

*Libě.
(Ani ne tak předznamenání, jako spíš věnování)*

divadlo,
které
mluví,
zpívá
a tančí

[teorie jedné
komunikační formy]

IVO OSOLSOBĚ

EDITIO SUPRAPHON - PRAHA - 1974

OBSAH

O knize 9

1.	LIDSKÁ KOMUNIKACE A HUDEBNÍ DIVADLO	13
1. 0	Divadlo a komunikace	15
1. 1	Divadlo je lidská komunikace: Co je to lidská komunikace	16
1. 1. 1	Elementární informační situace	17
1. 1. 2	Situace informační nouze a její řešení	19
1. 1. 3	Sdělování a modelování	22
1. 1. 3. 1	Přímé poznání a sdílení	24
1. 1. 3. 2	Modelování	24
1. 1. 3. 3	Ostenze	25
1. 1. 3. 4	Sdělovací modely a sdělování pomocí modelu	26
1. 1. 4	Jednota sdělování a modelování	27
1. 1. 5	Tělesné originály a modely	28
1. 1. 5. 1	Splynutí expedienta s originálem: ostenze sebe samého	28
1. 1. 5. 2	Splynutí příjemce s modelem: vlastní model	30
1. 1. 5. 3	Splynutí expedienta s modelem: hra	32
1. 1. 5. 4	Jazyk	32
1. 1. 6	Člověk a metakomunikace	33
1. 1. 7	Originál, model, život, umění	34
1. 2	Divadlo je o komunikaci. O čem lze komunikovat	36
1. 2. 1	Co může být originálem	37
1. 2. 1. 1	Modalita modelů	37
1. 2. 1. 2	Komunikace jako originál	38
1. 2. 2	Základní metakomunikační situace a její varianty	38
1. 2. 3	Modelování komunikace	40
1. 2. 4	Životní důležitost metakomunikace	42
1. 2. 5	Divadlo jako metakomunikace	43
1. 3	Divadlo modeluje komunikaci komunikací. Čím lze modelovat	44
1. 3. 1	Dva póly modelování	44
1. 3. 1. 1	Existenční modely	45
1. 3. 1. 2	Token:token modely	46
1. 3. 2	Dva póly v modelování komunikace	48
1. 3. 3	Dva póly v modelování tělesném	50
1. 3. 4	Existenční a token:token modelování v praxi	50
1. 3. 4. 1	Hra jako token:token model motoriky	51
1. 3. 4. 2	Jazyk jako existenční motorický model	54
1. 3. 4. 3	Divadlo jako lidský motorický token:token model	56

1. 3. 5	Quasi-token: token modelování interakce a komunikace	56
1. 3. 5. 1	Hra jako quasi-token: token model interakce	58
1. 3. 5. 2	Jazyk jako derivát hry	60
1. 3. 5. 3	Quasi-token: token modelování lidské interakce: lidská hra, divadlo, divadlo na divadle	61
1. 3. 6	Existenční modelování komunikace	66
1. 3. 7	Jazyk přechází v quasi-token: token modely komunikace	67
1. 3. 8	Divadlo přechází z quasi-token: token modelů na jazykové	69
1. 3. 9	Kritika „komunikace komunikací o komunikaci“	71
1. 3. 10	Dva póly vlastních modelů	71
1. 4	Divadelní syntézy	73
1. 4. 1	Jednotnost divadelního modelu	73
1. 4. 2	Divadelně výtvarná syntéza	74
1. 4. 3	Hierarchie komunikací a dílčí složky	75
1. 4. 4	Hudba jako součást hudebně divadelní syntézy	77
1. 4. 5	Zpěv a tanec v divadle	78
2.	SEMIOTIKA ZPĚVNÍHO A TANEČNÍHO ČÍSLA	79
2. 0	Pokusy o apologii nemotivovaného zpěvu	81
2. 0. 1	Zpěv a tanec jako vtip	82
2. 1	Píseň jako materiál zpěvního čísla	84
2. 1. 1	Universum písně	85
2. 1. 1. 1	K písňovému universu patří i komunikace	86
2. 1. 2	Podíl hudby na písňové sémantice	88
2. 1. 2. 1	Hudba ohraničuje strofu	89
2. 1. 2. 2	Hudba organizuje strofu	90
2. 1. 2. 3	Strofická píseň	92
2. 1. 2. 4	Počet strof a sémantika písně	93
2. 1. 2. 5	Refrén	95
2. 1. 3	Píseň jako zpívaná promluva	97
2. 1. 3. 1	Promluva a ostenze situace	98
2. 1. 3. 2	Píseň jako izolovaná promluva	100
2. 1. 3. 3	Překonávání izolace	101
2. 2	Sémantika čísla: zpěvní číslo mapuje lidskou komunikaci	103
2. 2. 1	Diferenciace a uniformita	105
2. 2. 1. 1	Číslo zobrazuje „číslo“	106
2. 2. 2	Číslo zobrazuje „sebedefinici“	107
2. 2. 2. 1	Setkání dvou „definic“	109
2. 2. 3	Definování vztahu	116
2. 2. 3. 1	Symetrie a komplementarita	116
2. 2. 3. 2	Symetrie a komplementarita v hudbě	117
2. 2. 3. 3	Komunikační manévry	119
2. 2. 3. 4	Transitivita	120

2. 2. 4	Číslo jako komunikační hypotéza	121
2. 2. 5	Číslo jako heuristický instrument	123
2. 2. 5. 1	Mapování komunikace vnější	123
2. 2. 5. 2	Mapování komunikace vnitřní	124
2. 2. 5. 3	Mapování metakomunikace	125
2. 2. 6	Přibližovací funkce čísla	132
2. 3	Speciální otázky sémantiky zpěvního a tanečního čísla	136
2. 3. 1	Tanec mapuje lidskou komunikaci	136
2. 3. 2	Píseň a tanec zobrazují píseň a tanec	138
2. 3. 2. 1	Show business zobrazuje show business	139
2. 3. 2. 2	Komplikovaná sémantika hudebních čísel	141
2. 3. 3	Beat nechce zobrazovat, ale být	141
2. 3. 3. 1	Divadelnost beatu	142
2. 3. 3. 2	Minstrel show a café-chantant	143
2. 3. 3. 3	Divadlo ve stavu zrodu	144
2. 4	Číslo a celek	146
2. 4. 1	Tři plány hudebně divadelního celku	147
2. 4. 2	Plán revuální a plán dramatický	148
2. 4. 3	Vyvážení dramaticčnosti a revuálnosti	149
2. 4. 3. 1	Číslo hledá svůj celek	150
2. 4. 4	Dramatický půdorys revue: melodrama	152
2. 4. 4. 1	Melodrama jako svět hodnot	153
2. 4. 4. 2	Opéra comique jako vynálezce melodramatu	155
2. 4. 4. 3	Videňské schéma a melodrama	156
2. 4. 4. 4	Muzikál a melodrama	158
2. 4. 5	Hudební projekce melodramatu: konfrontace hudebních světů	160
2. 4. 5. 1	Hudba objevuje lidskou komunikaci	161
2. 4. 5. 2	Dvě funkce instrumentální hudby v hudebním divadle	162
2. 4. 6	Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, a opera	163
2. 4. 7	Tektonický plán díla	164
3.	DÍLO A KONTEXT	167
3. 1	Princip „šlágru“	169
3. 1. 1	Vaudeville jako píseň s pasívním vztahem k hudebnímu povědomí	170
3. 1. 1. 1	Opéra comique en vaudevilles	172
3. 1. 1. 2	Vaudeville v termínech sdílení	173
3. 1. 1. 3	Vaudeville sjednocuje diváky i divadlo	175
3. 1. 1. 4	Vaudeville sjednocuje divadlo s jeho kontextem	176
3. 1. 2	Šlágr jako píseň s aktivním vztahem k hudebnímu povědomí	178
3. 1. 2. 1	Šlágr a úspěch	178
3. 1. 2. 2	Obecná teorie úspěchu	179
3. 1. 2. 3	Mašinérie úspěchu	182
3. 1. 2. 4	Langue, folklór, mateřština	183
3. 1. 3	Další složky ve vztahu k divákovu povědomí	185

- 3. 2 Princip parodie 188
 - 3. 2. 1. Humor, smích a komika 188
 - 3. 2. 2. Parodie a divadlo, které mluví, zpívá a tančí 189
 - 3. 2. 3. Podmínky parodie 190
 - 3. 2. 3. 1. Sémantické podmínky parodie 190
 - 3. 2. 3. 2. Syntaktická podmínka parodie 191
 - 3. 2. 3. 3. Pragmatická podmínka parodie 192
 - 3. 2. 4. Varianty parodických principů 193
 - 3. 2. 4. 1. Sémantické varianty: parodie mimo umění, travestie, divadlo 193
 - 3. 2. 4. 2. Syntaktické varianty. Ironie 195
 - 3. 2. 4. 3. Pragmatické varianty. Parodie nezáměrná. Parodie nepochopená 195
 - 3. 2. 5. Důsledky nepochopení parodie 199
 - 3. 2. 6. Nejvýlučnější i nejmasovější umění 199
 - 3. 2. 7. Divadlo, které mluví, zpívá, tančí a paroduje 200
 - 3. 2. 8. Frivolité čili lehkovážnost 203
 - 3. 2. 9. Smích, destrukce, originál, model, pokusy a chyby 203
- 3. 3 Herec a město 204
 - 3. 3. 1. Herec, který mluví, zpívá a tančí 204
 - 3. 3. 2. Herec a jeho publikum 207
 - 3. 3. 3. Město, které mluví, zpívá a tančí 208

Doslov 212

Metatext 214

Literatura 217

Hudebně dramatická díla, 222
jejichž příkladů se text výslovně dovolává

Rejstřík termínů účinkujících v knize 226
s vysvětlením k termínům v textu samém neobjasněným

Musical as a potential universal of human communication 236
(A summarizing remark to the book The theatre which speaks, sings and dances – Semiotics of the musical theatre)

O KNIZE

Knih, která spojuje operetu a vědu, potřebuje dvojí ospravedlnění: jednak v očích těch, kteří budou hledat vědu a najdou operetu, obzvláště však v očích těch, kteří půjdou za divadlem, které mluví, zpívá a tančí, a najdou vědu. Autor se totiž nechce vzdát ani těch, ani oněch, přesvědčen o tom, že u obou musí zájem o jedno dříve nebo později vést k zájmu o druhé.

Název DIVADLO, KTERÉ MLUVÍ, ZPÍVÁ A TANČÍ, se obrací především k těm prvním: připouštím, že ten název by daleko líp slušel knížce, plné fotografií zpívajících a tančících dívek, než knížce, plné hranatých a abstraktních schémat, nicméně ten název není poutač, ale termín, a schémata tu jsou proto, že pro daný účel řeknou víc. Tuto knížku napsal divadelní praktik a napsal ji koneckonců z praxe i pro praxi, napsal ji ovšem jako teorii, a teorie, má-li opravdu sloužit praxi, musí být opravdu teorií a ne jen opsanou praxí.

Jestliže podtitul TEORIE JEDNÉ KOMUNIKAČNÍ FORMY chce lákat spíše teoretické zájemce, není v tom žádný rozpor. Možná, že by bylo správné označit knihu spíš charakteristikou SEMIOTIKA HUDEBNÍHO DIVADLA, ovšem termín semiotika by možná sliboval něco jiného. Autor sám sice „dělá do semiotiky“, tj. teoreticky pracuje v oblasti, jíž se zabývá i semiotika, za ortodoxního semiotika se však nepokládá a svou sjednocenou teorií sdělování a modelování dokonce polemizuje se samým ústředním pojmem semiotiky, pojmem znaku, snaží se jej odstranit a nahradit jiným principem, principem modelu. Lze-li i za těchto okolností označit bádání v této oblasti za semiotiku, pak knize patří název SEMIOTIKA HUDEBNÍHO DIVADLA nebo SEMIOTIKA JEDNÉ KOMUNIKAČNÍ FORMY.

