

Sus, Oleg

**Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy :
(psychosemantika a divadelní umění)**

Theatralia. 2010, vol. 13, iss. 2, pp. 218-243

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115611>

Access Date: 28. 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.

Oleg Sus / Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění)

Rozsáhlá *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* (Praha 1931) Otakara Zicha je první systematické dílo moderní české teatrologie, jehož význam je vpravdě průkopnický. Reprezentuje totiž na příkladě jedné uměnovědné disciplíny onu přechodnou a ještě lépe řečeno přípravou vývojovou fázi, v níž byly vytvářeny metodologické, noetické a pojmoslovné antecendence českého strukturalismu.

Nebylo tedy nijak náhodou, že Jan Mukařovský (1891–1975) – vůdčí představitel československého strukturalismu v estetice a literární vědě – uvítal již roku 1933 tuto Zichovu epochální práci v nejdělní a co do detailní analýzy nejdůkladnější recenzi, jakou kdy publikoval (srov. *Otakar Zich: Estetika dramatického umění*, Časopis pro moderní filologii 19, 1933).¹ Přířkl

1 Text je vskutku rozsáhlý – v tištěné podobě zabírá s. 318–326 svazku, sázen je krom toho menším písmem než ostatní recenze. Až je s podivem, že jako jediný z Mukařovského textů o Zichovi nebyl nikdy zahrnut do výborů jeho díla.

Zichově monografii čestné místo v kontextu soudobé vědy o umění, ukázal na její paralely s tendencemi tehdejší funkčně strukturní lingvistiky a hlavně přitom podal podrobný přehled toho, jak a v čem kladl její autor „veliký a stálý důraz na sémantiku dramatického umění a významovou stránku jeho složek“. Když pak o rok později psal nekrolog na profesora O. Zicha (1879–1934), svého předchůdce na stoliaci estetiky pražské univerzity, jevilo se mu jeho celoživotní dílo situováno do vzestupné evoluční spirály, směřující od původního východiska, od exaktní psychologické analýzy – spjaté zároveň se zkoumáním objektivních vlastností artefaktu – k pojetím estetiky strukturalistické: „Česká estetika měla štěstí, že ve chvíli, kdy po celém světě teorie a filozofie umění zahajovaly nový postup, byla její vývojová linie v rukou badatele tak dynamického při vši vyrovnanosti. Srovnáváme-li Zichovy práce se souběžnými výboji evropské vědy o umění, vidíme, že mnohdy Zich docházel vlastní cestou a na vlastní odpovědnost k závěrům, ke kterým současně dospívala věda cizí...“² Ani později Mukařovský nikdy nezapomněl uvádět Zicha jako jednoho z hlavních předchůdců českého strukturalismu na domácí půdě.

Co se pak dále konkrétně týká podnětného významu a průkopnického poslání *Estetiky dramatického umění*, jsou in continuo dokládány tím, jak na impulsy z ní vzející reagují během 30. a 40. let – „zlatého věku“ českého myšlení esteticko-uměnovědného – hned celé tři generace teoretiků i divadelních tvůrců. V magnetickém poli přitažlivosti Zichovy teatrologie se po

2 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Otakar Zich. In týž. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 329.

zákonu výběrových přibuzenství ocitají v první řadě přední představitelé *Pražského lingvistického kroužku* (založen 1926). Byla to doslovná badatelská líheň nových idejí a vědeckých metod na 50. rovnoběžce, oplodňující i oplodňovaná v neustávající tvořivé interkomunikaci s výboji moderní, avantgardní umělecké aktivity. Mluvili jsme již v této souvislosti aspoň in margine o Janu Mukařovském. Patří sem však i Petr Grigorjevič Bogatyrev, význačný sovětský badatel v oboru funkčně strukturální etnografie, folkloristiky, lidového divadla a literatury vůbec, který se již datem svého narození (1893, zemřel 1971) řadí do generace zakladatelů nové vědecké metody noetiky spolu s Mukařovským. Bogatyrev pracoval v letech 1921–1939 v Československu, badatelsky se tu rozhodujícím způsobem vyhranil a ústrojně vplynul do kontextu domácí vědy. Otakar Zich mu tehdy znamenal nejen vynikajícího teoretika soudobého divadla a znalce jeho aktuálních problémů, kterého tehdy stavěl dokonce vedle Gordona Craiga, V. E. Mejercholda, K. S. Stanislavského, A. J. Tairova a jiných. Byl mu v první řadě iniciátorem sémiologického zkoumání struktury divadelního umění, jeho složek, tvárných prostředků a postupů. V tom Bogatyrev některé Zichovy náznaky a skryté anticipace domyslí, dovedl do důsledků, – byť mnohdy s podstatnými kritickými korekturami.³ Obdobně se s *Estetikou dramatického*

umění vyrovnával – poučen již Mukařovským a Bogatyrevem – jeden z nejvýznamnějších režisérů českého avantgardního divadla Jindřich Honzl (1894–1953), patřící svým teoretickým dílem ke generaci budovatelů moderní české teatrologie. Tak třeba Zichova specifická sémantika divadelního umění mu posloužila jako odrazový můstek pro rozvinutí nového dynamického pojetí divadelního znaku v pohybu (srovnej jeho zásadní studii *Pohyb divadelního znaku*, Slovo a slovesnost 6, 1940). Ve druhé a třetí generaci – tj. u dnešních šedesátníků a padesátníků – pak najdeme teoretiky, historiky, režiséry a scénografy, kteří uprostřed 30. a 40. let většinou prošli v té nebo oné míře strukturalistickým „školením“ a pro něž přitom bylo poučení u Zicha přímo samozřejmým předpokladem. Jedni rozvíjejí, druzí třeba jen aplikují poznatky a impulsy vyzářující z díla tehdy již mrtvého prvního systematika samostatné divadelní vědy na české půdě. V těch nejlepších případech nejsou pouhými napodobiteli a nepočínají si nekriticky. Za reprezentativní příklad teatrologů oné třetí generace může být uveden Jiří Veltruský, přímý žák Mukařovského, autor pronikavé strukturalistické práce o dramatu jako básnickém druhu (*Drama jako básnické dílo*, ve sborníku *Čtení o jazyce a poesii* [1], 1942). Zich mu zůstal „vlastním zakladatelem“ strukturalistického pojetí v divadelní vědě, třebaže rozeznal jistou jednostrannost některých jeho hledisek, například zúžení materiálu na divadelní projevy v podstatě realistické.

Otakar Zich vytvořil základní, soustavné a hlavně podnětné dílo soudobé české divadelní vědy (podle svého užšího poje-

3 Viz zejména Bogatyrevovy studie „Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků“ (1938) a „Znaky divadelní“ (1938), dnes dostupné in týž. *Souvislostí tvorby*. Praha: Odeon, 1971.

tí estetiky dramatického umění) v její „zakladatelské době“ mezi dvěma světovými válkami. Může být tedy právem hodnocen jako *magnus parens* tohoto mladého uměnovědného oboru, a to zvláště tam, kde se moderní česká teatrologie konstituovala na základě tehdejšího myšlenkově neproduktivnějšího strukturalistického směru.

Teoreticko-estetická východiska

Hned v úvodní části knihy vymezuje Ota- kar Zich zkoumání jakožto *teoretickoestetické*. Teoretické vyšetřování se podle něho vztahuje ke svébytné 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. Obě zkoumání se tudíž prostupují, ba slučují. Na nich je pak založena vlastní estetika dramatického umění, kterou Zich ne náhodou označuje v podtitulu své knihy za „teoretickou dramaturgii“ – obdobně jako jenský profesor dramaturgie Hugo Dinger, který jako jeden z prvních razil v německé vědě cesty pro ustavení teatrologie jako samostatného uměnovědného oboru s vlastním předmětem. Zich nadto Dingerovu základní práci *Dramaturgie als Wissenschaft 1.-2.* (Lipsko 1904–1905) dobře znal a našel v ní zřejmě i některá poučení pro sebe. Z tohoto hlediska můžeme jeho velkou práci o dramatickém umění považovat v českém kontextu za samostatný a velmi osobitý projev tehdejší obecnější tendence k emancipaci, tj. k osamostatnění divadelní vědy. Zicha lze tedy zařadit na čelné místo po boku hlavní vývojové linie v budování zákla-

dů této konstituující se disciplíny pokládá- ných jistě právě německou vědou. Napří- kad u Dingera nacházel Zich jisté období svého úsilí ustavit specifický předmět teatrologického zkoumání. Ovšem byly to pa- ralely jen částečné, noetická východiska českého teoretika byla jiná. Separaci dra- matu jakožto literárního (textového) útvaru od dramatického umění jakožto insceno- vaného divadelního díla neprovedl Dinger důsledně. A také tu v pojmovém určení sil- ně kolísal a byl terminologicky nepřesný – klonil se však spíše a častěji k interpretaci dramatu jako artefaktu divadelního umění.

Dinger odmítl přezívající rozparcelo- vání dramatického, respektive divadelní- ho umění mezi zájmové sféry jiných oborů a zkoumání. Vyjádřil to velmi expresivně: toto umění mu bylo plání, po níž projížděl literární historik vedle filozofa, pěstovatel etiky s metafyzikem, aby se nakonec s při- vlastněnými nálezy vraceli zpět do svých oblastí. Proto bylo třeba objekt tzv. teore- tické dramaturgie – označení taktó vůbec ne vhodné! – osamostatnit. Tato myšlen- ka musila být Zichovi jistě sympatická. Na rozdíl od Dingera však Zich nastolil jed- notné, svého druhu *radikální* teatrologi- ké hledisko. Dramatické umění v jeho po- jetí nepatří mezi tzv. reprodukční umění, není to nějaký „odlitek“ původního mo- delu, tj. dramatu jakožto literárního útva- ru. Naopak: dramatický text ztrácí u Zicha dokonce svou samostatnost a je přímo vta- žen jako složka dovnitř do celku divadel- ní struktury; ta jej obsahuje, ne naopak. Jiné básnické texty jsou prý soběstačné, ne však texty dramatické. V historii starono- vých sporů o pojetí dramatu a jeho podsta-

ty tedy Zich zastává stanovisko antiaristotelovské. Jeho důsledné divadelní hledisko je však aspoň po této stránce jednostranné a musilo být později českým strukturalismem korigováno. (Například Jiří Veltruský prokázal ve své již citované studii, že drama existuje jako básnické dílo a zároveň slouží divadlu jako text.) Musíme však také uznat, že Zich potřeboval napřed terén svých zkoumání nemilosrdně vyčistit, aby se mohl soustředit na vlastní předmět, na esteticky působící strukturu divadelního umění. V tom je také i jisté historické oprávnění jeho izolující eidografické metody.

