost, už za hranicemi modelování, kde nepracujeme s modely (= s kognitivními náhražkami) ale s originály, kde nereprezentujeme to, co je nepřítomno, ale prezentujeme to, co je tady – tou možností je ukazování, prezentace, ostenze. (Sus mne zde parafrázuje nepřesně, mluví o „ostenzivním modelování“ – což je pro mne nepřijatelný protikladný termín, něco jako horký led, ale to je zřejmě vina mých nedostatečně přesných a určitých formulací.) Ostenze zase je cosi všudypřítomného – a je tedy i tím „nejvšudypřítomnějším“ divadlem: jak vidět dokonce si přichází na své i Jevrejnov.

Přes tyto všechny moje jevrejnovské či kybernetické úchylky se v podstatě všude opravdu držím Zichových východisek: dokonce i to jeho hledisko příjemce je něco, čeho se ve všech svých úvahách držím jako klíště, a vyplácí se mi to: ukazuje mi to věci ze zcela nové perspektivy, protože je to hledisko ve světové teorii komunikace zatím pramálo obvyklé. Sus má tedy pravdu, připsuje-li mi zichovství, a určitě má i pravdu, že jsem Zicha transformoval na neo-Zicha: koneckonců nikde jsem své zichovství neprohlašoval za zichovskou ortodoxii, a dokonce ani v práci *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* jsem svůj „překlad“ nevyhlašoval za věrný ani doslovný.

O autentickou interpretaci Zicha mi šlo teprve v těchto poznámkách, vyprovokovaných tím, kde Sus autentického Zicha zkreslil, a zejména tam, kde ho na tomto zkresleném základě „korigoval“. Určitého zkreslení se dopustil i na pasážích o mých pracech, ale to není takové neštěstí, mám koneckonců ještě možnost podat dementi, a ostatně, zasloužím si to – zřejmě jsem nebyl dost explicitní na své cestě „od skicy k obrazu“, oné cestě, která se má jít *po kolenou*.

17. 4. 1978