Tolik k názvu a k podtitulu – a teď něco k metodě. Normální postup výkladu obvyklý v knížkách o hudbě i o divadle a dokonce i v semiotice, by prikazoval vyjít z analýzy konkrétních příkladů a postupovat odtud k vyšším a vyšším zobecněním. To je postup tak říkajíc *empirický*, *induktivní*, postup, který je na první pohled vědecká solidnost sama: vše se tu děje před očima čtenáře a od reality se – před očima čtenáře – vystoupí až k hypotéze či ideji. Má jen jednu vadu: je poněkud divadelní. Chce být „náznový“ a aranžuje tedy před očima čtenáře kouzelnické číslo, ukázkový výstup od matérie k abstrakci, a zamlčuje při tom, že skutečný vzestup od hmoty k ideji zůstal v zákulisí a že se tu čtenáři předkládá pouze jeho ukázková rekonstrukce. V této knize zkouším obrácený postup: nikoli divadelně empirický a induktivní, ale „čistě“ *teoretický* a *deduktivní*. To neznamená, že by tento postup nevycházel z reality, nebo že by z ní nechtěl vycházet (nebo že by z ní vůbec mohl nevycházet). Znamená to jen, že tento postup od empirie k teorii odmítám opakovat před obecnstvem, ne snad z nějakého naprostého odporu k exhibicionismu, ale jednoduše

proto, že tento postup je neopakovatelný. Je to zdlouhavá a klikatá cesta pokusů a chyb, empirie a hypotéz, další empirie a nových hypotéz, diskusí, poznávání, hledání, podnětů z analogických oblastí, z teorií i z praxe, cesta, kterou lze absolvovat jen jednou a kterou lze popsat snad jedinečně autobiograficky. Nepokouším se o takový popis, protože čtenář má plné právo, aby ho zajímal jenom výsledek. A výsledek je teorie. Exponuji tedy teorii a současně ji – připouštím, že poněkud exhibicionisticky, protože „před zraky diváků“ – podrobuji zatěžkávací zkoušce: je-li to teorie dobrá, musí nás, vyjdeme-li z několika málo axiomů, dovést zpátky k empirii a k realitě. Skutečnost, konkrétní příklady, jedinečná díla nejsou tedy na začátku, ale na konci, na vrcholu výkladu. Skutečnost tu není něco, z čeho se (při výkladu, nikoli při poznání samém!) *vychází*, ale něco, k čemu se *dospívá*. Je to v malém týž postup, který známe odjinud: jsou-li naše premisy i naše výpočty správné, musí být na konci našich výpočtů dalekohled a v něm planeta Neptun (či Pluto či X); jestliže jsme počítali správně a měřili přesně, musí se tunel, který razíme „z opačné strany“, setkat uprostřed hory s raziči, postupujícími „normálně“.

Dávám-li v této knize přednost onomu postupu „z opačné strany“, má to svoje důvody. Chce-li sochař pracovat v kameni, musí kámen znát; může pak pracovat ve shodě se zákony svého materiálu a uskutečnit tak nejlepší ze všech možností v materiálu skrytých. Podobně divadelník, chce-li pracovat v umění, jehož materiálem (a navíc i předmětem a celkovým údělem) je lidská komunikace, musí znát zákony tohoto materiálu, aby i on mohl uskutečnit jeho nejlepší možnosti. Vždycky mě fascinovala myšlenka hmoty a pohybu, tato základní myšlenka přírodních věd, krok za krokem vypracovávajících či přesněji řečeno odhalujících algebru stále složitějších a „vyšších“ pohybů hmoty; vidím jisté lokální pokračování této algebry v algebře pohybů těla a v algebře lidských komunikačních situací, mezi něž, jak se domnívám, patří i divadlo a hudební divadlo, a pokouším se tuto *přírodní, objektivní algebru* nějakým způsobem rekonstruovat na papíře. Tak jako v hmotě jistého balvanu byl od počátku skryt jako latentní možnost Michelangelův David, jen ho tam najít, právě tak v hmotě lidského komunikování bylo odjakživa skryto *divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Tato kniha se pokouší právě tento fakt teoreticky vyjádřit, systematicky popsat a deduktivně dokázat.

Tím nechci tvrdit, že by teorie, s níž budeme v této knize pracovat, byla dokonale deduktivní systém, schopný, tak jak je, formalizace (tj. matematicko-logického zpracování). Troufám-li si v názvu této teorie užívat slova algebra, je to proto, že takovou dokonale fungující *algebru* (podobnou algebře atomů, chemických prvků, molekul, genů atd.) *tuším v realitě*, a ne tedy proto, že by se mi snad podařilo tuto objektivní algebru výstižně – tj. právě jako algebru – zmapovat.

Pokud jde o poměr této teorie k historii, je dán tím, co bylo řečeno o vztahu této teorie k realitě (která je ve své konkrétnosti, málo naplat, historická). Vztah samého

spisu k historii bylo by snad nejlíp popsat historicky: v dřívějších verzích této práce od disertační práce před dvaceti lety až po německý „prospekt“ na tuto knihu (*Der Vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospect einer strukturalen Operettenwissenschaft*) byla historická část vždy východiskem: ona to byla, co definovalo celý „čtvrtý proud divadla“, totiž „divadlo, které mluví, zpívá a tančí“, co historickou deskripcí dokazovalo jeho žánrovou identitu a umožňovalo pak v teoretické části jistá zobecnění. Tentokrát jsme, jak víme, postup obrátili; to není podcenění historie, naopak. V dřívějších pracích byl historický popis vývoje opery comique, operety a muzikálu v podstatě jen poněkud rozsáhlejší extenzionální (výčtovou) definicí toho, čemu říkáme „divadlo, které mluví, zpívá a tančí“. Teď je to obráceně, a celá tato kniha není, aforisticky řečeno, nic jiného, než poněkud roztaženější intenzionální definice (tj. definice popisem vlastností) toho, co rozumíme pod pojmem divadla, které mluví, zpívá a tančí, a co bude třeba v další práci, ve vlastní práci, sledovat historicky. Tato quasideduktivní teoretická kniha je tedy vlastně jen *teoretickou přípravou pro vlastní bádání*, nesrovnatelně náročnější (musí se jít k pramenům), sledující, jak se to, co pokládáme za odvěkou latentní možnost lidské komunikace, postupně objevovalo a uskutečňovalo v historii, a jak podobně jako pod dlátem Michelangelovým *byla historickým úsilím generací i v „kameni“ lidské komunikace třikrát objevena a realizována odvěká možnost divadla, které mluví, zpívá a tančí*: jednou jako *opéra comique* (a její německá odnož singspiel), podruhé jako *opereta*, potřetí jako *muzikál*. *Dynamický* popis tohoto historického dramatu v termínech, které co *dramatis personae staticky* charakterizujeme v tomto spise, je tedy dalším, vlastním cílem autora tohoto spisu.

Psát knihu – a psát ji dlouho – znamená žít po dlouhá léta na mravní úvěr a vyžadovat licence a absence na mnoha místech, kde by vás potřebovali. Moje omluva a můj dík patří tedy všem doma i v zaměstnání, na jejichž trpělivost jsem tak dlouho hřešil. Dedikace je jen pars pro toto; něco už nelze napravit. Svým kolegům z brněnské zpěvohry v čele s jejím dlouholetým šéfem, dnešním ředitelem Státního divadla Karlem Šedou děkuji za velké porozumění a sympatie, jaké projevovali pro můj výzkum, především však za všechno, co mne naučili o divadle, o tom, jaké by mohlo být, i o tom, jaké je. Knihu jsem psal vlastně pro ně a dík jim, jenže čím víc se z knihy stávala teorie, tím méně odvahy jsem měl jim ji ukázat. Takže mám teď trému, bude-li se jim kniha líbit.

Každá vědecká práce, i když podepsána jen jedním jménem, je dílo kolektivní; přitom do našeho týmu patří celý dav těch, o kterých ani nevíme. Zmíním se tedy jen o těch, o nichž vím. Tato práce, zdánlivě netradiční, je ve skutečnosti zcela v tradicích díla jednoho ze zakladatelů české teatrologické a muzikologické teorie, Otakara Zicha. Tam, kde přesahuje do logiky a kybernetiky, byl jí moudrým a inspirovaným rádcem prof. dr. Otakar Zich ml. Třem dalším osobnostem, které mi po-

skytly první fórum pro moje výzkumy, totiž prof. dr. Franku Wollmanovi, doc. dr. Jiřímu Levému a prof. dr. Antonínu Sychrovi už poděkovat nemohu. Naštěstí řadě dalších poděkovat mohu; děkuji tedy všem, kteří byli mými průvodci v neznámých (pro mne) končinách lingvistiky a logiky, především dr. Karlu Palovi a dr. Bohumilu Palkovi, kteří mi pomohli radou i oponováním, a prof. dr. Arturu Závodskému, který mi umožnil publikaci prvních výsledků.

Tolik na začátku knihy o knize samé a o její teorii. To, co následuje není už o knize, ale o *věci*, nejsou to už úvahy o teorii, ale *teorie sama*. V tomto vlastním textu knihy se autor usilovně vyhýbal všemu, co by mu z teorie věci dělalo teorii teorie věci a téměř všechny metateoretické úvahy a informace vyčlenil do *metatextu*, zařazeného na konci knihy. Tam čtenář najde také nezbytné minimum toho, co obvykle bývá v tzv. podčárovém aparátu, a všechno to, co se do této „metatextové“ předmluvy nevešlo.

Brno 1. října 1972.

I. O.

/I./ lidská komunikace a hudební divadlo

Slowa: Řeč, Rede, öcò, regen, sprechen, přibuzné jsou a znamenají tolik, co wýtok, prolom, tedy wübec zjewení; co žije, hýbá se, otřásá se, a co se hýbá, zwuči, a co má formu, hýbalo se, a tak každé pohybnutí jde k formě, všechno má zvláštní svou formu, zvláštní pohybowání, zvláštní život a tedy i zvláštní zwuk ze sebe vydává; křišťál jest tedy zkamenělý zwuk a zwuk opět plynoucí forma, pročez odpor usedlosti; jen tedy smrt jest němá dokonce. Život jest plynoucí forma, pročez zwuk; a proto cokoli se samo od sebe hýbá, má hlas...

M. F. Klácel: Počátky vědecké mluwnictwí českého. Brno 1843, str. 13.

Zkušenost z jediné krátké návštěvy divadla stejně jako zkušenost celých desetitisíciletých dějin (a statisícileté prehistorie) divadla jednoznačně potvrzují, že divadlo je nade vší pochybnost jedna z forem lidské komunikace, dokonce jedna z těch forem, jejichž sdělovací podstata je zcela očividná.

Divadlo je komunikace a všechna zařízení, která mu slouží (sály, amfiteátry, prostranství) a která si za tuto službu vysloužila rovněž název „divadlo“, prozrazují již svým vnitřním uspořádáním komunikační účel, pro který byla zřízena. Divadlo je stroj na komunikaci podobně jako mluvidla jsou stroj na komunikaci, s tím rozdílem, že mluvidla slouží komunikaci verbální, zatímco divadlo komunikaci dejme tomu ostenzivní, prezentativní, tedy ukazování, prezentování, ostenzi. V každém ukazování je cosi divadelního, jakési *minimum theatrale*: není divu, že i o ukazování mluvíme někdy – ne zcela neprávem – jako o divadle.

Divadlo (sál) je tedy zařízení na ostenzivní komunikaci, na komunikaci ukazováním (později zjistíme, že toto tvrzení není zcela přesné). Lépe než na ukazování věcí (od toho jsou spíš výstaviště a muzea) hodí se však na ukazování (a ukazování se) lidí, zejména na ukazování toho, co lidé dělají, co lidé dovedou, v první řadě pak na ukazování toho, co dovedou se svým vlastním tělem, s jeho pohyby.

Kupodivu dovednost, která lidi zajímá nejvíce a nejtrvaleji, není dovednost nijak výjimečná a krkolomná ani originální; je to dovednost modelovat, napodobovat lidské dovednosti. Co víc: ze všech dovedností, které je možno napodobit, zajímá lidi nejvíce ta nejobyčejnější lidská dovednost, dovednost tak elementární a základní, že ji za dovednost ani nepovažujeme, pokládáme ji spíše za ono nezbytné minimum, bez něhož by člověk nebyl člověkem: *dovednost komunikovat*.

Divadlo za své desetitisícileté existence vyzkoušelo všelicos a pokoušelo se zaujmout diváka ledačím. S ničím však nemělo tak velký a trvalý úspěch, s ničím nedokázalo vzbudit tak hluboký a soustředěný zájem (a tak dobře diváka pobavit) jako právě s tímto druhem zábavy, s *modelováním lidské komunikace v materiálu lidské komunikace samé*, s modelováním komunikační motoriky v materiálu komunikační motoriky (mluvy, gest, mimiky, atd.), tedy s modelováním lidské komunikace tak říkajíc „v životní velikosti“ a „v měřítku 1 : 1“.

Není tedy divu, že právě tento druh komunikace s divákem, že právě tato *komunikace komunikací o komunikaci* byla po celá staletí a tisíciletí metou všech, kteří se kdy živili vším tím, čemu se v nejširším slova smyslu říká divadlo. Metou natolik samozřejmou, že i jí se říká – v nejužším slova smyslu – divadlo.