Dramatické dílo = divadelní představení. Z této zdánlivě triviálnosti dovede Zich krok za krokem vyvozovat další důsledky, vytěžit její latentní obsah. Otakar Zich ovšem pojímal „dramatické dílo“ v užším smyslu jako soubor inscenovaných děl činoherních a operních, kdežto pojem „divadelní umění“ považoval za širší. Vlastní dramatické projevy tedy spatřoval jen v určitých divadelních strukturách, které de facto preferoval. To, co z uvedené „rovnice“ vyplývá logicky, je zároveň ověřeno i věcně, na základě empirického hlediska. Obdivuhodné spojení induktivních postupů s přísně logickým usuzováním a soustavně vymezenými pojmy prostupuje celou *Estetiku dramatického umění*. Jejím ústředním předmětem je dramatické (divadelní) dílo ve smyslu již uvedeném, a to jako konkrétní materiál, tj. přímo dané tzv. *umělecké zkušenosti*. Z této empirie teoretikův rozbor vychází. Cílem je pak určit specifčnost struktury díla a jeho „elementárních“ vrstev. Je nepochybné, že tato

až puristická zásada strukturního zkoumání by byla narušena tradičním převáděním dramatického díla na jeho literární „předlohu“, na drama v básnictví. K jiným deformacím by pak vedl jednostranný historizující přístup s teoreticky zcela neujasněnou nadvládou diachronické (genetické) metody. Naproti tomu se Zich postavil na stanovisko čistě *synchronické* metody a v tom byl před více než čtyřiceti lety na úrovni moderní strukturální metodologie vůbec v její první fázi metodického izolacionismu. Lišil se v tom také od tehdejších německých teatrologů, zůstal však na půdě jedné dobré tradice české vědy, estetiky, lingvistiky a filozofie. Teoretický základ zde položil již T. G. Masaryk roku 1885 ve svých *Základech konkrétní logiky*. Masaryk jako první formuloval zásadu, že je třeba poznat podstatu „věci samé“ („statiku“), aby mohl být zkoumán i její vývoj („dynamika“).

Metodu svého teoreticko-estetického zkoumání v zásadě synchronickou považoval Otakar Zich za samozřejmou. Byla totiž přímo předurčena jeho spojením psychologické analýzy se zkoumáním uměleckého objektu. Základna pro existenci inscenovaného dramatického díla mu byla dána jeho vnímáním, tím, co vidíme a slyšíme po dobu představení. S percipováním ovšem spojil akty představování v interpretujícím vědomí a výsledek procesu, významové představy. Ty jsou hlavním objektem synchronické analýzy „představovaného“. Zichův ústřední pojem *významové představy* (Bedeutungsvorstellung) byl zcela průkazně transponován z německé psychologické estetiky. Český badatel totiž převzal již

roku 1910 tento pojem z prvního svazku *System der Asthetik I* (Mnichov 1905) Johannese Volkelta a německý termín výstižně přeložil jako „významová představa“. Umělecká díla, napřed ovšem hudbu, začal důsledně a soustavně pojímat jako organizované, strukturované útvary znamenající specifické „věci“, přičemž však „*znamenání*“ bylo ztotožněno s „*představováním*“. Umělecká struktura se tak stala nositelem představovaných „věci-významů“, významových představ. Ty pak byly ve své genezi určeny již *ex definitione* psychologicky, zprvu přesně podle pozitivistické asociční teorie o vnímání, reprodukci vněmů a vybavování představ. Tak postupoval Zich napřed ve své estetické analýze hudby na experimentální bázi (srov. rozsáhlou studii *Estetické vnímání hudby*. Psychologický rozbor, Věstník Královské české společnosti nauk 1911, předneseno 1910), poté již s vyrovnanějším podílem psychologické analýzy a sémantických explorací při zkoumání umění básnického a dramatického. I zde se ovšem reprodukovalo mišeni aspektů, pro Zicha velmi typické. Vlastním původcem této „*psychosémantické*“ hybridizace – předznamenané již u Volkelta – je pokaždé sama významová představa. Již termín sám prozrazuje rozpor v jejím ontologickém konstituování a noetické funkci. Má být totiž současně daností *psychologickou i sémantickou*. To je evidentně jeden z hlavních neuralgických bodů celé Zichovy koncepce, její „slabé“ místo, paradoxně právě tam, kde jinak projevila sílu svého podnětného, anticipujícího myšlení v české estetice 20. století a hlavně ve svém vztahu ke strukturalismu.

Ale i synchronie má svá úskalí. Jsou dána zvolenými nebo přijatými mezemi synchronického postupu, delimitací předmětu a tak či onak hodnotící selekcí vyšetřovaného materiálu, v našem případě určitého souboru uměleckých děl. Zich si to do jisté míry uvědomoval. Za základ pro své zkoumání a vyvozené generalizace si vědomě zvolil „výběr“ tzv. hodnotných dramatických děl, prověřených prý časem a souhlasem odborníků. Ač pozitivista školením, zapřísáhlý empirik a analytik, neušel zde vlivu jednoho z postulátů estetiky normativní a v tomto klíčovém problému selekce materiálu pro svou systematickou teorii dal vlastně nechtěně popud k jeho příští relativizaci a k podstatné korektuře, jak to ostatně brzy poté mladší generace českých teatrologů provedly. Bližší určení své selekce „hodnotných“ děl Zich bohužel nepodal. Právě zde však dnes zjevně vystupují jinak skryté hranice jeho synchronické metody, její omezení normou uměleckého realismu. Šlo v podstatě o kánon evropského realistického divadla, i když široce pojatého, včetně projevů psychologického nebo impresionistického realismu. K vývoji moderního, avantgardního divadla Zich nepřihlédl; stejně tak nechal stranou evropské lidové divadlo. To mělo za důsledek zúžení materiálové základny. Proto některé principy jeho práce nemohly nabýt oné univerzální platnosti, kterou jim sám přikládal – například se to týká instalace závěrečných „zákonů“ dramatického umění, vlastně jen norem tzv. relativního realismu, jimiž je jeho kniha uzavřena.

Platí ovšem jedno: promyšlená metodologie Zichovy *Estetiky dramatického umě-*

ní má neméně propracovanou bázi noetickou. Poctivě kontrolující „názka“ empirie se svými postupy je neustále v živém oplodňujícím kontaktu se vzepětím filozofického myšlení, s tímto tak dráždivým přesahem induktivní základny. Jan Mukařovský charakterizoval v této souvislosti Otakara Zicha jako zapřisáhlého empirika s pravým filozofickým temperamentem.⁴ Jeho obecná noetická základna se rozestírá, jak víme, mezi dvěma póly: mezi psychologickým rozbohem a zkoumáním struktury díla; tato dvoustrannost vědeckého zaměření je pro Zicha příznačná. Z psychologie percepčních aktů – tedy směrem od vnímatele – se přitom nevychází náhodou. Výhodou je tu pokaždé vyšší míra objektivnosti ve srovnání s psychologii uměleckého tvoření, v níž empirikovi hrozí ztráta kontroly nad jeho próteovsky měnivým a individualizovaným předmětem. Také na tento fakt již Mukařovský poukázal. Zvolené východisko zároveň organicky odpovídalo metodologické osnově Zichovy estetiky, totiž důsledně dodržovanému postupu od vněmů k tomu, co pro vnímatele „znamenají“ – jinak a obecně řečeno směřování od psychologického traktování označující stránky znaku k sémantickému pojetí označeného neboli k sémantické funkci tzv. významových představ. Mimochodem: Zichovy výklady tu přece jenom zůstaly v dosahu silového pole „rodného“ psychologismu a jeho stálých reziduí, tak-

že nemohly být dovedeny do důsledků, aby se vyjasnilo jejich logické vyústění do teorie *divadelního znaku*. Ale s pojmem znaku *Estetika dramatického umění* vůbec nepracuje; je to jistě dosti zvláštní, pro Zicha však symptomatické.

Psychologie použitá v Zichově estetice je empirická, přírodovědně založená a pozitivistického rázu, tedy objektivující podle třídění Richarda Müller-Freienfelse. Na Zicha působil hlavní představitel české empirické psychologie pozitivista František Krejčí (1853–1934) a zároveň i tehdejší směr tzv. elementové a asociční psychologie německé, a to ještě z konce minulého století. Základnou mu byl primární odvozovací mechanismus se dvěma prvky: s vněmy a představami. Od estetického vněmu, doplněného a rozšířeného reprodukci, se tu postupovalo k významové představě, přidružené k vněmu (*Estetické vnímání hudby*). Obdobný postup platí grosso modo i pro *Estetiku dramatického umění*. Tak je třeba dán relativně stálý soubor vněmů herecké postavy; tyto vněmy vyvolávají, vybavují významové představy jednak na základě jejich podobnosti s vněmy – je to tzv. obrazová představa dramatické osoby –, jednak na základě naší divadelní zkušenosti, jde o tzv. technickou představu spjatou s vnímáním hereckého zjevu. Proces vybavování reproduktivního přidružování ve dvoučlenném schématu *vněm – představa* trpí ovšem zjednodušením typickým pro tento výkladový mechanismus starší elementové psychologie. Problém je v tom, že nejde jen o vznik představ – tedy o jejich genezi z hlediska psychologického – nýbrž právě to je

4 Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. Otakar Zich (II.). In týž. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 330 – rukopisná studie z r. 1934, tištěná ve souboru vůbec poprvé.

již otázka spadající do sémiologie a obecně do noetiky. (Ostatně významovou intencí, respektive význam jako entitu sui generis, odlišil striktně od jejího „vypřlňování“ představami již Edmund Husserl.) Před nebezpečím jednostranně vyhoceného psychologismu a jeho redukcemi ad absurdum chránila Zicha do značné míry jeho nanejvýš plodná střízlivost, vyhýbající se předčasným generalizacím. Svou psychologickou analýzu totiž záměrně udržoval v příslušných mezích, přesně v intencích svého učitele Hostinského. Tato analýza aplikovaná na dramatické dílo jakožto fakt umění musí poskytnout složky ještě esteticky fungující, dále jít nesmí, takže je v tomto smyslu usměrněna. Ale nejen to: Zichův přímo architektonicky vypracovaný průzkum výstavby dramatického díla překračuje koneckonců původní psychologické schéma „vybavování“ představ z vněmů. Dalo by se to opsat asi tak, že zde autor *Estetiky dramatického umění* vlastně myslí v rámci tradičních psychologických pojmů o danostech a vztazích, které samy přesahují kompetenci čistě psychologického zkoumání. Anebo jinak: sémantická stránka procesu sémióse – hlavně interpretace díla-komunikátu vnímatelem – je nazírána optikou psychologie vnímání a představování a označována z formálního hlediska jejími termíny. Jan Mukařovský považuje tyto termíny – například „představa“ – za výrazy zbavené své původní psychologické náplně. A sám ústřední pojem významové představy je mu dokonce již v *Estetice hudebního vnímání* „zřetelně nepsychologickým“ (v rukopisné studii

o Otakarovi Zichovi z roku 1934).⁵ Takový výklad je však zřetelně přizpůsoben integrálnímu strukturalismu. Vlastní a původní stanovisko Zichovy estetiky je naproti tomu *dvojdomé*, na což jsme poukázali již několikrát: spojuje se v něm a kříží popis a výklad dat vědomí u percipienta s důmyslným sledováním jejich sémantické „nadstavby“ tzv. představ, nesené složkami uměleckého objektu, divadelního díla. S Mukařovským lze pak přirozeně souhlasit v tom, že se Zich vědecky vyvíjel zcela zákonitě a bez krizí mezi póly estetiky psychologické a strukturální, přičemž směr tohoto vývoje ukazoval k pólu druhému, k bádání strukturálnímu.

Postup Zichova zkoumání je určen strukturálně vymezeným zkušenostním východiskem. To má být jasně evidentní, bez rušivých zásahů předpokladů „von oben“, a priori. Ale i zkušenost obsahuje imanentní „rozpuštěný“ koncept, zvláště je-li pokládána za verifikační kritérium. V Zichově pojetí se jí nabízí hotové dílo dramatického umění – jak pro vnímajícího diváka, tak pro teoretika. Tímto způsobem mají být dodrženy současné zásady empirismu a synchronické metody při zkoumání hotové struktury. A z těchto zásad také pro *Estetiku dramatického umění* logicky vyplývá přijetí tzv. *analytické teorie* jako nejadekvátnější vzhledem k umělecké zkušenosti a v jejím rámci pak také podle principu ekonomie nejhodnější, tj. poměrně nejjednodušší, s minimem komplikací.

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

Jako méně vhodná se Zichovi jeví rozšířená *teorie syntetická*, třebaže ji lze použít při explikaci postupného vznikání dramatického, respektive divadelního díla po „etapách“. Podle syntetické koncepce je podstata dramatického díla divadelního dána spojením jednotlivých umění v organickou jednotu. Je to teorie vlastně nepřímá genetická: promítá složky divadelního představení – například jazykovou (méně přesně: literární), hudební, výtvarnou – směrem navenek, do údajně korespondujících samostatných umění *mimo*-divadelních jakoby do mateřských půd. Leč uvedené složky podle Zicha pouze připomínají díla oněch samostatných umění, jen se jim podobají. V divadelní struktuře jsou přirozeně složkami specifického celku, nemají proto nezávislou existenci, jsou funkční jen uvnitř své svěprávné struktury. Syntetická teorie v běžném, tj. starším podání, však tyto vnitřní složky divadelního uměleckého útvaru proměňuje v jakéso poskládané a svou proveniencí externí „díly“ jiných samostatných umění a víceméně je podřizuje specifickým normám těchto umění. Znamená to vlastně *exteriorizaci* složek divadelní struktury: přistupuje se k nim zevnějšku, ze strany jejich údajných „rodišť“. Naproti tomu Zich vychází z *interiorizace* složek, a to ve shodě s požadavkem jejich strukturního zkoumání zevnitř.

Zichova noetická báze je založena na výchozí tezi, že realizované dramatické anebo v širším smyslu divadelní dílo vstupuje do percipientova vědomí branou smyslů; je takto viděno soubor vněmů při divadelním představení (přesněji řečeno, dodejme,

komplex vněmů a „představ“ – významů.) Z tohoto užšího hlediska se tedy Zichovi jeví vnímaný divadelní artefakt jako danost psychická. Tzv. analytická teorie vychází z díla, vlastně z toho, jak dílo vystupuje na straně příjemcově, u interpreta. Zase zde platí strukturální hledisko, třebaže zahaleno do psychologické terminologie, která má ovšem své slabiny a může na první pohled mást. Analýze založené na zkušenosti se dramatické dílo nabízí hned po samém počátku jako *celistvý útvar*, jako samostatné a *jediné* umění, ne tedy jako sklad několika umění, jako jakýsi „Mischkunstwerk“. Sice v něm najdeme různorodé složky – co se tkne jejich vnějších korespondencí –, leč proč by díla tohoto umění nemohla takové složky mít a sjednocovat? ptá se Zich zcela oprávněně. Podle jeho názoru má provedené a vnímané dramatické (divadelní) dílo z hlediska psychologické analýzy dva základní plány: vrstvu složek viditelných (vizuálních) a slyšitelných (akustických). Převvedeme-li si toto určení do jazyka teorie znaku, jde o smyslové percipování dvou hlavních materiálových substrátů znaku, znakových vehikul. Nejzajímavější však je, jak Zich dovede ze zdánlivé samozřejmosti, ze zkušenostní báze na první pohled dosti „chudé“ rozvinout komplexní estetickou teorii, jak se v něm empirik nenásilně přeměňuje v noetika.

Na tomto místě se dostáváme k ústředním principům *Estetiky dramatického umění*. Nejsou to žádné vysoké ideje, metafyzické spekulace nebo hermeneutika hýřící vykladačstvím, jež hledá v dílech divadelního umění samé „výrazy“ ducha, doby, osobnosti, existenciální etc. Otakar

Zich vždy hlásal jedno heslo: *Jen ne přede- dem nejširší otázky, obecné zákony!* Pracovat se musí napřed zdola, v čemž je slyšet postulat Fechnerův.⁶ Proto také touto cestou „zezdola“ postupuje trpělivě při hledání odpovědi na dvě fundamentální otázky: 1. Co je elementárním, specificky dramatickým objektem našeho vnímání, když sledujeme divadelní představení? Co je zde *conditio sine qua non*? 2. Co se k této naší smyslové zkušenosti nutně „pojí“ v oblasti představování, aby se empirie stala úplnou, tj. uměleckou a dílu adekvátní? Neboli řečeno již jinými slovy: jak je tato elementární zkušenost z významněna, sémantizována, co vlastně „značí“?

Odpovědi na obě otázky zároveň rozhodují podle Zicha o povaze dramatickosti jakožto podstatnému momentu divadelního umění. A opět zde platí zásada imanence. Divadelní umělecké dílo není vysvětlováno nějakými hybnými silami existujícími mimo ně, nýbrž z jeho vlastní specifické struktury, jak se nám jeví, jak na ni reagujeme, jak ji interpretujeme v procesu vnímání a sémantizovaného „představování“ – dnes bychom to řekli přirozeně jinak.

Co se týká první vytčené problematiky otázky sub 1), Zich napřed hledá relativně stále nositele časové proměnlivosti, pestrosti a střídání vněmů, které máme při sledování divadelního představení. K jakému víceméně ustálenému objektu se tyto série změn vztahují? Takovou hlavní a neodmyslitelnou „relativní konstantou“ jsou

českému teoretikovi osoby dramatu hrané, tj. představené, herci. Jde o osoby spjaté vzájemně akcemi a reakcemi, tedy jednáním, tj. o tzv. *dramatické osoby*. Jejich jednáním, interakcí, vzniká tzv. *dramatický děj*. „Být osobou“ a „jednat“ na scéně jsou z tohoto hlediska dvě stránky jedné a téže věci, její líc a rub. Lze je proto obě označit za primární dvojfunkci dramatického díla. Podle Otakara Zicha to jsou dokonce jeho dva základní *elementy*, prolnuté doslova jeden do druhého, nutné a postačující souvztažné podmínky pro existenci díla vůbec. Druhou relativní konstantou by mělo být místo dramatu, dané zrakovým vněmem scény se vším, co na ní právě vystupuje nebo je umístěno. A pro Zichovo dynamické pojetí struktury divadelního dramatického díla je přitom velmi typické, že specifický rys při vnímání interakcí uskutečňovaných jednajícími osobami – těmito relativními konstantami – spatřuje právě v *plynulé proměnlivosti* tzv. celkového vněmu představení. Scénický obraz se na této variabilitě podílí podle něho jen druhotně, může prý být redukován na minimální danost pouhého – a ovšem nutného – prostoru architektonicky vymezeného, a proto není k onomu základnímu „dvojelementu“ dramatického díla počítán. (Toto omezení později korigoval J. Honzl.) V Zichově estetice má tedy primát lidská interakce s oběma svými souvztažnými složkami-elementy, jako kdyby šlo o líc a rub jednoho listu. Nazíráno z jedné strany jsou touto „elementární“ daností lidé ve spolek jednající = *dramatické osoby*, z druhé strany je to vespolné *jednání* lidí = *dramatický děj*; obojí jsou nutné a postačující

6 Gustav Theodor Fechner (1801–1887), německý fyzik a chemik, jeden ze zakladatelů experimentální psychologie.

pro existenci dramatického díla. A protože specifickým prostředkem realizace vzájemného lidského jednání na jevišti je hra herců, lze Zichův dvojelement díla považovat za základ pro dominanci zásady *hereckého* nebo obecně řečeno *mimického akcionismu*, vlastně *interakcionismu*. A co je přitom velmi zajímavé: Zich-psycholog vůbec nepodléhá tradičnímu psychologismu, nevykládá mimický princip redukci na individuální stavy napodobujícího prožívání a prociťování u herce. Jde, to budíh zdůrazněno, o princip mimický v širokém smyslu slova, tj. vztahující se ke všem projevům hereckého umění *in actu* – například od úzce pojaté mimiky obličejové přes gesta, pohyby, přesuny v prostoru až k řečovým aktům atd. – tj. ke všemu, co aktuálně funguje a je chápáno jako označení hrané dramatické osoby. Je to tedy kategorie herectví v jeho konkrétní totalitě, *mimus* jako obecný princip; tzv. mimika je pak v uvedené souvislosti jen dílčí realizací tohoto principu.

A právě v tomto kontextu se nabízí alespoň letmé srovnání *Estetiky dramatického umění* z roku 1931 se základním systematickým dílem jednoho ze zakladatelů německé divadelní vědy, a to s knihou Artura Kutschera *Grundris der Theaterwissenschaft 1-2* (Düsseldorf 1932–1936), hlavně pak s jejím prvním svazkem *Elemente des Theaters* z roku 1932, vyšlém tedy hned po knize Zichově. Objevují se tu určité analogie. Dílo dramatického umění je u obou autorů organizováno vlastními prostředky a postupy na základě svých svěbytných dramatických principů. Kutscherovu devízu „*mimus, ne logos*“ by koneckon-

ců mohl schválit i Zich, třebaže ji pojal po svém – nepřiklonil se totiž k duchovědě. Oba také shodně mluvili o základních „elementech“ divadelního umění. V jejich určení se však rozcházejí. Zichovo přísné empirické a důsledné teatrologické hledisko pracuje s nejmenším možným počtem tzv. elementů, a to tak, aby nebyl rozšiřován nad únosnou míru; což je mimochodem zásada ekonomie principů, příznačná pro českého teoretika vyškoleného pozitivismem. Jeho explikace je proto jednodušší – vystačí s uvedeným již dvojelementem mimické interakce, a tudíž s integrovaným principem. Naproti tomu Kutscher své pojetí zkomplikoval tím, že zavedl dva odlišné elementy, mimické zobrazení a text hry, tj. vlastní dramatickou složku a vedle ní složku literární. Český estetik však takové rozdvojení nepotřeboval, zvolil řešení prostší, elegantnější a také lépe odpovídající výchozí, originální smyslové zkušenosti vnímatelově: Vzájemné lidské jednání představované hrou herců je soubor akcí a reakcí, obsahuje tedy proto již ex definitione dialogy a monology jakožto promluvy („parole“), tedy konkrétní řečové akty s podstatnou složkou motorickou.