Jak vidět, má divadlo i v širších významech toho slova (zařízení, ukazování, divadlo v širokém smyslu) neustále co dělat s komunikací. Samo divadlo v úzkém slova smys-

lu, tedy to, čemu Zich pro přesnost říká „dramatické umění“ či „dramatické dílo“, má s ní co dělat hned v trojím směru: jako se svým *rodovým pojmem*, jako se svým *specifickým předmětem* a jako se svým *materiálem*.

Na základě těchto předběžných úvah můžeme stanovit tři axiomy divadla jako komunikace:

1. divadlo je lidská komunikace,
2. divadlo je o lidské komunikaci,
3. divadlo modeluje lidskou komunikaci lidskou komunikací (přesněji lidskou komunikační motoriku lidskou komunikační motorikou).

Porozumění těmto axiomům divadla předpokládá ovšem interpretovat je jako tři specifické divadelní odpovědi na tři hlavní otázky lidské komunikace, tj. chápat je na pozadí otázek:

1. co je to lidská komunikace,
2. o čem lze komunikovat,
3. čím (pomocí čeho) lze komunikovat.

A těmito otázkami se zabývají první tři kapitoly této části.

DIVADLO JE LIDSKÁ KOMUNIKACE: CO JE TO LIDSKÁ KOMUNIKACE

Co je to lidská komunikace? Spokojme se s nejjednodušší odpovědí: taková komunikace, jaká probíhá mezi lidmi, komunikace, kde na obou koncích sdělovacího kanálu – nebo minimálně aspoň na jednom – je člověk, lidská bytost, rozumná bytost, poznávající subjekt.

Obyčejně se při popisu komunikace vychází od PŮVODCE (expedienta) zprávy jako od aktivní složky a odtud přes zprávu, kód a kanál přechází k recipientovi (příjemci) jako pasivní složce komunikačního procesu. To, co se hodí k popisu umělých podmínek přenosu informace v zařízeních sdělovací techniky, zcela selhává, má-li vystihnout podstatu přirozených podmínek, v nichž probíhá komunikace *lidská*. Na rozdíl od umělých kanálů, specializovaných jen na určitý signál, svět je univerzální kanál, v němž vše funguje jako signál, jako zpráva a v němž vše, živé i neživé neustále vysílá: vše, co existuje, je nějakým způsobem v interakci se svým oko-

/I. I./

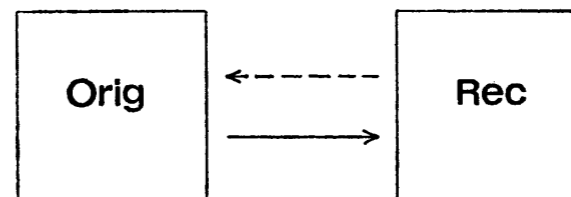
lím, čímž signalizuje či reflektuje svou existenci: na to není třeba žádné komunikační aktivity, na to stačí prostě být, což ve světě, kde vše je v interakci, znamená být v interakci. Teprve aktivita živého (nebo aspoň umělého) PŘÍJEMCE (recipienta) vyteží z této záplavy signálů a odrazů informační obsah a změní tím složitou a chaotickou signalizaci v zárodečnou komunikační situaci.

/I. I. I/

ELEMENTÁRNÍ INFORMAČNÍ SITUACE

Je-li na počátku komunikace příjemce a příjem (recepce), začneme popis (či, lépe, konstrukci) komunikace odtud. Zajímá nás lidská komunikace, budeme tedy uvažovat o lidském příjemci. Příjemce je živý člověk, který má lidské informační zájmy o věci či události světa kolem sebe (i uvnitř sebe).

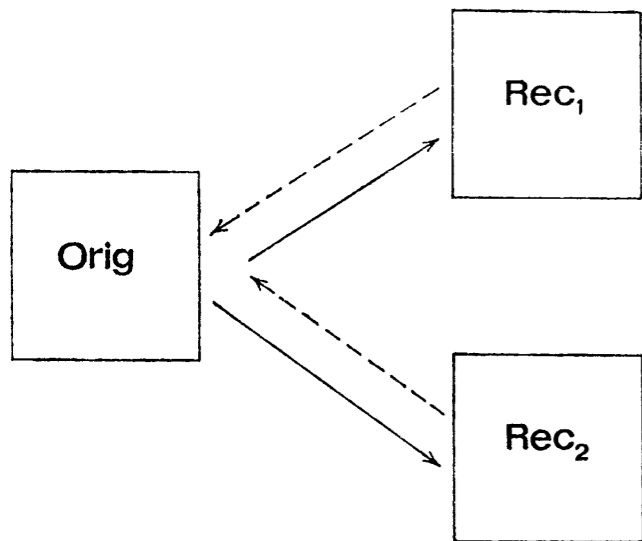
Představme si tedy nějaký předmět jeho zájmu a říkejme tomuto předmětu *ORIGINÁL*: je to pravý a původní předmět příjemcovy zájmu. Nejjednodušší, minimální, elementární komunikační situaci tedy dostaneme, dáme-li dohromady základ všeho, tedy příjemce, spolu s tím, co ho zajímá, a budeme-li předpokládat, že *originál je k dispozici příjemcově informační (poznávací) aktivitě*, a to v neomezené míře: příjemce může originál pozorovat, může s ním experimentovat, může jej svým experimentováním třeba i zničit. Nazveme tuto ideální a šťastnou minimální (elementární) komunikační (či přesněji recepční) situaci *SITUACE PŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU*. Schematicky ji můžeme znázornit takto:



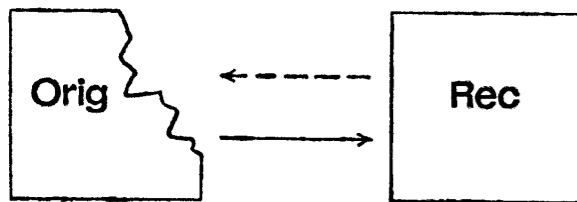
kde *Orig* je originál, *Rec* příjemce (recipient), čárkovaná šipka naznačuje směr příjemcovy aktivity, plná šipka směr toku informace. (V některých dalších schématech budeme pro jednoduchost horní, čárkovanou šipku vypouštět. Bude-li chybět šipka, neznamena to, že chybí i aktivita: aktivitu příjemce zásadně vždycky předpokládáme: být příjemcem znamená vyvíjet poznávací aktivitu.)

Příjemce ovšem není na světě sám, a tak též originál bývá k dispozici dvěma a více příjemcům. Nazveme takovou variantu elementární komunikační (recepční) situace,

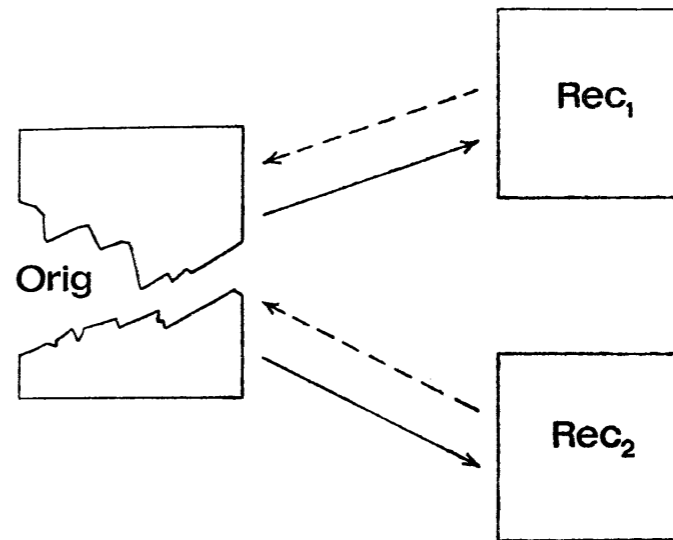
někdy záměrnou a žádoucí, někdy nezáměrnou a nežádoucí, SITUACE SDÍLENÉHO ORIGINÁLU a schematicky ji naznačíme takto:



Obyčejně ovšem nastává poněkud méně příznivá varianta recepční situace a to taková, že originál není příjemci k dispozici cele, ale jen zčásti (například jako fragment, zlomek, útržek, vzorek, někdy jen i jako stopa či otisk, symptom nebo následek), nebo že je sice k dispozici celý, ne však cele k oněm informačním procedurám, k jakým bychom jej potřebovali. Jsme ovšem skromní a někdy i z minima vytěžíme maximum. Nazveme takovou situaci SITUACE ČÁSTEČNĚ PŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU a schematicky ji naznačíme takto:



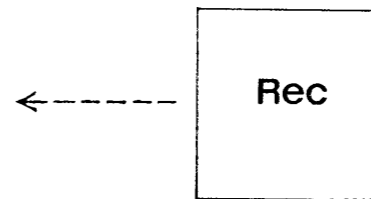
Podobně i situace sdílení má zhusta tento částečný charakter; navíc je tu nebezpečí, že každému příjemci bude k dispozici úplně jiná část ČÁSTEČNĚ SDÍLENÉHO ORIGINÁLU.



/1. 1. 2/

SITUACE INFORMAČNÍ NOUZE A JEJÍ ŘEŠENÍ

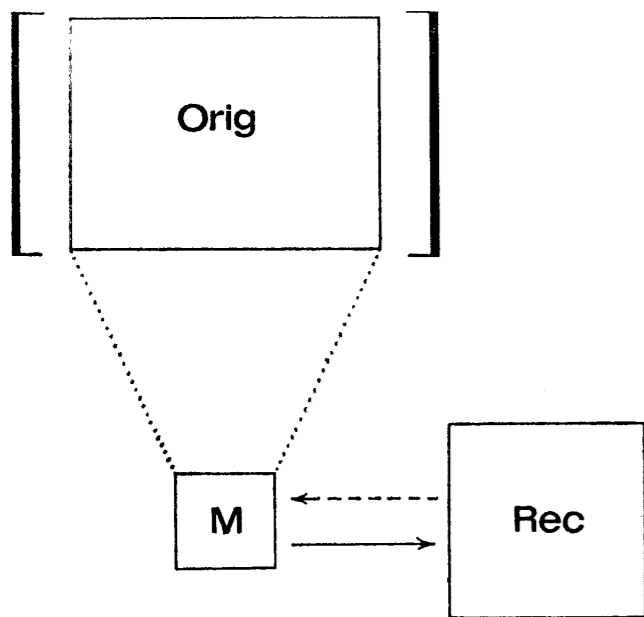
Vše, o čem jsme dosud uvažovali, byly varianty minimální, elementární šťastné komunikační situace, SITUACE PŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU. Méně šťastná, zato ještě elementárnější je však nulová komunikační situace, SITUACE NEPŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU. Je to situace, v níž příjemce originál k dispozici své poznávací aktivity nemá buď vůbec (originál není po ruce, je nedostupný, eventuálně neexistuje, přestože existoval či bude existovat), nebo originál nemá k těm účelům a procedurám, k nimž by jej potřeboval. Schematicky tuto situaci naznačíme takto:



(Čárkovaná šipka naznačuje, že příjemce sice poznávací aktivitu vyvíjí nebo může vyvíjet, informaci o předmětu svého zájmu však nedostává. Jediná informace, kterou přijímá – na schématu bychom ji mohli vyznačit zpětnovazební šipkou od čárkované šipky zpět k příjemci – je metainformace o neúspěchu vlastních recepčních pokusů, metainformace typu „vidím jen, že nevidím nic“).

Situace nulové recepce je ovšem řešitelná, a to dvěma odlišnými způsoby.

První způsob je individualistický a technický, instrumentální. Originál není na světě sám. Svět je plný věcí a událostí, systémů, více či méně podobných, a tak si příjemce z nouze vypomůže jiným systémem, systémem, který není sice původním předmětem jeho zájmu, který je však schopen původní předmět zájmu nahradit. Této *informační náhražce* říkáme MODEL. Modelem příjemce REPREZENTUJE („znovu zpřítomňuje“) či PRE-PREZENTUJE („předzpřítomňuje“) originál a mění tak situaci nepřítomného originálu ne sice v situaci přítomného originálu, ale aspoň v SITUACI PŘÍTOMNÉHO MODELU, jinak řečeno v SITUACI REPREZENTOVANÉHO (eventuálně PRE-PREZENTOVANÉHO) ORIGINÁLU. To je první řešení, MODELOVÁNÍ, které lze schematicky znázornit takto:



(Závorkou naznačujeme nepřítomnost originálu, menším rozměrem bloku modelu

M jistou nedokonalost a nouzovost této informační náhražky, která nikdy nemá všechny vlastnosti originálu.)