Dramatické umění je samostatné, jeho středem je herec; proto nelze činohru považovat za reprodukci literární „předlohy“ a operu za derivát hudby. Potud Zich. Primát jeho dvojjediného dramatického elementu – mimické interakce – má být chápán čistě divadelně, jenomže je zároveň přece jen jistým způsobem limitován. Otakar Zich se jako noetik drží běžného *realistického dualismu* a odděluje svět subjektů, jimž je aktivita imanentní, od říše věcí

(„res“) neboli objektů: ty samy o sobě jednat nemohou. Tento noetický řez je ještě podepřen výchozí senzualistickou základnou: existenci jednání má dosvědčovat tzv. měna vněmů, plynulá a nutná. Ale neživé věci vyplňující scénu se na této proměnlivosti podílejí nepatrně a někdy vůbec ne, aspoň podle Zicha. V tomto smyslu u něho najdeme sice teatrologicky zdůvodněné a potřebné dynamické pojetí mimické interakce, ale tato koncepce má své meze právě tam, kde naráží na vztah *člověka a předmětu* v divadelní struktuře. Dialektika tohoto vzájemného živého vztahu a jeho napětí je zastřena, neboť Zich se v první řadě soustřeďuje na ústřední postavení jednajícího subjektu-herce, vytvořené herecké postavy, a na to, jak představuje dramatickou osobu. I zde vychází ze zobecněných zkušeností evropského realistického divadla; umělecký realismus a jeho kánon se tu spojuje s realismem noetickým. Teoretikové divadelního realismu opírající se o model praktického života přiklklí spontánní aktivitu lidskému subjektu, kdežto předměty na scéně byly považovány za pouhé prostředky nebo nástroje lidského jednání. Tuto bariéru působící vskrytu i u Zicha odstranila česká strukturalistická teatrologie a s ní přímo spjatá estetika avantgardního antinaturalistického divadla. Tak Jiří Veltruský, žák Mukařovského, ukázal, že mezi člověkem (subjektem) a neživým předmětem (objektem) na jevišti existují mnohotvárné přechody v obou směrech, tzv. dialektická antinomie. Existence subjektu v divadelní struktuře není obecně dána jen jeho akcemi a reakcemi spontánně projevovanými, ný-

brž závisí také na účasti určité složky – nejen herecké – na celém procesu interakcí. A touto složkou nemusí být vždy a nutně člověk-herce, jak to chtěla estetická norma realismu. Jako subjekt podílející se na jednání může být podle Veltruského pocítován i neživý předmět. Třeba při jevištním výstupu s nepřítomným živým subjektem (bez herce), kdy se může intenzivně uplatnit akční síla určitého předmětu: plynulost dění není přitom zrušena absolutně, rekvizity na scéně v ná vyvolávají pocit jistého jednání, zvláště je-li jich záměrně využito k personifikaci. A naopak zase člověk-herce se může proměňovat ve složku s nulovým stupněm vlastní aktivity. Například funguje-li na jevišti jako dekorace (J. Veltruský, *Člověk a předmět na divadle*, Slovo a slovesnost 6, 1940). Realistické divadlo sice tuto *fluktuaci* mezi člověkem a předmětem potlačilo, ale nemohlo ji likvidovat zcela. Dialektické, fluktuující antinomie však zasahují i do jiných vrstev díla, propustující i jeho znakovou organizaci.

Česká strukturální věda o divadle již ve 30. letech operovala běžně s konstatováním, že se všechna fakta divadelního projevu proměňují ve znaky: jeviště a jeho architektura, kulisy, rekvizity, kostýmy, herci, osvětlení, hlasy, zvuky atd; nemalou zásluhu na tomto pojetí měl právě Zich. Ze všech těchto momentů jevové fakticity se stávají složky divadelní struktury a moment vlastní dramatické akce jakožto reálné podstaty divadelnosti právě proto, že se zde všude uskutečňuje *sémiose*, že se zde všude projevují akty označování, řečeno obecně. Tak si také Jindřich Honzl vyložil Zichovu základní myšlenku o tom, že dra-

matické umění je umění obrazové, představující, a to jednotně, v celku i ve složkách. V tom mu byla *Estetika dramatického umění* pravým inspiračním zdrojem. Jenomže poučen českou strukturalistickou teorií a praxí moderního avantgardního divadla odvážil se Honzl podle vlastních slov tam, kam ještě divadelní věda – rozumějme zde: O. Zich – nevstoupila. Zichovu „presémiotickou“ koncepci tedy rozšířil, vyvodil z ní podle svého hlediska příslušné důsledky, aplikoval ji na nový organismus moderního poválečného divadla a tím zároveň překonal její jisté vnitřní omezení. Spolu s Veltruským také Honzl sjednotil dramatickou funkci člověka a předmětu na scéně, jejich vzájemnou „zástupnost“, onu výměnu míst a funkcí pojal jako zvláštní případ v silovém poli všeobjímající *univerzální akce*, této mobilní „podstaty“ divadelní dramatickosti vůbec, jak to sám chápal. Druhým takovým univerzálním principem bylo Honzlovi všudypřítomné *znakové fungování* divadelních výrazových prostředků a tvárných postupů, také ne statické, nýbrž podrobené zákonu akcionismu. Význam jeho zcela zásadní studie *Pohyb divadelního znaku* z roku 1940 tkví právě v tom, že originálně spojila v jednom uceleném pojetí to, co se tehdy českým teoretikům přímo nabízelo: totiž centrální kategorii dramatické akce se specifickou dynamickou povahou divadelního znaku, s jeho vnitřně motivovaným „pohybem“ a neustávajícími metamorfózami, s jeho „přestrojováním“. Honzl spatřoval toto *přestrojování* – jak je označil – v přebírání funkcí jednoho znaku znakem druhým, patřícím do jiného systému. Například he-

rec jako soubor znaků označujících dramatickou postavu je vymezen v zásadě právě *obecnou znakovou funkcí*, ne snad výhradně tím, že jde o člověka schopného jednání, pohybujiícího se a mluvícího, neboť to by byl názor naivního „realismu“, jenž postřehuje věc, kterému však uniká nehmataelná intencionalita označení odkazujícího k tomu, co vůbec není pro smysly přítomno. Jiné znaky zase mají například prostorově lokalizovat hru, vymezit prostor děje; ale tuto jejich úlohu nemusí naplňovat jen konvenční trojrozměrná nebo dvojrozměrná znaková vehikula. Stejně dobře to mohou být v určitých situacích zvuková a světelná média. Potud J. Honzl. Tato koncepce vlastně počítá s principem *nemotivovanosti* vztahu mezi označujícím a označovaným, tedy s tzv. arbitrérností znaku podle Ferdinand de Saussura, ač se Honzlova studie nikde na dílo tohoto průkopníka strukturální znakové teorie jazyka neodvolává. V případě divadelních znaků však český teatrolog již roku 1940 odvážně rozšířil uvedenou zásadu arbitrérnosti z oblasti jednoho základního znakového mechanismu působícího v jistém systému – původně jazykovém – na vztahy mezi znaky různých systémů, a tím ovšem také na vztahy mezi vazbami příslušných plánů signifikant a signifié. Tuto myšlenku o univerzální zastupitelnosti mezi znaky různých druhů chápal Honzl jako jejich uvedené již přestrojování. To je bezpochyby důležité a podnětné novum pro poznání specifické, mnohvrstevné komplexní struktury tzv. divadelního znaku. Na druhé straně se tu však nepřihlíží k rozdílu daným v hierarchii znakových systémů s jejich rozdílnými

potencemi v procesu značení, při sémiose, a to ve funkcích symbolů, ikonů a indexů, použijeme-li zde klasifikace Charlese Sandersa Peirce.

Znak v akci, akce uskutečněná znakem, v sémioze – takový je ve zkratce rozhodující princip Honzlova totálního znakového akcionismu. Srovnáme-li jej se Zichovým principem mimického interakcionismu – a o to jde – vysvitne jedno: pro oba teoretiky je podstatou divadelní dramatickosti jednání a zároveň s tím je divadlo chápáno jako umění „obrazové“ (Zich) nebo znakové (Honzl). Jenomže Zichovi je primárním nositelem jednání pouze subjekt, herecká postava představující dramatickou osobu. Herecká složka je pro něho ústřední a řídicí složkou dramatického díla, je dramatická sama o sobě. Pojem jednání je proto u Zicha spjat s pojmem aktivního lidského subjektu, čímž je vlastně relativně zúžen. Pro Honzla je však tento druh jednání, i když důležitý, subsumován pod co nejšíře pojatou scénickou akci vůbec, která nemusí být vůbec uskutečněna jen herci (podobně je tomu u Veltruského). Tím je také rozšířen i pojem subjektu o předměty, které se mohou stát spolunositeli dramatické akce, tj. o objekty v roli subjektů. Honzlovo pojetí ústí v integrální, *totální sémio-logický akcionismus* s jeho neomezenými substitucemi a proměnami znaků je tedy širší, obecnější než Zichův mimický interakcionismus. Herecké umění již nemá předem vyhrazené, neměnné ústřední postavení v divadelní struktuře: rozdíl mezi teoretickou reflexí kultivovaného realismu (O. Zich) a moderního postrealismu, respektive avantgardy (J. Honzl) je v tomto

bodě zjevný. Leč ani Honzlova teorie není přirozeně bez svých vnitřních problémů, jak již bylo naznačeno. Neboť jednání realizované hercem není noeticky, ani z hlediska sémiose, ani ve vztahu k celkové výstavbě struktury na absolutně stejné úrovni s funkcí předmětů participujícím na dramatické akci, vzaté v nejšířím slova smyslu. Toto jednání subjektu totiž zůstává ve struktuře „bezpříznakovým“ plánem. Na jeho pozadí pak vnímáme a interpretujeme aktivní funkce objektu – neživého předmětu – na jevišti, jeho vlastní akčnost, tj. divadelnost podle Honzlovy stručné definice. A to je zase „příznakový“ plán s určitými rozlišujícími příznaky na rozdíl od prvního plánu, který se jeví běžné zkušenosti jako normální, ba „přirozený“.

Sémantické aspirace u O. Zicha a jejich problematika

Princip mimické interakce – vzájemného lidského jednání realizovaného hrou – není v Zichově knize osamocen, ani samoúčelný. Je totiž nerozlučně spjat s principem sémantické interpretace dramatického díla. Akce se váže na tvorbu významů – dalo by se říci. Nebo-li: není mimického interakcionismu a la Zich bez procesů značení, byť byly chápány jen v podobě vrstvicích se, spřažených významových představ. Zjištění o „sémantizaci“ u Otakara Zicha najdeme již roku 1933 u Jana Mukařovského. Je to však, to znovu připomeňme, sémantické pojetí zvláštní ražby, a je nadto sce-lenno v jistý systém. Funkce této koncepce je evidentní – jde totiž o ohnisko, do něhož se sbíhají všechny analýzy, a zároveň

o noeticko-metodologickou směrnicí pro zkoumání struktury díla s jeho složkami. V tomto smyslu tvoří soustava sémantických, psychosémantických aplikací jádro Zichovy *Estetiky dramatického umění*. Což může být docela dobře doloženo tím, jak právě zde upoutala a inspirovala moderní českou teatrologii. Co tedy patří k nejdůležitějším přínosům této základní koncepce? Podle našeho mínění teorie významových představ umožnila – byť poznamenána stopami jistého kultivovaného psychologismu a pojmových nedůsledností – nastolení organické a fundamentální vazby mezi povrchovou, jevovou strukturou dramatického díla a mezi jeho strukturou hloubkovou. Je to vazba sestrojena, jak víme, podle mechanismu fungování tzv. významových představ a tím právě produktivní. Estetická analýza tak není podrobena tradičnímu rozlišování v kategorii obsahové a formální, nýbrž vychází ze strukturovaných aktů „představování“ s jejich dvoupólovou jednotkou „představujícího“ a „představovaného“, jež bude brzy, hned po Zichovi domyšlena a převedena do jazyka strukturální teorie znaku a významu. Specifická sémantika v Zichově práci má tudíž nanejvýš důležitou integrační funkci: dramatické dílo v podobě jevištního výtvaru existuje jako zvrstvená struktura „vnějších znaků“ a jejich velmi složitých významů, jak si to roku 1933 poněkud zjednodušeně vyloučil v citované již recenzi *Estetiky dramatického umění* Jan Mukařovský. To však zároveň znamená scelení všech vyšších a nižších složek předváděného divadelního díla médii jim vlastním, které je pro toto dílo poja-

té jako specifický komunikát neodmyslitelné. Hegemonie tzv. dramatického textu padá, protože nyní jsou všechny vrstvy jazykovou (Mukařovský). Výklad podaný zde Janem Mukařovským je zajímavý nejen proto, že vlastně zahajuje řadu podnětných interpretací Zichovy knihy, nýbrž hlavně z toho důvodu, že jde o první verzi strukturalistického „čtení“ textu *Estetiky dramatického umění*.

Můžeme tedy stručně konstatovat, že podnětná zichovská *sémantizace* je v české teatrologii 30. a 40. let rozvíjena v rozšířené podobě *sémiologizace* struktury divadelního artefaktu v jeho celku i složkách. Postupují tak strukturalisté a spolu s nimi avantgardní divadelní pracovníci, těžící z vlastní umělecké praxe a zasahující aktivně do teorie. Později teoretický zájem o Zicha-estetika klesá, jako by se vytrácel. Impulzy vyzářující z jeho hlavního spisu se však nevypařily, zůstaly tak či onak vtěleny do moderní divadelní vědy v Československu. Potvrzuje to i doklad z doby nejnovější. Je to vlastně jeden z posledních teatrologických výkladů Zichova chef-d'oeuvre provedený na základě obecné teorie komunikace, tedy up-to-date, na půdě jejich definic, pojmů a termínů. Podal jej Ivo Osolsobě, jinak odborník v oblasti hudebního divadla vůbec a musicalu zvláště.

Za východisko své koncepce si Osolsobě ne náhodou zvolil jeden z hlavních Zichových principů, totiž mimickou interakci – včetně komunikace – jako vlastní element dramatickosti. Ten se nejlépe hodil k tomu, aby byl při interpretaci „přeložen“ do jazyka komunikace a označen

jejími termíny. Taková transplantace jedné teorie do druhé chce být opravdu a jaur a není snad zcela nemotivována. Vede ovšem zároveň a nutně k jisté transformaci originálu, Zicha v „neo-Zichá“, vyjádřeno takto aforisticky. To je však již druhá stránka celé záležitosti. Jisté je, že Otakar Zich opravdu zdůraznil dramatickou funkci vzájemného lidského jednání, je to centrální kategorie jeho estetiky. Podle Osolsobě je to specifický předmět divadelního umění vůbec. A specifické prostředky tohoto umění jsou dány hrou herců. Z toho pak vyplývají pro českého teatrologa nové generace v 70. letech tyto důsledky: Divadelní umění je jako každé jiné umění zvláštní druh *lidské interakce a komunikace*. Má svůj předmět, lidskou interakci a komunikaci, a to společně s jinými uměleckými druhy. Tento předmět se však v dílech divadelního umění vyznačuje svým svébytným způsobem existence a specifickým noetickým modelem: Lidská interakce a komunikace prý zde nejsou zastupovány znaky s jejich designační funkcí, a tedy ontologicky vzato „něčím jiným“, nýbrž v zásadě jsou samy o sobě přímo prezentovány tzv. *ostenzí*, ukazovány v *měřítku 1:1* divákově. Podle tohoto pojetí je lidská interakce a komunikace „*modelována*“ na scéně v materiálu procesů lidské interakce a komunikace samé, a to prostřednictvím tělesných modelů, doslova „v životní velikosti“, jak to Osolsobě charakterizoval již roku 1970 ve své přednášce *Probleme des Musiktheaters im Lichte der Kommunikationstheorie* na lipském sympoziu o hudeb-

ním divadle.⁷ (Srov. také jeho studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, in: Otázky divadla a filmu I, Brno 1970.) Ukazuje se tu také, že dnes od Zicha opravdu přejal „starou“ tezi o ústřední a organizující funkci hereckého výkonu, v němž se uskutečňuje celé tzv. divadelní modelování – Zich by řekl „představování“. Vzájemné lidské jednání a komunikování znázorněné hrou aktérů se stává základní nosnou konstrukcí a podle jejich vlastností se posuzuje celá výstavba inscenovaného dramatického díla. Za hlavní princip divadelnosti vůbec je přitom dosazena modelující ostENZE, jak to po svém Ivo Osolsobě vymezuje. Ostenze *ukazuje*, nezprostředkuje sdělení o věci, nýbrž ji prezentuje. Ryzí ostENZE se rovná denotátu, označené věci. Je to taková komunikace, v níž funkci „sdělení“ přejímá sám ukázaný objekt. Byla by to tedy jakási sémióse beze znaku, má-li vůbec ještě smysl zde o ní mluvit. Například některé „nerozvinuté“ divadelní formy pouze ukazují, jsou atematické, ne-předmětné, jako třeba absolutní tanec nebo varietní výstupy. Jiné a složitější divadelní

7 Studie nebyla vydána a existuje pouze ve strojopise. Koncepčně se na jedné straně blíží Sussem zmiňované Osolsoběho studii *Divadlo jako komunikace komunikací o komunikaci*, na druhé straně textu *Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft, oder Prospect einer strukturalen Operettenwissenschaft*. Otázky divadla a filmu – Theatralia et Cinematographica II, Brno: Universita J. E. Purkyně, 1971, s. 11–46. České resumé studie je k dispozici pod názvem *Čtvrtá cesta divadla jako předmět vědy*. In Ivo Osolsobě. *Principa Parodica*. Praha: AMU, 2007, s. 34–39.

útvary však neoperují jen s těmito limitními případy sebe-ukazování ve smyslu ryzí, ideální ostenze – to je třeba dodat. Mají funkci představovací, patří tudíž k tzv. obrazovým uměním, řekl by Zich. Tak třeba herec v nich hraje, tj. představuje dramatickou osobu. Ta ovšem nemůže být absolutně – ve všem všudy – doslova a do písmene „ukázána“ realiter sama o sobě, ale je *re-prezentována* (wiedervergegenwartigt) v procesu vytváření a ukazování tzv. modelů, jak to chápe Osol-sobě. Reprezentující divadelní model, tj. v našem případě *tělesný model*, se vyznačuje maximální mírou podobnosti ve vztahu ke svému „originálu“ (k dramatické osobě) a je charakterizován svou funkcí noetické náhražky.

Podle uvedené koncepce nám divadlo jakožto komunikát podává svou svébytnou estetickou informaci, svou „výpověď“ skrze ostenzivní modelování, na této osnově můžeme odkrýt jeho vztah je skutečnosti vůbec. Transkribujeme-li Zichovu estetiku v intencích této teorie modelů, změní se ne nepodstatně její pojmový aparát a terminologie. Rigorózně pojatá teorie modelující komunikace v teatrologii proto také nepoužívá pojmu znaku, označování, významu ani jiných tzv. sémantických pojmů, anebo si jimi vypomáhá jen en passant. Ve své nejnovější české verzi se pak soustřeďuje hlavně na to, co podle ní má charakter ostenze, tudíž neznakovosti (v užším smyslu), ba je tím skoro fascinována jako živým, upoutávajícím nositelem veškeré divadelnosti. Jisté příznaky předimenzované funkce mimetického modelování *in extremis* – měřítko 1:1! – jsou pak důsled-

kem. A důsledkem je pak i přímočarý „překlad“ Zichovy estetiky do pojmosloví této nové teorie. Bude proto záhodno vrátit se v explikaci zpět k pramenům, tj. k původnímu textu *Estetiky dramatického umění*.

Zichova osobitá *psychosémantika* dramatického díla je na samém počátku opřena o určitý starší typ klasifikace uměleckých artefaktů. Toto mimochodem silně zjednodušující třídění navazuje přímo na Otakara Hostinského; ten totiž při klasifikaci užil dělidla raženého Hippolytem Tainem v jeho *Filozofii umění* (český překlad vyšel roku 1897). Umění zpodobňující podle Taina určité objekty označil Hostinský za předmětná, umění takto nezpodobující za nepředmětná. Zich poté pojal předmětná umění obecně jako obrazová, ovšem ne snad jako ikonická ve vymezení dnešní terminologie sémiotiky. Počítal k nim totiž artefakty dramatického, divadelního umění spolu s díly malířství a sochařství, ale také literatury. Při jejich recipování máme podle něho vždy dva odlišné, ale přitom koexistující soubory představ: *technické významové představy (TVP) a obrazové významové představy (OVP)*. Tady je vlastní jádro jeho teatrologické sémantiky, a proto také dvojí sémantizace, jak ji nazval Mukařovský. Na druhé straně jsou však oba typy významových představ vlastně odloučeny od nabízející se problematiky znakovosti, jak již bylo řečeno. A tak se v této psychosémantice sui generis objevují jistá poloprázdná, respektive otevřená místa, a také po svém polovičitá řešení, která jako by zůstala na půli cesty.

Podnětnost celé koncepce spolu s jejími určitými slabinami a vynořujícími se další-

mi problémy je velmi názorně vidět na uzlové analýze *dramatické osoby* ve vztahu k *herecké postavě*. Zich začíná záměrně touto obtížnou noetickou partií uvědomuje si také její náročnost a nutnost důsledného rozlišování pojmů. Vychází analýza je volena ve shodě se zdůrazněním vzájemného lidského jednání jako ústředního principu dramatického umění, a tedy herecké složky jako hlavní organizující složky interakce (a komunikace). Základnou pak zde je, jak jsme poznali, sémantická jednotka o dvou plánech, bilaterální vazba „představujícího“ a „představovaného“. Podle tohoto vztahu je pojata relace *herecká postava: dramatická osoba* i další hlavní dvojčlenné „spřežky“, a to *herecká spolupráce: dramatický děj a divadelní scéna: místo děje (dramatický prostor)*. Z toho plyne, že každá z těchto vazeb je složena ze dvou spřažených významových představ, tj. z technické (první člen vztahu) a obrazové (druhý člen vztahu).