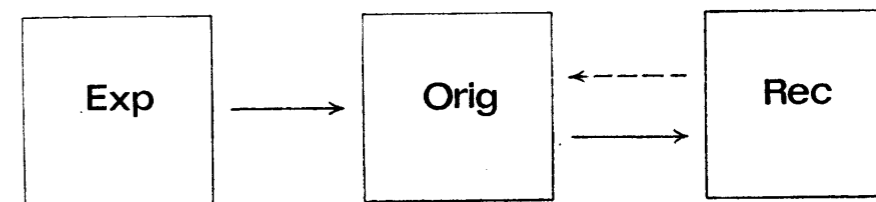
Druhý způsob je kooperativní a komunikační, obcovací: příjemce, který nemá k dispozici originál, bere si na pomoc lidskou obec, komunu, v níž, jak předpokládá, jsou i jiní příjemci, šťastnější, kteří mají k dispozici to, co on nemá. Zatímco první způsob využívá *hromadnosti věcí*, druhý využívá *hromadnosti lidí*, faktu, že nikdo nejsme na světě sám a že velkou část originálů (i modelů) lze sdílet (a značnou část dokonce nelze nesdílet). Nazveme tento druhý způsob, využívající lidské obce, komuny, KOMUNIKACE, OBCOVÁNÍ čili SDĚLOVÁNÍ.

Komunikace ve vlastním, užším smyslu (dosud jsme tohoto slova užívali jen v širším smyslu) předpokládá tedy komunikačního partnera, od něhož sdělení pochází, tj. PŮVODCE, EXPEDIENTA, někoho, kdo to, co chceme mít k dispozici i my, sám k dispozici má a kdo to tedy dá k dispozici i nám. Jinak řečeno, původce je komunikační partner, který sám je v situaci přítomného originálu nebo v situaci přítomného modelu.

Podle toho, *co má* (a co mi dává) *expedient k dispozici*, a podle toho, zda tím vytváří pro mne buď situaci přítomného originálu, nebo situaci přítomného modelu, rozeznáváme dva základní druhy sdělování: sdělování pomocí originálu a sdělování pomocí modelu.

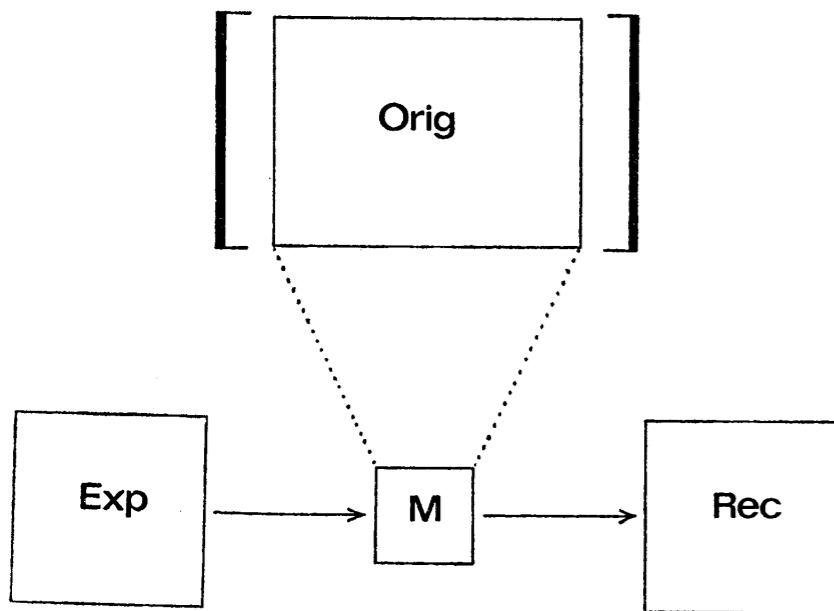
Sdělování pomocí originálu je UKAZOVÁNÍ, PREZENTACE neboli OSTENZE, jinak řečeno sdělování OSTENZIVNÍ. Je to sdělování o věci pomocí věci samé, sdělování o události pomocí události samé, sdělování nezprostředkované zprávou, jinak řečeno sdělování, kde funkci zprávy obstarává sama prezentovaná skutečnost, sám originál.

Schematicky lze situaci ostenze znázornit jako interakci tří systémů expedienta, originálu a příjemce:



Naproti tomu SDĚLOVÁNÍ POMOCÍ MODELU je sdělování neostenzivní, neprezentativní, REPREZENTATIVNÍ: to, oč jde, to, oč mám zájem, se mi k dispozici nedává, neprezentuje, pouze REPREZENTUJE. Dostávám k dispozici něco jiného, něco, co není onen původní, pravý předmět mého zájmu, něco, oč mám zájem jen odvozeně, jen skrze originál, něco, skrze co „pronikám“ k originálu: model.

Schéma sdělování pomocí modelu je schéma klasické, plně vyvinuté komunikační situace, schéma zobrazující interakci tří systémů (Exp, Rec, M) o čtvrtém (Orig):



SDĚLOVÁNÍ A MODELOVÁNÍ

Zrekapitulujeme-li dosavadní výsledky můžeme říci, že jsme cestou postupné „situační konstrukce“ dospěli k těmto čtyřem základním lidským informačním situacím, čtyřem základním lidským informačním interakcím a čtyřem základním druhům lidské informační aktivity:

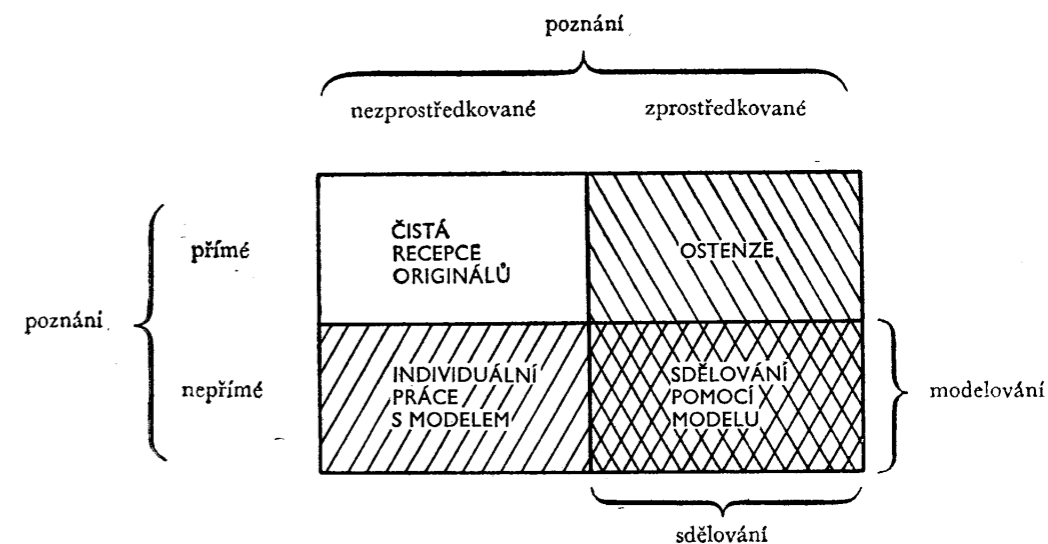
1. situace přítomného originálu (interakce příjemce–originál) (=PŘÍMÉ POZNÁNÍ),
2. situace přítomného modelu (příjemce–model) (=MODELOVÁNÍ),
3. situace prezentovaného originálu (příjemce, původce, originál) (=OSTENZE),
4. situace sdělování pomocí modelu (interakce příjemce, původce, model) (=NEOSTENZIVNÍ SDĚLOVÁNÍ).

Všechny čtyři situace ovšem mohou mít varianty, obdobné situaci sdíleného originálu a situaci částečně sdíleného originálu, což znamená, že příjemce nemusí být

/I. I. 3/

jen jeden a originál může být jen *částečně* prezentován a *částečně* sdílen, stejně jako jen částečně reprezentován a reprezentace (model) jen částečně sdílána. (Neblahým následkům částečného sdělení mohou předcházet tím, že model, který chci dát k dispozici jinému, volím či konstruuji tak, aby i částečné sdělení přenášelo celou informaci).

Všechny čtyři základní situace mohou zkoumat a třídit z několika hledisek, a to z hlediska modelování, z hlediska sdělování a z hlediska poznání. Z hlediska sdělování je dělidlom okolnost, že ve dvou z těchto čtyř situací se vyskytuje řešení pomocí expedienta (tedy „jiného příjemce“): situace s expedientem jsou nepochybně situace sdělovací. Z hlediska modelování je zase kritériem užití „jiného originálu“ (tedy modelu); dvě ze čtyř situací jsou tedy situace modelovací. Z hlediska způsobů poznání máme ve dvou případech co dělat s poznáním přímým, ve dvou s poznáním nepřímým, kdy nepoznávám přímo originál, ale jen jeho model. Podobně ve dvou případech tu jde o poznání nezprostředkované druhou osobou, ve dvou případech o poznání zprostředkované (přičemž díky ostenzi mi druhá osoba může zprostředkovat i poznání přímé). V přehledu lze celou tuto oblast s průniky dílčích oblastí a hledisek mapovat takto:



Každá z dílčích oblastí má samozřejmě svou zvláštní problematiku, danou situací, která je jejím základem.

Přímé poznání a sdílení

To, co charakterizuje PŘÍMÉ POZNÁNÍ, vyplývá z daností SITUACE PŘÍTOMNÉHO ORIGINÁLU, na kterou se přímé poznání neodlučně váže. Procedur přímého poznání – pozorování, experiment, rozbor na části atp. – lze užít jen na originály přítomné (v místním i časovém významu tohoto slova), na věci či události, které existují TEĎ a ZDE. Originál je definován *zájmem*: máme-li o nějakou věc či událost zájem, je to zřejmě proto, že známe či aspoň předpokládáme *hodnotu*, jakou tato věc či událost má. To, co je teď a zde, a to, co má předpokládanou (eventuálně postupem poznání potvrzovanou) hodnotu, se ovšem nemusí dokonale krýt; jinak řečeno to, co je k dispozici, a to, oč máme zájem, se může poněkud lišit: často máme k dispozici víc než bychom potřebovali, jindy máme k dispozici jen část originálu, konečně někdy je sama velká, jedinečná a nenahraditelná hodnota originálu překážkou, pro kterou nemůžeme originálem plně disponovat a musíme se spokojit jen s částí poznávacích procedur, jichž bychom chtěli použít (např. musíme vyloučit experiment). Tyto obtíže při poznávání originálu jsme vyjádřili pojmovým schématem „situace částečně přítomného originálu“; obecně můžeme konstatovat, že údělem přímého poznání je METONYMIČNOST, SYNEKDOCHIČNOST, věčné PARS PRO TOTO (část za celek). Někdy má tato synekdochičnost i podobu TOTUM PRO PARTE (celek za část), pak jsme ovšem v situaci „spolu-s-nežádoucím-kontextem-přítomného originálu“. A velmi často má synekdochičnost podobu situace „málem nepřítomného originálu“, to tehdy, je-li k dispozici část za jinou část (princip PARS PRO PARTE), takže část, o niž máme zájem, je vlastně nepřítomna, „přítomna“ jen v jiné části vyššího celku. To je případ symptomů, následků a stop nějaké věci či události minulé, nebo symptomů, signálů či „přirozených znaků“ nějaké události nadcházející. Naštěstí skutečnost je natolik „syntakticky redundantní“ a jevy a události se v ní do té míry „opakují“ a „vracejí“, že nám přítomná část okamžitě připomene svůj kontext a s ním i nepřítomnou část, aniž bychom museli vždycky v paměti rekonstruovat celý příslušný složitý celek (tj. synchronní, retrospektivní či prospektivní systém), k němuž jak přítomná událost, tak i nepřítomná hodnota patří.

Zákonitosti přímého poznání tvoří základ problematiky SDÍLENÍ, společného poznávání téhož originálu dvěma příjemci. Sdílení lze zároveň chápat jako mezní formu sdělování, sdělování bez sdělovací aktivity, sdělování bez expedienta. Obecně je však sdílení nezbytným předpokladem sdělování: abychom mohli sdělovat, musíme nejdříve sdílet, musíme minimálně sdílet společně *zájmové universum*. Kdybychom toto universum nesdíleli aspoň částečně, nemohli bychom si rozumět; naopak kdybychom toto universum sdíleli cele a beze zbytku, neměli bychom si co říci: abychom si měli co sdělit, musí být naše universum aspoň v něčem odlišné. Meze našeho srozumění v individuálním životě stejně jako meze komunikace mezi společenskými skupinami (třídami, generacemi) nebo potenciální komunikace mezi bytostmi z jiných světů jsou dány hranicemi univers, hranicemi sdílení. Jestliže *originál* jsme charakterizovali *hodnotou a synekdochičností, metonymičností*, pak *model* se vyznačuje nedostatkem vlastní hodnoty a *metaforičností*.