Co to je? – ptá se Otakar Zich – co vnímám sluchem i zrakem na jevišti jako viditelné a slyšitelné jevy v interakci? A z čeho, z jaké látky je to vytvořeno? Je to herec a ten zase tvoří z jediné látky, kterou má bezprostředně k dispozici: totiž sám sebe – ze svého živého těla, a protože jde o psychofyzický celek, tak nepřímou i ze svého vědomí. V tom má dramatické (divadelní) umění svůj zcela zvláštní a jedinečný materiál a tvárné prostředky, materiál dalo by se říci par excellence antropický (u Osolobě: tělesný model). *Herec* se však nerovná *herecké postavě*, tou je až herec zformovaný, neboť výsledkem jeho vlastní formování sebe samého je právě ona utvořená po-

stava na scéně. Naše recipování (vnímání) útvaru zvaného hercem, tohoto tělesného modelu v interakci a komunikaci, v nás má vyvolávat tzv. technickou významovou představu herce a v širším smyslu i herecké postavy. Taková je odpověď psychologizujícího sémantika na onu již položenou otázku „Co to je?“. Uvedená významová představa herce prý vzniká na základě našich obecných divadelních zkušeností, vědomostí a našeho zaměření na divadelní komunikát, je tudíž definovatelná jako TVP, technická významová představa. Víme totiž, říká Zich stručně, že jde o herce. Obdobně tomu má být podle *Estetiky dramatického umění* i u děl jiných umění, když se ptáme „Co to je?“. Co to je, co visí v galerii a má třeba podpis českého malíře Antonína Slavíčka? Je to obecně řečeno obraz, konkrétněji olejomalba, čímž má být určena technická obrazová představa. A co obraz *představuje*? Jistou krajinu, odpovídá Zich, a to je podle něho obrazová významová představa. První položená otázka („Co to je, co vnímám?“) a odpověď na ni – že jde o tzv. technickou významovou představu – nejsou právě precizně a terminologicky jasně formulovány, takže dochází k jisté víceznačnosti. Zichova sémantická koncepce je totiž narušena tím, že do určení technické významové představy proniká neznámá ekvokace spjatá s termínem „význam“. Význam „významu“ (u TVP) je tu najednou ztotožňován s tím, co již Johannes Volkelt označil za „*Wirklichkeitbedeutung*“, totiž za podstatné, pro nás důležité vlastnosti – a tudíž v tomto určitém smyslu „významné“ –, jimiž se v realitě liší jedna věc od druhé.

Po těchto kvalitách se ptá ona otázka „Co to je?“, bereme-li ji ovšem doslova, při jejím „povrchovém“ čtení a bez další sémantické analýzy. Takto se nabízí možnost vyloužit si otázku vlastně asemanticky jako tázání po *ne*-znakových vlastnostech a rysech. Ptá-li se však Zich touto zkreslující otázkou třeba po tzv. technické významové představě u figurální malby nebo u inscenovaného díla dramatického umění, jde o tzv. *uneigentliche Sprechweise*, jak ji kdysi vymezil již Rudolf Carnap. (Srovnejme tuto konstrukci: – Otázka: „Co to je [co vnímám]?“ – Odpověď: „Olejový obraz“ [oblast TVP], anebo: „Herec“ [rozumí se na jevišti jako viditelný a slyšitelný jev, tedy zase oblast TVP].) Původně položená otázka by tedy měla být přeformulována a tím zpřesněna, aby byla jednoznačná a bylo explicitě vyjádřeno, k čemu se vztahuje. Tento její vlastní smysl je jistým způsobem napověděn již tím, jak Zich formuluje své odpovědi na ni. Mluví v nich totiž o obrazu, popřípadě o olejomalbě, anebo o herci. Ale takto formulované odpovědi se týkají danosti znakové povahy, patřících do těch anebo oněch znakových systémů. – A pokud se k otázce „Co to je“ přidružuje ještě otázka „Z čeho to je (z jaké látky, materiálu)?“, týká se tzv. znakového nositele, materiálního substrátu znakového vehikula – v našem případě tedy třeba olejových barev nebo hercova těla.

Z toho všeho vyplývá, že Zichovo pojetí technické významové představy a jejího fungování je omezeno ve svém sémantickém dosahu, jsouc podřízeno postulátům jeho psychosémantiky. S tím souvisí jisté terminologické problémy – uvedené ekvi-

vokace – a spolu s nimi i pojmové deformace: V mechanismu prvního stupně sémióse, tedy v případě herce a ovšem tzv. herecké postavy zastupuje příslušná technická významová představa jednak signifié a zároveň musí suplovat signifiant, protože jak již víme, *Eстетика драматического искусства* s ničím jiným než s významovými představami („významy“) neoperuje. Proto se také tohoto pojetí nedržíme doslovně; při korigující interpretaci přiřazujeme technickou významovou představu nesenou dramatickým dílem do roviny tzv. elementárního znaku, respektive znaků, z nichž je formována herecká postava (*TVP*) a které vcházejí do druhé soustavy tzv. komplexního znaku dramatické osoby (*OVP*). Má-li se vůbec o významové představě smysluplné mluvit, je třeba uvést ji ve vztah k *celému* procesu značení, v němž má své místo, jinými slovy také k jejímu signifiant, popřípadě ke znakovému vehikulu, k fyzickému substrátu znaku. Vezměme si třeba „technickou“ významovou představu nebo hereckou postavu, jak ji chápe Zich. V příslušné sémióse konstituující hereckou postavu je *znakovým nositelem* čili fyzickým substrátem *herec* se svým tělem a jeho projevy (s jeho motorikou a statikou), kdežto výsledná *herecká postava*, vznikající a dotvářená v roli během představení, patří do plánu *označovaného*. Být hercem v umělém, tj. divadelním ději a být jistým psychofyzickým individuem X.Y. není přirozeně jedno a totéž. Herec je ovšem jistá reálná osoba, ale zároveň vystupuje jako nositel elementárních znaků, které jednak designují jeho herectví – hereckou funkci – *vůbec* (třeba standardizovaným líče-

ním), jednak in concreto *určitou* hereckou postavu v té nebo oné inscenaci. A tak některé ze souboru elementárních znaků mají relativně samostatnou existenci, přímo nepodmíněnou představovanou dramatickou osobou ve hře. Jejich jisté osamostatnění, ozvláštňování, se také takto po svém projevuje; a proto o jejich existenci může mít vnímatel svou předběžnou představu, předem vytvořenou, týkající se herce X.Y., ne však dramatické osoby jím hrané. A z toho důvodu také Otakar Zich – ne zcela právem – označuje celou tzv. technickou významovou představu (neboli odpověď na svou otázku „Co to je?“) za abstraktní. Obecně vzato je herec nositelem blíže ještě neurčené herecké funkce (ta je jeho indiciálním znakem) již in statu nascendi, sotva udělá první krok na jevišti a dokonce ještě předtím, než začne hrát. Tím se vyznačuje náš herec X.Y. a jakýkoli jiný i pro takového diváka, který jej poprvé vidí při zdvižení opony na samém začátku představení a třeba shodou nepříznivých okolností vůbec neví, jak se divadelní hra jmenuje, jaké postavy v ní vystupují a kterou dramatickou osobu bude herec X.Y. nebo jiný herec představovat. Tento příklad chtěl jenom stručně naznačit, že lze skutečně odlišit a zkoumat zvláště i „nižší“ systém označování, tj. herce formujícího tzv. hereckou postavu, neboli rovinu *elementárního znaku* s jeho vnitřní strukturou, s jeho morfologií, respektive syntaktickou dimenzí (vzájemné vztahy znaků mezi sebou). Přitom se vlastně odhlíží – v rámci daných možností – od *komplexní* znakové funkce ve „vyšší“ rovině označování, tj. při designaci dramatických osob, které jsou herec-

kými postavami „představovány“, jak by řekl Zich. Opakujeme tedy: u herecké postavy můžeme mluvit o znakové rovině prvního stupně, ta však byla v *Estetice dramatického umění* zúžena jen na fungování tzv. technické významové představy, navíc ještě charakterizována jako „abstraktní“. Znakovou rovinu druhého stupně – postavbu nad první rovinou – pak tvoří uvedené dramatické osoby, jinak řečeno obrazové významové představy (*OVP*), tedy signifié v druhém znakovém systému. Tyto *OVP* se podle Zicha vyznačují markantní názorností vysokého stupně.

Při divadelním představení má divák-interpret vždy zároveň dvojí významové představy, tj. *TVP* + *OVP*, a ty jako by skutečně splývaly nebo byly totožné, aspoň tak se to může jevit naivnímu pozorovateli zvláště v případech oné tzv. korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou. Leč může se mýlit i teoretik, když ve svém rozboru začne směšovat *TVP* a *OVP*, elementární znak se znakem komplexním. Představující a představované se jeví jako „stejnorodé“, tak to aspoň Zich charakterizoval. Proto je tak důležité jeho zásadní *rozlišení* obou typů významových představ, třebaže jsou pojmově omezeny rámcem jeho psychosémantiky a přestože je uznávána jejich nápadná „korespondence“. Tato diferenciací odpovídá z určitého hlediska a zhruba rozlišení obou stránek označujícího a označovaného spojených ve znaku, a tedy také jednomu z principů sémiologie vůbec, i když se k ní autor *Estetiky dramatického umění* nikde nehlásil. Proto také zůstalo jeho hlavní teatrologické dílo nedotčeno populárním a nejrozšířenějším druhem

psychologismu spolu s různými odvozeninami teorie vcítění, což vše zvláště dříve zamořovalo divadelní vědu, kritiku a ovšem především laické představy občerstva. Podle tohoto psychologismu na první pohled tak „přirozeného“ tvoří herec svou postavu přímo z „duše“ nebo „nitra“ tzv. prožíváním. Prožití má zase být věrným odliškem údajného duševního života dramatické postavy, která se takto ztrácí v hereckém výkonu. Naproti tomu Zichovo heslo zní: je třeba lišit představující a představované (signifiant a signifié) a při vši podobnosti mezi nimi. Právě v herectví totiž vystupuje zjevně a s velkou iluzivní silou vztah neobyčejně velké podobnosti mezi *TVP* a *OVV*. Neboť herec, jak víme, tvoří svou postavu sám ze sebe, tj. ze sebe jako živého člověka, a také představovaná dramatická osoba patří zpravidla mezi lidské subjekty nadané schopností jednání. Mezi jinými druhy umění se tudíž díla umění dramatického (divadelního) vyznačují největší podobností mezi oběma řadami významových představ, mezi představujícím a představovaným nebo ještě lépe – mezi označujícím a označovaným. Tento důsledek ovšem vyplývá z pojetí, jež považuje hereckou komponentu ve struktuře díla za dominantní a za jediného nositele akcí a reakcí, včetně procesů komunikace.