Modelování

MODEL se obvykle definuje některými exaktně popsány druhy strukturní nebo behaviorální podobnosti (izomorfie, homomorfie, izofunkcionalismus). Pro některé druhy vědeckého a technického modelování je důležitost těchto exaktních podobností nedozírná; ovšem z hlediska obecné teorie i praxe modelování ustupují tato speciální hlediska do pozadí. Obecná teorie modelování vychází spíše

/I. I. 3. 1/

/I. I. 3. 2/

z logických paradoxů podobnosti, daných tím, že na jedné straně existuje podobnost tak říkajíc „všeho se vším“ (takže naprostá nepodobnost je vyloučena), na druhé straně tím, že neexistuje ani naprostá, dokonalá a univerzální podobnost, protože taková podobnost by byla totožnost a mluvit o totožnosti věcí je paradoxní, ne-li absurdní: ztotožnění totiž předpokládá existenci dvou věcí a zároveň jedné. Exaktní teorie izomorfie řeší tyto otázky tzv. grafem rozlišovacích úrovní, kde na nejnížší rozlišovací úrovni, v rovině existence, jsou všechny systémy vzájemně izomorfní, zatímco na nejvyšší rozlišovací úrovni, tedy v rovině dokonalé izomorfie, je každý systém izomorfní jen sám se sebou. Lidově řečeno, nějaká ta podobnost se najde vždycky (což prostému rozumu názorně demonstruje vývoj metaforiky v moderní poezii a paralelně s ním i vývoj figurativnosti v moderním malířství), podobnost sama, byť sebevětší – však ještě nedělá z izomorfního systému model. Podobnost existuje v přírodě odjakživa: teprve její *využití*, tj. užití systému, izomorfního s jiným systémem, v *roli informační náhražky* dělá z takto užitého systému pro jeho uživatele model.

Při modelování beru tedy to, co k dispozici mám, to, co je přítomno TEĎ a ZDE, jako informační náhražku originálu, který k dispozici není, a místo k nepřítomnému originálu obracím svoji poznávací aktivitu k přítomné náhražce. *Být k dispozici* je první zákon modelu: už z toho plyne, že na rozdíl od originálu model nemůže a nesmí být nic vzácného a nedostupného. Naopak: čím běžnější, dostupnější, banálnější, snadnější a levnější je model, tím je ve své modelovací funkci použitelnější. Originál je definován svou hodnotou, model nabývá hodnoty (a získává náš zájem) teprve tím, že nahrazuje originál. *Mít minimální vlastní hodnotu* je tedy druhý zákon modelu.

Model reprezentuje (znovuzpřítomňuje), případně pre-prezentuje (před-zpřítomňuje) svůj originál. To, čeho užívám jako modelu, *musí reálně a aktuálně existovat*, musí to být teď a zde, zatímco to, čeho je model náhražkou, existovat vůbec nemusí (i když to třeba existovalo nebo existovat bude). Přesto jsme nakloněni říkat „skutečnost“ neexistujícímu originálu a nikoli existujícímu modelu: tak hluboko je v nás zakořeněno podvědomé, nicméně naprosto správné přesvědčení, že model jako model neexistuje, ale jen *funguje*, a že jeho funkcí není být věcí, nýbrž jejím materializovaným „odrazem“, *meta-věcí*, věcí, vypovídající o jiné věci, věci v abstraktní roli informační náhražky.

Údělem modelování je hypotetičnost a metaforičnost: podobně jako metafora je i model *intelektuální trik*, riskantní trik, přenesení „významu“ na základě hypotézy o podobnosti, velký skok od jednoho systému k druhému, věcně s ním nijak nesouvisejícího. S modely se proto setkáváme všude tam, kde potřebujeme přelstít skutečnost, vždy stroze reálnou a aktuální, a kde potřebujeme TEĎ a ZDE nejen překročit, ale z nich přímo „vyskočit“, tj. všude tam, kde chceme pozorovat nepozorovatelné, konstruovat nekonstruovatelné, experimentovat s tím, s čím se experimentovat nedá nebo nesmí, zpřítomňovat nepřítomné, ovládat neovladatelné, nahrazovat nenahraditelné, disponovat s tím, co k dispozici není. A taková situace nastává v praxi vědy i v praxi života, v praxi poznání i sdělování velice často, vlastně neustále.

/I. I. 3. 3/

Ostenze

Problémy OSTENZE nás znovu vracejí k problémům ORIGINÁLU. Je-li situace přítomného originálu situací „přímého poznání pro mne samého“, pak ostenze přináší *přímé poznání, umožňované (prostředkované) druhému*. Stejně jako přímé poznání váže se i ostenze (prezentace) na přítomnost v místním i časovém smyslu, na originál, daný k dispozici příjemci TEĎ a ZDE; stejně jako přímé poznání, má i ostenze metonymický, synekdochický charakter. Konečně stejně jako přímé poznání váže se i ostenze na hodnoty.

Podstatu ostenzivního sdělování osvětluje známá pasáž z Gulliverových cest líčící sdělovací reformu na ostrově Balnibarbi, kde se prý učení členové Lagadské akademie věd rozhodli propagovat a vlast-

ním příkladem v potu tváře šířit ušlechtilou myšlenku reformy jazyka, totiž „odstranění slov“ a „dorozumívání věcmi“, čin o to záslušnější, že reformátorům samým přinesl jen plahočení s těžkými uzly a vaky, plnými „předmětů jejich hovorů“. Balnibarbská reforma je ovšem absurdní, samo „dorozumívání věcmi“ je však forma (z hlediska semiotiky sice mezní, v životě však běžná) univerzální a základní. Nikdo z nás tím jistě nechce reformovat či odstranit jazyk, přesto však často *děláme přesně totéž, co Balnibarbitané*: pořádné světové i méně světové výstavy, sbíráme a ukazujeme trofeje a suvenýry, dře se s uzly a vaky plnými věcí movitých a konáme namáhavé cesty k pamětihodným nemovitostem, které se do našich balnibarbských uzlíčků nevejdou. Že ve všech těchto případech je ostenze v úzké spojitosti s hodnotou, je tuším evidentní.

Ukázat něco druhému znamená, jak víme, dát něco k dispozici jeho poznávací aktivitě, vytvořit pro něho situaci přítomného (či přesněji sdíleného) originálu, častěji ovšem jen situaci částečně přítomného (nebo částečně sdíleného) originálu, daného k dispozici aspoň natolik, aby ukazované mohlo být rozpoznáno a identifikováno. Není-li splněno toto ostenzivní minimum, nejsme schopni rozlišit ostenzi a pseudoostenzi. Do teorie ostenze vešel tento problém jako problém „Potěmkinových vesnic“, jejichž cílem není originál ukázat, ale naopak jej *neukázat*, tj. dát jej k dispozici druhému z tak nepatrné části, aby rozpoznání nebylo možné, přitom však předstírat, že rozpoznání a identifikování bylo umožněno. Řečeno v termínech, které později vysvětlíme: Potěmkinovy vesnice je pseudoostenze s *falešnou metakomunikací*, je to pseudo-model, vydávaný za originál. Ostenze nelže: na rozdíl od Potěmkinových vesnic je bezmezně a bezbranně pravdivá.

Sdělovací modely a sdělování pomocí modelu

Dostali jsme se konečně k poslednímu kvadrantu čtyřjediného pole informačních aktivit, k SĎĚLOVÁNÍ POMOCÍ MODELŮ. Jsme zde na *společném území sdělování a modelování*, obecné zákonitosti sdělování se tu setkávají s obecnými zákonitostmi modelování. Modely určené ke sdělování jsou modely jako jiné: každý model vytvořený ve sdělitelném materiálu, i když původně určený výhradně k privátnímu použití, může být dán k dispozici i jiným příjemcům; po této stránce žádná speciální problematika sdělitelných modelů neexistuje. Přesto však existují modely speciálně uzpůsobené pro sdělování – a právě toto speciální uzpůsobení tvoří specifickou problematiku teorie sdělování pomocí modelů a teorie sdělovacích modelů.

Model specializovaný na sdělování bude pravděpodobně lehký, snadno přenosný kamkoli a kdykoli: uzly balnibarbských učenců jsou odstrašujícími případem immobility a zcela nadbytečné „podobnosti“ (tj. totožnosti). U přenosných sdělovacích modelů obvykle netrvám na exaktní podobnosti: náramkové hodinky se zpravidla nevyznačují astronomickou přesností a kapesní transistor obvykle nevyzniká žádnou *high fidelity*. Ještě praktičtější je ovšem modely nepřenášet, ale vyrábět je na místě, improvizovat je z místních surovin, z toho, co je po ruce, například kreslit je do písku, vytvářet je pokud možno rovnou ze vzduchu. Swift nám bohužel nedal možnost sledovat další vývoj balnibarbských reform, ale mohli bychom se vsadit, že všechny další sdělovací reformy na ostrově Balnibarbi (takhle to přece nemohlo zůstat!) míří oklikou znova sem, k modelům, improvizovaným pomocí tělesných pohybů či z tělesných pohybů, pohybů minimálně namáhavých, maximálně efektivních, pohybů, jejichž impulsy přijímá, multiplikuje, rozšiřuje a předává samo vzdušné prostředí, umožňující takto modelování sdělitelné i na dálku, bez optického či mechanického kontaktu. Zkrátka a dobře všechny komunikační reformy nutně musely znovu vynalézt *lidskou řeč jako optimální universální sdělovací model*.

Výhoda sdělovacích modelů pořizovaných „ze vzduchu“ či z tělesných pohybů není jen v malých pořizovacích nákladech: je i v jejich nepatrné, takřka nulové hodnotě. Jsou-li nepatrné náklady vý-

/I. I. 3. 4/

hodou pro expedienta, je nepatrná hodnota výhodou pro příjemce: vše, co by mělo vlastní hodnotu, sloužilo by špatně jako sdělovací model, strhovalo by pozornost k sobě, bránilo by skokům příjemce od modelu k originálu, zdržovalo by a zpomalovalo proces sdělování: dokonce i jakákoli nápadná podobnost modelu a originálu by strhovala pozornost sama k sobě a odváděla ji od toho, co má být sděleno. Sdělovací modely vyrobené „ze vzduchu“ a z pohybů vyhovují po této stránce přímo ideálně. Jako by neexistovaly: nepoutají v nejmenším pozornost, jsou i pro příjemce „vzduch“ a mohou být tedy, jak říkají semiotici, „*průzračné pro význam*“.

Mluvený jazyk má samozřejmě také nevýhody, jako sdělení i jako model. Proto se v procesu sdělování uplatňují i jiné modely, výhodné z jiných hledisek a vhodné pro jiné účely. Některé zdůrazňují podobnost (plány, mapy, snímky), některé jsou pro podobnost a věrnost ochotny podstoupit málem balnibarbské problémy při přenášení (makety, plastické a prostorové modely). Existují však sdělovací modely nejenže nepřenosné, ale přímo anti-mobilní, rezolutně vylučující či zakazující možnost transportu. To je případ milníků, ukazatelů cest, památníků, náhrobních nápisů, označení budov a monumentů, tj. sdělovacích modelů spojujících sdělení pomocí modelů se sdělením ostenzivním, totiž s ostenzí určitého místa, určité lokality, a počítajících s pohyblivým příjemcem. Přesto však základním sdělovacím modelem a základem všeho lidského sdělování a modelování je model schopný optimální mobility, model, který lze dát k dispozici kdykoli a kdekoli – lidská řeč.

/I. I. 4/

JEDNOTA SĎĚLOVÁNÍ A MODELOVÁNÍ

Procházka všemi čtyřmi kvadranty oblasti lidských informačních aktivit, zejména pak návštěva posledního kvadrantu, který je společným územím (průnikem) sdělování a modelování, nás utvrzuje v přesvědčení o jednotě a vzájemné vázanosti všech čtyř základních lidských informačních aktivit.

Jednotný charakter celé oblasti vyplývá jasně už z teoretického popisu (a byl by ještě zřejmější, kdybychom bloková schémata základních situací nahradili nějakým formalizovaným zápisem). V teorii se situace „nesdělovací“ odlišují od sdělovacích vlastně jen *počtem účastníků*, je-li roven jedné či je-li větší než jedna, je-li tu jen příjemce či je-li tu příjemce a původce. Jednota a spojitost obou typů informačních aktivit nám pak umožňuje popisovat jednu aktivitu v termínech druhé. Přímé poznání lze tedy dost zajímavě a výhodně popsat jako *ostenzi sobě samému*, modelování zase jako *sdělení sobě samému* uskutečněné *pomocí modelu*; naopak ostenzi a sdělování pomocí modelu lze popsat v termínech aktivit poznávacích, tj. jako *kolektivní akty poznání* s pedantsky vyznačeným individuálním podílem toho, kdo originál či model ukazuje, případně toho, kdo jej vytvořil, a toho, komu je pak originál či model k dispozici.

Jednota celé této oblasti není však dána jen v teorii, ale především v praxi: *v praxi je zcela nemožné oddělit sdělování a modelování*, obojí probíhá současně, jedno je bez druhého nemyslitelné. Jazyk se váže na ostenzi, ostenze se však v praxi nevyskytuje bez jazyka; modely zhotovené pro vlastní potřebu mohou být obvykle bez zvláštních potíží dány k dispozici i druhým, a dokonce i to nejindividuálnější a nejprivátnější modelování – navíc provozované Robinsonem na pustém ostrově – je *sociální*

záležitost: z tohoto hlediska *neexistují individuální modely a individuální poznání*: vše je součástí velké, nadindividuální sítě, spojující všechny lidi a všechna pokolení v jediný *synchronní i diachronní kolektiv*, v jediné individuum, zvané lidstvo. To, co platí o modelech vůbec, platí i o modelech uměleckých: část jich může být vytvořena bez sdělovacího záměru, pro vlastní potřebu umělce, s úmyslem nikdy je nikomu nesdělit; přesto, vytvořeny v sdělitelném materiálu, mohou se stát modely sdělovacími. Tyto případy tedy nevyvracejí názor o komunikačním charakteru umění, spíše jej potvrzují. Umění je lidská informační aktivita, která může mít jednou charakter ostenze, jindy modelování, jindy sdělování pomocí modelu a jindy třeba charakter vytváření originálů a jejich ostenze sobě samému. Praxe umění je tedy dalším dokladem jednoty sdělování, poznání a modelování v lidské praxi.

TĚLESNÉ ORIGINÁLY A MODEL Y

Až dosud jsme při popisu informačních aktivit a recepčních situací předpokládali, že originál a příjemce, či příjemce a model, či originál a původce jsou navzájem odděleni, že nejsou jedno a totéž. V lidské komunikační praxi však nastávají velice často situace, kdy tyto situační prvky *splynou* a vytvoří tak situace OSTENZE SEBE SAMÉHO, VLASTNÍHO MODEL U, HRY A JAZYKA.

Splynutí expedienta s originálem: ostenze sebe samého

Ostenzi jsme definovali jako dávání něčeho k dispozici poznávací aktivitě druhého, jako prezentování originálu. Dát k dispozici mohu jen to, co k dispozici mám. *To, co mám k dispozici vždycky a co nemohu k dispozici nedat, jsem já sám*, moje fyzis, moje chování a jednání: OSTENZE SEBE SAMÉHO, minimálně aspoň částečná (a maximálně rovněž částečná) je neustálým údělem člověka mezi lidmi. Člověk mezi lidmi neustále sděluje, ať chce či nechce. Mohu se ostenzi vyhýbat, nemohu se jí však vyhnout. Něco, aspoň svoje vlastní vyhýbání, aspoň svoje skrývání druhému k dispozici dát musím. Mohu být ovšem okázalý (ostentativní), mohu být dokonce i okázale neokázalý, ovšem určité, byť i zcela neokázalé okázalosti se při vši snaze o neokázalou neokázalost nevyhnu.

Obecné zákony ostenze platí v plné míře i na ostenzi sebe samého. Především ostenze sebe samého je až tristně metonymická: nemohu se ukázat celý, i kdybych chtěl: a jak často bych chtěl ukázat všechny své dobré stránky (a celou svou nejlepší minulost), nebo jak často bych chtěl své lepší já skrýt! Ostenze sebe samého se proto

[1. 1. 5]

[1. 1. 5. 1]

neobyčejně těsně proplétá s ostentací, pseudoostenzí, Potěmkinovými vesnicemi, životními komediemi a tyátry. Metonymičnost ostenze sebe samého má ovšem i druhou stránku: chci-li se ukazovat, nemusím se ukazovat sám, ale mohu se ukazovat (podle principu PARS PRO PARTE) i skrze ostenzi věcí ze svého kontextu jakožto „příznaků“ či přirozených znaků svých kvalit: ukazují sebe i ukazováním věcí, šperků, majetku, toho, co mám na sobě, toho, co jím, toho, kde jím, toho, s kým jím, toho, kam chodím, s kým se stýkám a s kým se „ukazuji“...

Využití zákonů ostenze umožňuje však i určitou obranu proti nežádoucí ostenzi sebe samého. Naše pozornost se soustřeďuje na hodnoty, přehlédne však redundantní, „šedé“ pozadí běžného, známého a banálního: dokonale tuctová, nevýrazná banalita je svou nadbytečností nenápadná. Je pro nás „vzduch“. Nevnímáme ji.

Zatím jsme uvažovali o ostenzi sebe samého poněkud abstraktně, jako by se v situaci ostenze sebe samého na jedné straně jediné vysílalo, zatímco na druhé výhradně přijímalo. To je ovšem případ, který nastává jen výjimečně, tam kde je příjemce skrytý, tajný, nepozorovaný. Naproti tomu běžná situace ostenze sebe samého se vyznačuje tím, že na obou stranách jsou dva současní expedienti, kteří jsou oba zároveň současnými recipiency ostenzivního sdělení partnerova. Je tu tedy *současný tok informace oběma směry*, nikoli „výměna rolí“ a střídavý tok od jednoho partnera k druhému, více či méně trpělivě čekajícímu, až bude kanál volný, jak je to charakteristické pro mluvený dialog. Při ostenzi sebe samého jsme tedy každý stále v roli expedienta (většinou nezáměrného) i recipienta (často nepozorného); zde vysíláme i přijímáme neustále. Ostenze sebe samého je tedy *ostenzí vzájemnou*.

To však nebyla jediná jednostrannost a simplifikace, jíž jsme se dopustili: každá ostenze sebe samého je totiž navíc i ostenzí *sobě samému*. Každý jsme nejen permanentním původcem, ale i permanentním příjemcem svého vlastního originálu, tj. jsme nejen v situaci ostenze sebe samého druhému, ale i v situaci OSTENZE SEBE SAMÉHO SOBĚ SAMÉMU (tedy v situaci POZNÁVÁNÍ SEBE SAMÉHO). Jsme-li v takové situaci stále, každou bdělou chvíli svého života, jsme v ní nepochybně i tehdy, když se ukazujeme druhému. A protože v takové situaci je každý, je v takové situaci i náš partner. Každá naše ostenze sebe samého nejenže tedy je vzájemnou ostenzí sebe samého, ale i vzájemným sdílením sebe samého. Toto naše sdílení nás samých je ovšem jen částečné, částečné v tak katastrofální míře, že skoro přestává být sdílením, protože téměř přesně to, co mám ze sebe samého k dispozici já, nemá ze mne k dispozici druhý, a naopak.

Situaci ostenze sebe samého spolu s principy s ní spojenými a od ní odvozenými jsme dostali *redukcí situace ostenze*, splynutím expedienta a originálu (v další fázi i expedienta, originálu a recipienta). Obdobné redukci však můžeme podrobit i situaci modelování; podobně jako originál může i model splynout jak s recipientem, tak i s expedientem, případně s oběma: podobně jako lze být expedientem i příjemcem „vlastního originálu“, lze být původcem i příjemcem svého „vlastního modelu“. Může nastat situace, kdy nemám k dispozici původní předmět svého zájmu; může nastat situace, že nemám k dispozici ani jeho model; mohu pozbyt všechny modely, které jsem si připravil nebo které pro mne připravili jiní; mohu ztratit i jakoukoli možnost dalšího vytváření modelů, dokud jsem však sám sebou a dokud je moje vnitřní struktura nedotčena, *mám vždycky k dispozici* svoje nejprivátnější „vnitřní“, MENTÁLNÍ čili VLASTNÍ MODELKY. Poněkud aforisticky řečeno: mohu být v situaci nepřítomného originálu (tj. nepřítomného předmětu svého zájmu), v jistém smyslu však nikdy nemohu být v situaci nepřítomného modelu, protože vlastní modely mám „po ruce“ pořád.

Svým nejvlastnějším charakterem, svou privátností, jsou vlastní modely přímým protipólem ostenze sebe samého: sebe samého musím dát k dispozici, musím sdílet, i kdybych nechtěl, svoje vlastní modely však nemohu dát k dispozici, i kdybych sebevíc chtěl. Rozeznáváme-li modely sdělitelné a sdělovací, pak vlastní modely jsou modely nejen nesdělovací, ale *nesdělitelné*. (Později uvidíme, že tento protiklad není absolutní, že existují i vlastní modely sdělitelné.)

Vlastní modely – přes svůj privátní charakter – jsou informační náhražky jako všechny ostatní modely; vše, co bylo řečeno o modelech, obecně platí i o těchto vnitřních náhražkách. Nevíme o nich, jak fungují, víme o nich jen, že fungují (protože jakmile jen trochu přestávají fungovat, objevují se vážné poruchy), a co je ještě důležitější, dokážeme s nimi účelně operovat, a to jak u sebe (přemýšlením, fantazií), tak i u druhých (prostřednictvím jazyka, umění, sdělování). Vlastní modely plní bohatý repertoár úkolů, pro něž modelů obvykle užíváme: zastupují originály nepřítomné a vzdálené (prostorově i časově), originály existující i originály potenciální a fiktivní, desiderata i prohibita, navíc portrétní pro nás i originály bezprostředně přítomné, protože nikdy nejsme do té míry „v situaci přítomného originálu“, abychom se mohli obejít bez vlastního modelu. Vlastní model není pojem psychologický, ale teoretický, abstraktní, může být ovšem psychologicky interpretován. Naopak psychologické pojmy, jako vjem, představa, vzpomínka, halucinace, iluze, obava, pochybnost, naděje, zklamání, atp. lze interpretovat buď cele, nebo aspoň zčásti v termínech vlastních modelů.

V termínech vlastních modelů lze interpretovat nejen pojmy psychologické, ale

i principy a situace lidské komunikace. Lidská komunikace od ostenze až po jazyk není nic jiného než metoda – metaforicky řečeno – „přenášení vlastních modelů“; přesněji řečeno, je to způsob, jakým umožnit příjemci, aby si sám pořídil podobný vlastní model jako má expedient, případně takový vlastní model, jaký si expedient přeje, aby recipient měl (tj. takový vlastní model, který by odpovídal expedientově vlastnímu modelu žádoucího recipientova vlastního modelu). Jak vidět z právě uvedené ukázky, popis v termínech vlastního modelu je hodně komplikovaný, proto se mu budeme hledět, kde to půjde, vyhnout. (A to jsme ještě neuvedli tu okolnost, že při neostenzivních druzích komunikace musíme předpokládat, že si příjemce vytváří či doplňuje vlastní modely nejméně dva: vlastní model ukazovaného modelu a vlastní model neukazovaného originálu, nemluvě o vlastních modelech dalších prvků komunikační situace, především expedienta, který zprávu podává.) Poměrně jednoduše lze v termínech vlastního modelu vystihnout podstatu sdílení (dva příjemci si současně pořizují vlastní modely téhož originálu), eventuálně ostenze sebe samého. Je-li každé sdílení vlastně jen částečné sdílení, pak při ostenzi sebe samého, chápané jako sdílení sebe samého s někým jiným, je tento částečný charakter přímo osudový: oba sdílíme týž originál, ovšem způsob, kterým je tento originál (= já) k dispozici mně, a způsob, kterým je týž originál k dispozici druhému, vede k naprosto různým vlastním modelům, extrospektivnímu a introspektivnímu. Protože obdobně sdílíme i druhého účastníka setkání, je tato parciálnost symetrická a vede k obdobně defektním vlastním modelům tohoto originálu.