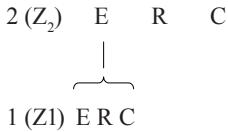
Jak již bylo uvedeno, patří v této souvislosti technická významová představa vlastně do první roviny sémiose, je to *jedna* stránka tzv. elementárního znaku, respektive souboru těchto znaků, tj. konkrétně se týká herecké postavy (signifié) jako faktu sémiologického. A obrazová významová představa (dramatická osoba) je

zase v plánu označovaného jednou stránkou v druhé rovině sémiose, je tedy komponentou tzv. komplexního znaku. V obou případech pak platí, že se v Zichově určení významových představ kříží – jak známo – hledisko sémantické a psychologické pojetí i jeho terminologie. Jde, dá-li se to tak označit, o zvláštní kompozitum ze signatum (signifié) a z interpretans (interpretant u Ch. S. Peirce a Ch. Morris), neboli z těch účinků na vědomí interpreta – u Zicha: vnímatele –, díky jimž znak právě jakožto znak vůči interpretovi funguje. Významová představa nepatří vzato obecně do plánu signifiant; její tzv. technický typ však sem *Estetika dramatického umění* řadí, aniž ovšem domýšlí do důsledků celou komplikovanou situaci dvojí sémiose. Týká se to toho, že v případě *TVP* tu jde jen o jednu stránku uvedeného prvního systému označování, který teprve vzat vcelku (signifiant + signifié) nabývá výsledné funkce v plánu označujícího uvnitř druhého sémiologického systému, tj. v komplexním znaku. Významová představa vůbec jako fakt psychologický spadá do oblasti účinků v interpretově vědomí (interpretant) a jeho sémantický fakt by pak měla patřit do plánu signifié nebo tzv. obsahu („contenu“) podle terminologie Roland Barthes v jeho *Elements de sémiologie*.⁸ Barthes navázal na de Saussurovu koncepci znaku, podle níž je znak spojení signifiant a signifié jakožto „dat vědomí“. A co je důležité, vypracoval jistou typologii vztahů mezi dvěma systémy označová-

8 Český překlad (první vydání): BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu / Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

ní, tedy mezi tím, o čem se tu mluvilo jako o znakové rovině *prvního, elementárního* stupně (*Z1*) a *druhého, komplexního* stupně (*Z2*). Zichova sémantická „spřežka“ *TVP-OVP* – tj. v našem případě herecká postava: dramatická osoba – figuruje tedy vlastně jako zkrácený a svým způsobem zkreslující přepis základní superponované relace mezi hereckou postavou – přesněji jde o lidský subjekt znamenající herce, který formuje hereckou postavu (v *Z1*) – a mezi představovanou, označovanou dramatickou osobou (v *Z2*). Tento vztah může být nyní rozvinut a blíže specifikován, a to v podobě onoho typu Barthesova sémiologického schématu, v němž se celý první systém označování se svým plánem *E* („expression“, výraz), *R* (relace) a *C* („contenu“, obsah) stává složkou druhého označovacího systému, do něhož je na určitém místě zasunut. A konkrétně: elementární znaky konstituující a sloužící k formování herecké postavy fungují jako první systém označování *ERC* (elementární znak *Z1*) a ten jako celek tvoří ve druhém systému označování plán výrazu (*E*) neboli signifiant komplexního znaku (*Z2*). Otakar Zich tento „nadstavbový“ vztah částečně podkryl ve své sémantické relaci *představující* herecké postavy (*TVP*) a *představované* dramatické osoby (*OVP*) i v jiný v obdobných vztazích, týkajících se herecké spoluhry a dramatického děje nebo divadelní scény a dramatického prostoru. Zdůrazněme však znovu, že se přitom v uvedených relacích zabýval vždy jen svými významovými představami jak v tom, co zde bylo označeno za rovinu elementárního znaku, tak v rovině komplexního znaku. Proto jeho sémantická analýza struktury dramatického

umění díla zůstala vlastně *rozpůlena*. Opevovala všude jen s významovými představami, jinak řečeno s významy, a to i tam, kde šlo evidentně o problematiku znakové *bilaterálnosti*, o znakové mechanismy s jejich spojením stránky označujícího a označovaného. Zvláště nápadné je to v případě vztahu mezi představující hereckou postavou a představovanou dramatickou osobou. Zde se Zichovi redukuje bilaterálnost elementárního znaku (*Z1*) neboli prvního systému označování v případě herecké postavy a zbývá mu jen tzv. technická významová představa (*TVP*). Ta by sice již ex definitione měla sama o sobě patřit k plánu signifié (respektive významu vůbec), funguje však v Zichově mechanismu spřažených představ jako globální signifiant, jako „představující“, a musí tak sama, izolována, plnit funkci celého elementárního znaku (*ERC* prvního systému), prostě ho supluje. Univerzálnost pojmu významové představy, všude do procesů sémiose dosazované, tak vlastně do jisté míry zastírá a zkresluje nabízející se znakovou problematiku v její komplexnosti, anebo ji z části nahrazuje, pokud je toho významová představa ve své funkci vůbec schopna. I to je třeba na jinak podnětné Zichově psychosémantice vidět. Uvedené omezení postihující její základní koncepci pak vystoupí na povrch, srovnáme-li je s příslušným Barthesovým schématem, s jeho zápisem odpovídajícího typu vztahu mezi *prvním systémem označování* (elementárním znaku *Z1*) a mezi *druhým systémem označování* (komplexním znaku *Z2*). Je to dvouvrstevná sémiologická relace (*ERC*) *RC*, znázorněná ve schématu:



(C = signifié v 2. systému by odpovídalo Zichově OVP, tj. například „představované“ dramatické osobě, jejímž signifiant je celé E R C 1. systému.)

(E R C v 1. systému by odpovídalo například elementárním znakům herecké postavy u Zicha, pojaté u něho jen jako TVP; TVP v 1. systému by správně patřila, v užším a přesnějším smyslu slova, k plánu C, tj. k signifié 1. systému.)

Má-li však elementární znak (Z1) prvního systému funkci označující stránky – (E) v druhém systému, tj. v komplexním znaku (Z2), může být vyloženo jako zvláštní případ dvojího sémiologického systému mýtu v širokém pojetí. (Na Barthes v této souvislosti navázala a jeho základní znakovou typologii specifikovala studie Miroslava Červenky *Semantische Kontexte* ve sborníku *Theorie – Literatur – Praxis*, Frankfurt a.M., 1975.)⁹ Nemá však žádný smysl převádět zde dramatické a divadelní umění vůbec na mýtotvorné procesy, prostě je zmytologizovat. Nejde o takové redukcující konstrukce, nýbrž o pouhé zjištění některých zajímavých paralel v obou sémiologických dvojsoustavách, v mýtu rozebíraném Barthesem a ve struktuře inscenovaného díla divadelního umění. Jak upozornil M. Červenka, má mytologický sémantický kontext obyčejně povahu tzv. modelu. (Pojem modelu se vynojuje tedy i zde, nejen v teorii komunikace aplikované na teatrologii.) Přitom dochází k nápadnému zpředmětnění, k *retifikaci* znaku. V jiných systémech má znak výrazně bilaterální povahu, v případě sémi-

ologických soustav tzv. primitivních kultur s jejich magií a tvorbou mýtů vůbec se naopak hranice mezi označujícím a označovaným smývá, oba plány se prostupují. Neboť plán signifiant druhého systému označování (komplexního znaku) je v tomto případě tvořen elementárním znakem *en bloc*, tj. společně se signifiant a signifié prvního systému (tj. elementárního znaku). A tím jako by byly prolomeny vnitřní znakové bariéry. Projevuje se to difúzí: označované v komplexním znaku se jeví jako homogenní se signifié v elementárním znaku a v poměru k němu jako zcela motivované (mluví se také o tzv. rozšířeném sémiologickém systému). To ovšem není všechno: smyslovému vnímání materiálního znakového vehikula neboli nositele znaku se přímo nutkavě nabízí navíc také ztotožnění signifiant elementárního znaku (Z1) se signifiant komplexního znaku (Z2). Neboť elementární signifiant spolu s celým znakovým Z1 je zároveň plánem označujícím pro komplexní znak Z2, jak již to bylo popsáno. Tento znak druhého systému označování totiž nemá své vlastní, oddělené a samostatné, tudíž jiné signifiant s nějakým jiným odlišným znakovým vehikulem. – A tak mýtus podle Barthes natu-

⁹ Německá verze studie „Významové kontexty“. *Česká literatura*, 1968, č.1, únor, s. 1–13.

ralizuje představu: ta se tváří, jako by nebyla sama sebou, nýbrž přirozeností.

Intenzivní tendence ke krytí signifiant a signifié (izomorfismus) se specificky projevuje i ve struktuře oné dvojí semióze, v jejímž průběhu se na jevišti uskutečňuje divadelní hra, a není při tom třeba sahat k nějakému odvozování tohoto fenoménu přímo z mýtu. Doslova demonstrativně se to ukazuje v případě již známém a v *Estetice dramatického umění* ne náhodou analyzovaném na prvním místě: totiž na vztahu herecké postavy (*TVP*) k dramatické osobě (*OVP*). Elementární znak *ZI* prvního systému se jako „jednotlivý“ celek proměňuje – což již bylo uvedeno – v plán označujícího, v signifiant komplexního znaku *Z2* (druhého systému označování), jehož signifié je však vlastní dramatická osoba hry. Tím se však v uvedeném komplexním dvojsystému *Z2* k sobě navzájem těsně blíží až ke „krytí“ a skoro k nerozlišení označující – dané elementárním znakem i s jeho signifié = hereckou postavou – a označované, tj. Zichova obrazová významová představa dramatické osoby. A navíc je ještě proces takové homogenizace sémantických kontextů přímo zrakem a sluchem vnímatele násoben stimulační potenci elementárních znaků nesených hercovým tělem jako jejich vehikulem. Jsou to vlastně tzv. ikonické modely (podle Maxe Benseho) v limitním případě vztahu k objektu, neboť *Abbildung*, imitace se zde provádí přímo prostřednictvím materiálu samého označeného objektu (prostřednictvím tzv. tělesného modelu), takže je možno mluvit, jak známo, o modelujícím předvádění či ukazování objektu, tj. dramatické osoby. Proto Otakar Zich vy-