V termínech vlastního modelu však můžeme interpretovat i některé základní schopnosti živé hmoty vůbec. Jestliže člověk je *modelující živočich*, pak živá hmota je *modelující hmota*, a modely, s nimiž pracuje, nejsou nic jiného než modely, skryté ve vnitřní struktuře živé hmoty samé, tedy vlastní modely. Přitom tyto vlastní modely jsou sdělovací modely, právě tak jako život sám je sdělovací: prvotní vlastní modely jsou pevné a neměnné modely okolí, který živý systém dostává a předává nezměněny (nebo téměř nezměněny) spolu se stavbou těla a jeho fungováním: jedinou korekcí je vyřazení jedinců nebo v krajním případě druhů, vybavených nevyhovujícím modelem, a tím i vyřazení nevyhovujících modelů samých. Teprve vlastní model na úrovni podmíněných reflexů je schopen korekce a přizpůsobení odlišnému nebo změněnému originálu (okolí), ovšem toto zlepšení přináší i nevýhody: modely vybudované z podmíněných reflexů nejsou sdělitelné: každý jedinec si je musí pořizovat sám a dokud je nemá, je zcela bezbranný a musí být poměrně dlouhou dobu izolován od svého nebezpečného okolí. Poznenáhlým uváděním do každodenních situací a jejich sdílením si však postupně osvojuje přirozenou signalizaci těchto situací a pořizuje jejich vlastní modely; podobně v soupeřivých hrách si na modelu prozkouší a dotvoří motoriku soupeřivé interakce.

Splynutí expedienta s modelem: hra

Jak vidět, sdílení téže situace a téhož zájmového universa je první formou „přenášení vlastních modelů“ a zoosemiotickým předchůdcem ostenze.

Podobně HRA je zoosemiotickým předchůdcem sdělování pomocí modelu. Není to ještě skutečné sdělování pomocí modelu, je to však už *sdílení téhož modelu soupeřivé interakce*, sdílení modelu zápasu, modelu lovu. Hra je *první neprivatní, vnější model*. Modelování, dosud skryté ve struktuře živých systémů samých, se zde poprvé dostává *navenek*. Jeho doménou už není vnitřní struktura systému, ale *vnější situace*. A materiál, který způsobil tuto revoluční změnu, je *motorika, tělesný pohyb*. Tělesná motorika je totiž materiál přesně *na hranici mezi vnějším a vnitřním*; je dostatečně vnitřní, aby modely, vybudované z tohoto materiálu, byly ještě zcela vlastní v nejvlastnějším slova smyslu a aby tedy „zevnitř“ byly k dispozici jediné mně; je to však materiál zároveň i dostatečně vnější, aby se tytéž modely daly sdílet, aby zvenčí byly k dispozici i jiným účastníkům situace a aby je nutkavě vyzývaly k účasti.

To znamená: od uvažování o modelech, skrytých uvnitř živého systému a vytvářených jím samým (jako „expedientem“) pro něho samého (jako „recipientem“), přešli jsme – imitující vývoj – k týmž modelům, vytvářeným živým systémem jako expedientem i recipientem, vytvářeným však navenek a tudíž bezděky vytvářeným i pro druhé.

Jazyk

Úvaha o vlastních modelech a hypotézy o jejich vývoji nás tedy přivedla k dalšímu typu tělesných modelů, k hře. Naprosto stejný princip modelů vlastních a předem sdělitelných, který je základem hry, je i základem JAZYKA. Ani jazyk není nic jiného než *pohybový model*, model, který je pro každého tím *nejvlastnějším modelem* a který přesto můžeme sdílet s jinými a *dát sdílet jiným*. Přímá obdoba s hrou je tu však ještě v jednom směru.

Hra umožňuje vyššímu živočichu, aby na sdíleném modelu dohnal *handicap nehotovosti* a nedodělanosti, který jej příkře odlišuje od nižších živočichů. Nižší živočichové přicházejí na svět dokonale vybaveni; díky svému dědičnému naprogramování ovládají od okamžiku narození celý repertoár užitečné motoriky, kterého budou v příštích situacích používat, a co hlavního, mají své celé zájmové universum (tj. všechny předměty, s nimiž se setkají a které jsou pro ně nějak relevantní) pokryto přiměřenými, účelnými *pohybovými responsemi*. Vyšší živočich je na tom hůř. Přichází na svět bez této pohybové výbavy, a posláním hry je nepochybně uhradit toto manko; teprve po absolvování „školy hry“ je vyšší živočich takřikajíc hotov (i když právě to *vyšší* v něm mu dává privilegium nebýt úplně hotov nikdy) a je na tom co do pokry-

/I. I. 5. 3/

/I. I. 5. 4/

tosti svého zájmového universa asi tak jako nižší živočich po narození. Kupodivu něco velice podobného je i cílem té velké hry, jíž je učení se světu a jazyku, hry, s níž nejsme hotovi nikdy a kterou tedy hrajeme či můžeme hrát stále. I zde je cílem pokrýt celé universum našich zájmů těmi nejpřiměřenějšími motorickými responsemi, ne už praktickými, účelovými a užitkovými, ale zcela nepraktickými, neúčelovými a neužitečnými, responsemi mluvidel, *responsemi jazykovými*.

Žijeme v popsáném světě: živočich má svůj svět popsán účelnými, hodnotnými motorickými reakcemi, ať už zděděnými či získanými. Zdědil či získal zkušenosti rodu. Umí reagovat. Nedokáže to neumět.

Naproti tomu člověk má svůj svět popsán neúčelnými a zcela bezcennými motorickými reakcemi, které se v nejmenším nehodí pro nejnepatrnější instrumentální zásahy do světa, které však pravděpodobně tím lépe mohou hrát roli modelů, eventuálně roli součástí globálního modelu zájmového universa. Zatímco živočich sotva se narodil či „narodil“, tj. dospěl, „čte“ z věcí kolem sebe potenciální účelné reakce, člověk, sotva se „narodil“ jako člověk, „čte“ z věcí kolem sebe „nápisů“, „nálepky“ (etikety, „labels“), tedy slova a názvy, které si na věci „připevnil“. *Žije v pojmenovaném světě* (a neustále jej dále pojmenovává) a s každým novým pojmenováním se znova rodí jako člověk. Zdědil, získal a rozvíjí vědění generací. Ví, co je co. Nedokáže to nevědět.

A tak nás úvahy o tělesných modelech a specificky lidském tělesném modelu, jazyku, přivedly zpět k východisku našich úvah, k elementární recepční situaci přítomného originálu, k situacím „přímého poznávání“ a ostenze. *Žádná z těchto lidských poznávacích aktivit neprobíhá bez spoluúčasti vlastních modelů*, a zejména *bez spoluúčasti vlastních modelů jazykových*, bez „čtení“ (či umístování) „nápisů“, bez „labelování“, bez jazyka. Co víc: právě toto „čtení“ či „umístování“ „nápisů“, neúčelných, neinstrumentálních pohybových reakcí, verbálních vlastních modelů je to, co dělá lidské informační aktivity lidskými, to, co je dělá aktivitami poznávacími. Situace „NEPOPSANÉHO“ ORIGINÁLU (což pro člověka znamená situace NEPOJMENOVANÉHO ORIGINÁLU) je pro nás stejně nepříznivá a nepříjemná jako situace nepřítomného originálu: plně „přítomný“ je pro nás jen originál POJMENOVANÝ.

/I. I. 6/

ČLOVĚK A METAKOMUNIKACE

Zahájili jsme tyto úvahy popisem situace přítomného originálu, elementární situace recepce, přímého poznání, eventuálně ostenze sobě samému. Při popisu této výchozí situace, stejně jako při popisu všech dalších komunikačních situací, k nimž jsme se odtud postupně dostávali, jsme mlčky předpokládali, že to, o čem mají popisovaní příjemci zájem a co tedy v popisované komunikaci funguje jako originály, jsou *věci*,

jednoduchá primární jsoucna, to jest, *předpokládali jsme, že těmito originály nejsou například modely, komunikační situace*, zprávy, tj. jsoucna, která sama vypovídají o jiných jsoucnech a tedy vůči nim sekundární. Pro začátek je to jistě rozumný předpoklad. Jenže zároveň jsme uvažovali o takových redukováných situacích, kdy originálem se stane sám expedient, tedy jsoucno nade vši pochybnost komunikační, jsoucno přímo *definované svou komunikační aktivitou*. Snažili jsme se tomuto rozporu vyhnout a znovu jsme tedy (pro jednoduchost) němě předpokládali, že expedient, který v situaci ostENZE sebe samého splyne s originálem, je expedient nekomunikující (aspoň momentálně), přesněji řečeno, že to, co nás na něm zajímá a co je pro nás originálem, jsou jeho kvality nekomunikační, takže expedienta, jehož komunikaci nebereme na zřetel, nechápeme jako expedienta, ale prostě jako člověka, přesněji řečeno jako originál, jímž je shodou okolností člověk. Toto řešení se dalo jistě akceptovat jako jisté provizorium, i tak nás ovšem přivedlo na práh rozporů, zejména v situaci ostENZE sebe samého a vzájemného sdílení sebe samého, jejíž popis je bez „vyšších pater“ *nemožný*, protože vzájemná ostENZE a vzájemné sdílení sebe samého nutně předpokládá na obou stranách pozorovaného pozorovatele pozorování svého pozorování, jinými slovy je to situace s teoreticky nekonečným regresem od jsoucna primárních k jsoucnům sekundárním (komunikačním), od entit sekundárních k terciárním (metakomunikačním) atd.

Ovšem ani tehdy, budeme-li chápat, že ve všech uvedených případech je originálem prostě člověk, si mnoho nepomůžeme. „Člověk“ sice na první pohled není komunikační pojem, i tak je to ovšem jsoucno, definované komunikací a vzpírající se tedy „jednoetázovému“, pouze „primárnímu“ pojetí: uvažovat o člověku a odhlížet přitom od jeho komunikace znamená vlastně uvažovat o člověku zbaveném lidské podstaty. Ukazovat či modelovat originál „člověk“, „já“ nebo „ty“ (což se děje v situacích ukazování sebe samého a modelování sebe samého) znamená tedy *ukazovat či modelovat dříve či později i lidské ukazování, lidské modelování, lidskou komunikaci i lidské vlastní modely*, atp.

Úvahy o komunikování člověka vedou tedy nutně k úvahám o lidském komunikování o člověku a posléze k úvahám o lidském komunikování o lidské komunikaci, tedy k úvahám o metakomunikaci. To je však už oblast, na niž se z velké části zaměřuje příští kapitola.

ORIGINÁL, MODEL, ŽIVOT, UMĚNÍ

Na závěr první části této obecné úvahy o komunikaci vraťme se na chvíli k východisku: tj. prvnímu axiomu divadla. Axióm tvrdil, že divadlo je lidská komunikace: z toho vplynula nutnost seznámit se poněkud podrobněji s tím, co je to vlastně

lidská komunikace. Není třeba se ukvapovat s divadelními aplikacemi, některé aplikace se ovšem nabízejí samy.

Na začátku všeho je zřejmě „situace přítomného originálu“ a naše recepce tohoto originálu: originálu „skutečnost“, originálu život – originálu prezentovaného nám teď a zde, originálu, který nás svrchovaně zajímá, i když někdy zdánlivě nezajímá (to tehdy, máme-li dojem, že žijeme vlastně v permanentní situaci nepřítomného originálu, že ten pravý, zajímavý život je někde mimo nás, zatímco nám se dostává jakési nás zcela nedůstojné náhražky a provizoria), ale který je pro nás tak jako tak tou nejsvrchovanější *mírou a hodnotou*. Tuto skutečnost poznáváme a zároveň spoluvytváříme – v originále, na modelu, ve stopách a fragmentech i na zprávách a informačních náhražkách. Více: tuto skutečnost sdílíme, i když naše sdílení je jen fragmentární, částečné, a meze našeho porozumění modelům této skutečnosti jsou dány mezemi našeho sdílení. A tuto skutečnost tedy také modelujeme. Je to ostatně *originál ideálně vhodný pro modelování*: je svrchovaně hodnotný (život je mírou všech hodnot), pro nás pro každého *jedinečný*, neopakovatelný a nenahraditelný; pro jeho jedinečnou hodnotu s ním *nelze experimentovat*; lze jej žít jen rovnou „na čisto“, v originále.

Tím cennější a zajímavější jsou pro nás tedy *modely* tohoto jedinečného originálu. Umožňují nám *experimenty*, které si jinak na originálu dovolit nemůžeme, umožňují nám aspoň tímto způsobem prozkoušet *alternativní řešení*, na něž v originále nedošlo nebo dojít nemohlo. Takové modely můžeme vytvářet sami pro sebe (např. ve snění), takové modely však můžeme vytvářet i pro druhé. Takové modely posléze nemusíme vytvářet vůbec, protože nám je nabízí hotové – nebo skoro hotové – specializovaný obor lidské činnosti, lidského modelování a lidského sdělování – *umění*.

Modely, které nám nabízí umění, konfrontujeme s vlastními modely oné skutečnosti, které říkáme život a kterou v jistých mezích sdílíme s tvůrcem: shody a rozdíly našich vlastních modelů tvoří pak základ pro naše stanovisko k uměleckým modelům a pro naše hodnocení těchto modelů.