zvedl při této příležitosti doslova *klamavou* podobnost obou svých významových představ, a to technické – odpovídající zhruba signifiant – a obrazové, fungující jako signifié. A z těchto důvodů mohl být také uvedený druh ikonických modelů v prvním systému označování (*ZI*) pojat jako tzv. noetická náhražka dokonce v měřítku 1:1. A je ovšem zřejmé, opakujeme, že maximální stupeň mimetické účinnosti těchto modelujících ikonů nebo vůbec modelů je fundován právě tím, že jejich fyzickým nositelem-substrátem je skutečně živý materiál, tělo herce, který se formuje v hereckou postavu, v onu Zichovu technickou významovou představu. Z toho ovšem na druhé straně vyplývá, že tzv. modelování v měřítku 1:1 a vůbec limitní „mimetismus“ nelze dosti dobře považovat za *univerzální*, závazný princip v celku divadelní semióze. Ze sémiologického hlediska je struktura divadelního díla velmi složitá, neboť je tvořena několika ne nepodstatně různými znakovými systémy vedle oněch již uvedených hereckých tělesných modelů, vyskytují se v ní znaky-symboly, znaky-ikony, znaky-indexy a také různé druhy modelů, to vše v různých proporcích, s různou potencií designování, s rozličnými semiósemi, nehledíc již k diferenci mezi říší znaků jazykových a všech ostatních, neverbálních. V dynamické struktuře divadelního umění se také stále přeskupují vztahy v hierarchickém odstínění těchto systémů, jejich funkcí a dominant, jak to ukázala právě praxe světové avantgardy. Nepochybná důležitost herecké složky v divadelním komunikátu by tedy neměla a priori znamenat strnulou nadvládu absolutizovaného hereckého modelování „v životní velikosti“ – oné no-

etické náhražky v měřítku 1:1 – ani souběžného a neměnného postulátu týkajícího se tzv. realistického ztvárnění všech vrstev a složek ve struktuře divadelního artefaktu. Ostatně ani při formování herecké postavy nemusí být – a také není – dodržována do všech důsledků zásada ostenzivního modelování. Stačí poukázat třeba jen na větší míru stylizovanosti v kostýmu, gestech nebo přímo na zvláštní masku, aby se ukázalo, že se již zde posunuje poměr, podíl úže pojaté znakovosti a modelování (ikonického), čímž je zasažen a transformován i sám tzv. tělesný model hercův. Příkladů pro to by bylo více. Korekturu teorie modelování, postulátů tzv. realistické normy v noetice a přečeňování ikonické motivace znaků v divadelní semióze by mohly doložit i příklady jiné. Tak si stačí vzít například znaky výtvarné vůbec a mezi nimi zvláště ty, které mají za úlohu označovat prostor: mohou to totiž docela dobře být pouhé náznaky, v nichž převládne funkce symbolická nebo indiciální (v Peircově smyslu) nad ikonickou, přičemž o modelování (v měřítku 1:1) se vlastně ani nedá mluvit. A nakonec se tu můžeme odvolat na uvedenou již Honzlovu teorii o obecné zastupitelnosti, o „převlékání“ divadelních znaků, která znovu aktualizovala existenci arbitrérního – nemotivovaného –, tudíž neikonického vztahu mezi označujícím a označovaným: Akce na scéně nemusí být vždy a nutně nesena lidským subjektem neboli jinak řečeno hercem-mo-delem, nýbrž třeba i využitím světla, zvuk může indiciálně označovat probíhající akci, která není viditelná atp. Proto je zapotřebí v uvážlivé míře nejen relativizovat koncepci ostenzivního modelování v divadelní komu-

nikaci a vykázat jí její vlastní místo, nýbrž i revidovat Zichovu teorii o obecně platné korespondenci („krytí“) mezi oběma typy významových představ – technickou a obrazovou –, tedy mezi představujícím a představovaným, jinak řečeno mezi označujícím a označovaným. S tím také v divadelním umění padá obecná závaznost Zichova „relativního realismu“, který se mu jevil jako univerzálně platný důsledek vyvozený ze základního mechanismu fungování významových představ v jeho psychosémantice.

Základní sémantický komplex *TVP-OVP* (technická významová představa – obrazová významová představa) se svým fundujícím vztahem mezi oběma plány vystupuje u Zicha ve všech třech vrstvách dramatického díla, jak je jeho estetika vymezuje a určuje. Do každé z nich se promítá relace *TVP-OVP* jako nosný a strukturující činitel. Každá z vrstev má tedy jako svou bázi tuto příslušnou asociativní „spřežku“, jak ji nazývá *Estetika dramatického umění*, používající ne právě adekvátní psychologické terminologie. Ve vrstvě subjektů akcí a reakcí je to, jak již bylo uvedeno, relace „herecká postava – dramatická osoba“, ve vrstvě interakcí subjektů (vzájemného lidského jednání) zase „herecká spolupráce – dramatický děj“, ve vrstvě objektů (prostor a předměty v něm) jde o vztah „divadelní scéna – místo děje“. Jinde zavádí Zich jako termín pro označení tzv. místa děje výstižnější, adekvátnější „*dramatický prostor*“. Přitom je zvláště pozoruhodné, jak právě u třetího sémantického komplexu dramatického prostoru představovaného jevištní scénou přímo proráží na povrch dynamické pojetí významové výstavby dramatického (di-

vadelního) artefaktu. Ten není nějakou navršeninou, byť i zkomponovanou, různých nižších nebo vyšších složek, které byly vzaty dohromady tak nebo onak prostě poskládaly jeho výsledný, hotový statický tvar. Naopak: v *Estetice dramatického umění* se složky a celé vrstvy stávají jakýmsi silovými centry, *silovými poli* protkanými ve všech směrech mnohonásobně se křížícími napětími. Takové pole je velmi plasticky popsáno ve výrazech jazyka skoro fyzikalistického, ač se imanentní síly v něm jeví Zichovi jako danosti povahy psychofyzilogické. Z tohoto hlediska by se dalo říci, že tu Zich zastává a aplikuje hledisko strukturální „energetické“ estetiky. A „síly“, o nichž pojednává, jsou de facto produkty sémiologických operací. Jsou totiž nesený a zároveň doslova vyzařovány obrazovými významovými představami, existují v plánu představovaného, označovaného, jsou to aktivní a aktivizující – vzhledem k interpretovi – signifiké v komplexním znaku. Sem tedy patří v první řadě dramatické osoby pojaté jako silová centra různé intenzity. Dramatické vztahy mezi těmito osobami jsou vloženy jako *silokřivky* neustále se rozpínající a zase zavíjející. Pak ovšem nemůže být ani sám dramatický prostor – zichovská obrazová významová představa – nedotčen tímto „energetismem“ představ-významů s jejich tenzemi. Vyplněn sítí s drahami uvedených silokřivek, tj. dramatických vztahů mezi osobami, funguje jako proměnlivé dynamické pole – působí intenzivně na interpreta, na interpretující vědomí. Což by snad mohlo opsat i tak, že se toto pole skládá z komplexních znaků-akumulátorů, v nichž je plán označovaného činný jako „generá-

tor“ sémantické energie. Sémantické síly vyzařované dynamickým polem celého dramatického prostoru vyvolávají přenosem (indukcí) odpovídající působení u percipientů a sjednocující se v reakci charakterizované jako tzv. *dramatické napětí* prožívané divákem. Zichova dynamická, vlastně energetická koncepce sémantických konceptů kontextů umělecké výstavby hluboce zapůsobila na estetickou literárněvědnou teorii Jana Mukařovského, zvláště na jeho definici struktury, a ovšem silně ovlivnila celou českou divadelní vědu vyšlou ze strukturalistické školy. V aplikaci na dramatický prostor byla tato koncepce Zichem poprvé formulována ve své rané verzi již roku 1923¹⁰ a znamenala přirozeně daleko více, než si on sám uvědomoval nebo než byl ochoten ve své skromnosti a střízlivosti připustit. Rozeznal to však Mukařovský právě v roce Zichova úmrtí. Teze o dramatickém prostoru jako silovém poli vyplněném silokřivkami dramatických vztahů byla ražena českým autorem *Estetiky dramatického umění* na počátku „zlatých“ dvacátých let, když ji nejpřednější režiséři evropské avantgardy (například sovětské) vtělovali do umělecké praxe na jevišti. Potud Mukařovský, který ostatně vděčí právě Zichovi za mnohé ve svém pojetí umělecké struktury jakožto dynamického celku prostoupeného napětím mezi složkami a jejich stálým pohybem.

Celá struktura realizovaného díla dramatického a obecněji vzato i divadelního je tedy u Otakara Zicha sémantizována a dynamizována. Avšak mechanismy sémanti-

10 Zich, Otakar. Podstata divadelní scény. *Moravskoslezská revue*, 1923, XVI, č. 5, s. 129–138.

zace bylo a je třeba odkrývat, rekonstruovat, neboť v *Estetice dramatického umění* z roku 1931 vystupují do popředí složky v užším smyslu sémantické – *psychosémantické* –, totiž významové představy zahalené do psychologického pojmosloví, kdežto složky sémiologické a s nimi širší, domyšlené teoretické konkluze jsou zazávorkovány, zčásti naznačeny, zčásti nerozvinuty. Dnešní interpretace oněch „napovídajících“ a přitom tak produktivně inspirujících podnětů Zichovy svébytné psychosémantiky skýtá pak v rámci řešení již obecnějších možností přikročit k budování sjednocující teorie divadelního znaku na jedné straně a na druhé straně teorie komunikačních procesů spjatých s předváděním a recipováním divadelního díla. Teorie významových představ se totiž dotýká velmi důležitých momentů divadelní sémiose, popřípadě komunikace, a tyto procesy zase souvisí úzce se samou existencí divadelního díla in actu. Jeho existenci nelze z hlediska vědecké estetiky puristicky odizolovat jako schematizovanou strukturu „o sobě“ – bez tzv. estetické konkretizace – od aktů interpretace ze strany příjemce komunikátu, tedy u interpreta, v tzv. interpretujícím vědomí (u Zicha „vnímatele“). Sblížení a kooperace vazeb mezi *sémantickou* a *pragmatickou* dimenzí divadelního komunikátu jsou tu očividné, neustále intenzivně aktualizovány, a to na rozdíl od relativně většího „rozestupu“ a jiných proporcí mezi sémantickými a pragmatickými funkcemi jazykového znaku v literárním díle. A tak Zichova osobitá psychosémantika byla v evropské estetice jedním z pokusů vůbec, jak řešit ono specifické situování, zvláštní modus existence insceno-

vaného divadelního díla, a to právě na základě teorie významových představ.

V Zichově teatrologickém i estetickém chef-d'oeuvre bylo uskutečněné důmyslné scelení struktury uměleckého objektu s její sémantizací, provedené na základě dobově podmíněné teorie významových představ, jíž zasáhla německá estetika (J. Volkelt) do myšlení českého vědce. *Estetika dramatického umění* objevila nové horizonty bádání a uváděla spolu s českým strukturalismem soudobou divadelní vědu na nové cesty. Otakar Zich se tak stal iniciátorem a budovatelem moderní české teatrologie, v širším kontextu pak jedním z anticipátorů, předchůdců a připravovatelů pražské strukturalistické estetiky a uměnovědy. Navíc mu patří čestné místo průkopníka ve vývoji sémantických teorií aplikovaných při rozboru uměleckých děl, a to nejen v dějinách českého myšlení, nýbrž i evropského, třebaže zůstal po celá desetiletí za hranicemi své vlasti skoro neznám...