(Vlastní modely života si nevytvoříme ovšem jen „podle originálu“, ale také na základě jiných modelů, mj. i jiných modelů uměleckých. I tyto zkušenosti pak tvoří základ pro naše posuzování a přijímání či zavrhování dalších a nových uměleckých modelů.)

Umělecké modely modelující život, tuto svrchovanou hodnotu, jsou však *samy hodnoty*, často dokonce velmi vysoké. Kupodivu to přináší jisté komplikace. Začíná tu totiž působit zákon, stanovící, že čím cennější je model, tím obtížněji se příjemci proniká od modelu k originálu, modelem reprezentovanému. Vlastní hodnota model *zneprůhledňuje*: model přestává fungovat jako model a začíná být svébytným originálem. V terminologii Mukařovského: estetická hodnota modelu brání mu uplatnit plně funkci sdělovací; v terminologii Černyševského: místo aby zobrazovalo zajíma-

vou skutečnost stává se dílo samo nejzajímavější skutečností. V terminologii stylistiky: komunikace takto akcentující zprávu samu se stává komunikací poetickou. V našich termínech řečeno, umělecké dílo přestává fungovat jako sdělení pomocí modelu a dostává rysy *ostenze*, ne sice *ostenze* zcela neprůhledné skutečnosti, originálu, ale *ostenze* metaskutečnosti, meta-originálu, modelu.

O *ostenzi* v plném slova smyslu je pak třeba mluvit všude tam, kde umění odmítá plnit právě nastíněný *maximální program* umění, totiž modelovat život, a kde se spojuje pouze s *minimálním programem*, totiž s programem sdělovat samo sebe, vytvářet útvary, jejichž zákony nelze hledat mimo tyto útvary samy, ale uvnitř těchto útvarů samých, útvary, které nejsou *exomorfními modely*, ale *automorfními originály*. Takové útvary nabízí hudba, architektura, nefigurativní výtvarné umění aj.

(Jak vidět, umění, tento zvláštní doplněk jedinečného originálu zvaného život, originálu, který je nám každému (částečně?) k dispozici přímým poznáním, vyplňuje samo ve svých nejrůznějších podobách ostatní tři kvadranty lidských informačních aktivit: *ostenze*, modelování i sdělování pomocí modelu.)

Zvláštní místo mezi uměleckými druhy zaujímají *umění pracující s materiálem, který je k dispozici všude a vždycky*; s materiálem *tělesných pohybů*. Z hlediska umění je to materiál jako každý druhý, materiál, s kterým lze pracovat jak automorfně (podle vnitřních zákonitostí daného materiálu samého), tak i exomorfně (podle zákonů, které určuje originál v tomto materiálu modelovaný), je to materiál, z něhož lze vyrábět *tělesné originály* i *tělesné modely*. Materiál s nímž pracuje HERECTVÍ, SLOVESNOST, PÍSEŇ a TANEC.

DIVADLO JE O KOMUNIKACI O ČEM LZE KOMUNIKOVAT

Postup, který jsme zvolili v předchozí kapitole se pokusíme dodržet i nadále. Opět je tu vlastně dána odpověď předem (divadlo je o lidské komunikaci), tentokrát je tu navíc předem stanoven i určitý rámec (rodový pojem – *genus proximum* – pojmu divadla, pojem umění), v jehož mezích lze tuto odpověď interpretovat (řekli jsme, že divadlo je o lidské komunikaci, a řekli jsme – poněkud vágně – že umění je „o životě“, že „modeluje život“), není však stanoveno obecné pozadí rodového pojmu rodového pojmu (*genus proximum generis proximí*), které by nám umožnilo pochopit místo a závažnost divadla v celém systému lidského sdělování a modelování. Stručně a jasně: budeme-li vědět, o čem mohou lidé komunikovat a co mohou modelovat, pochopíme zvláštnost toho, co si z těchto všech možností vybírá divadlo.

/1. 2/

/1. 2.1/

CO MŮŽE BÝT ORIGINÁLEM

Otázku „o čem lze komunikovat“ přeformulujeme poněkud určitěji: *co může být originálem*. Vzhledem k tomu, že originál definujeme zájmem („původní předmět našeho zájmu“), můžeme se ptát ještě jinak, otázkou, co vše může být předmětem našeho zájmu, *co vše může být pro nás zajímavé*.

Především: nejsou to zdaleka jen jsoucna jedinečná. Stejně nás zajímají i originály hromadné a masové: koneckonců není jedinečnějšího, ale zároveň hromadnějšího originálu než originál „život“, na který si – v jeho jedinečných aspektech – dělá právo umění (zatímco hromadné aspekty téhož originálu jsou spíš doménou biologie). Na paušální otázku, co všechno nás zajímá, lze ovšem dát paušální odpověď, že všechno, všechno, co existuje, *celé lidské universum*. Jenže co to znamená – celé lidské universum? Pokusme se tedy udělat stručnou inventuru universa, pokud možno v termínech, s nimiž jsme už pracovali.

/1. 2. 1. 1/

Modalita modelů

Je tu především všechno to, *co lze ukázat* a dát si ukázat, všechno, co existuje *TEĎ* a *ZDE* a je nám tu k dispozici buď samo, nebo aspoň ve svých následcích nebo naopak předběžných symptomech, předzvěstech a příznacích.

Dále je tu vše, co sice nelze ukázat a dát si ukázat, ale co existuje *TEĎ* a *ZDE* stejně aktuálně a bezprostředně a co je nám rovněž k dispozici buď samo, nebo (častěji) jen ve svých účincích či symptomech: *vnitřní svět v nás*.

Náš zájem ovšem zdaleka přesahuje hranice aktuální a lokální existence (a tedy hranice *ostenze*): zajímá nás i to, co existovalo, i to, co teprve bude existovat, přestože je to už (nebo ještě) ve svých následcích či předzvěstech neukazatelné. Zajímá nás dokonce i to, co může existovat, i když zatím neexistuje, zajímá nás i to, co by mohlo existovat, i to, co vůbec nemůže existovat. Jinak řečeno: zajímají nás *originály reálné i fiktivní, materiální i ideální, zvláštní i obecné, konkrétní i abstraktní, desiderata i prohibita, originály, které sice neexistují, ale mohou existovat* (tj. mohou existovat jako originály), i originály, které nemohou nikdy existovat (tj. *mohou existovat nejvýš na svém modelu*).

Otázka po hranicích universa lidských zájmů nás přivedla k otázce *MODALITY* lidských modelů. Zatímco *ukázat* lze jen reálně existující (aforisticky řečeno: zatímco *ostenze* zná jen čas přítomný a způsob oznamovací, indikativ), *modelování* zná všechny časy a všechny způsoby (mody), které existují v jazyce. (Koneckonců jazyk není nic jiného než jeden ze způsobů komunikace pomocí modelu.) Z mimojazykových, neverbálních modelů samých nemusí být vždy zcela jasné, k jakým originálům

se vztahují, zda k existujícím či neexistujícím, přítomným, minulým nebo budoucím, dokonce nebývá jasné ani to, zda jde o originály jedinečné nebo hromadné. Zatímco jazykové modely (promluvy) mají „vestavěnou“ informaci o tom, *k jakým originálům tyto modely vztahovat*, ostatní modely potřebují takovou zprávu navíc v podobě zprávy jazykové. Jinak řečeno, abychom věděli, k jakým originálům nejazykový model vztahovat, potřebujeme navíc jazykový model tohoto nejazykového modelu.

Komunikace jako originál

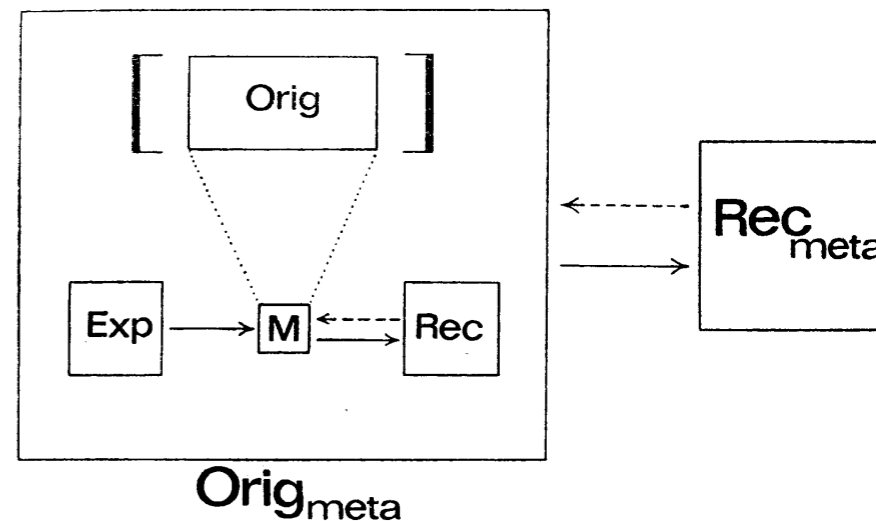
Otázky modality modelů vedou nás tedy k úvahám o modelech modelů, a od problémů komunikace se tak dostáváme k problémům komunikace o komunikaci, k problémům METAKOMUNIKACE.

A tím se nám otvírá další velká oblast lidských zájmů, oblast, která neleží ve stejné rovině s oblastmi, které jsme právě probrali, ale „o patro výš“. To, co nás zajímá v této oblasti, se ovšem nevyčerpává jen užitkovými informacemi o modalitě modelů či zpráv či stejně důležitými – někdy dokonce životně důležitými – informacemi o pravdivosti jiných informací. Podobně jako „o patro níž“ zajímá nás i zde celé toto etážové universum, podobně jako „o patro níž“ může být předmětem našeho zájmu komunikační originál reálný i fiktivní, přítomný i nepřítomný, minulý i budoucí, existující i neexistující. Konečně podobně jako originály „o patro níž“ může být i originál komunikační předmětem přímého poznání, ostenze, modelování i sdělování pomocí modelu.

ZÁKLADNÍ METAKOMUNIKAČNÍ SITUACE A JEJÍ VARIANTY

Celé „vyšší patro“ METAKOMUNIKAČNÍCH SITUACÍ lze tedy budovat zcela mechanickou aplikací principů, jimiž jsme v předchozí kapitole rozvíjeli situace komunikační. Přidáme-li ke kterémukoli schématu komunikační situace *dalšího příjemce Recmeta*, předmětem jehož zájmu bude celá právě probíhající komunikační situace, dostaneme elementární metakomunikační situaci, totiž SITUACI PŘÍTOMNÉHO KOMUNIKAČNÍHO ORIGINÁLU (či SITUACI PŘÍTOMNÉ KOMUNIKACE). Vezmeme-li jako příklad takového komunikačního originálu plně rozvinutou komunikační situaci SDĚLOVÁNÍ POMOCÍ MODELU, bude schéma odpovídající základní metakomunikační situace vypadat takto:

/I. 2. 1. 2/



Ze schématu samého je tuším dost jasné, že nejde o nic jiného než o dobře známou elementární komunikační situaci originál – příjemce, kde ovšem *originálem je celá rozvinutá komunikační situace*. Stejně jasné je myslím i to, že originálem může být i *kterákoli jiná komunikační situace* (ostenze, modelování, přímé poznání), že jím může být i nulová komunikační situace a že jím mohou být i *všechny varianty* (částečná přítomnost, sdílení, částečné sdílení) všech komunikačních situací. Komunikačním originálem ovšem mohou být i komunikační *situace, jejichž originál či model splyne s expedientem* (tj. situace ostenze sebe samého a komunikace pomocí tělesných modelů, tj. pomocí hry a jazyka); jedině vnitřní procesy ostenze sebe samého sobě samému a používání vlastního modelu nemohou být komunikačními originály v metakomunikační situaci přítomného komunikačního originálu, tj. nemohou být ukázány. Tím se ovšem výčet všech možných druhů komunikačních originálů základní metakomunikační situace zdaleka nevyčerpává. Komunikačním originálem nemusí být jen celé situace, mohou jím být i *situační prvky* (model, originál, expedient, recipient), mohou jím být i *jednotlivé aspekty* těchto prvků – zejména modelu – aspekt syntaktický, sémantický, může jím být kód, v němž je model vytvořen a mohou jím být některé další charakteristiky a parametry komunikační situace (kanál, kontext), které jsme v našem schématu vůbec nezaváděli.

Ani to není vše. Příjemce komunikačního originálu *Recmeta* jsme schematicky zakreslili mimo rámeček předmětové komunikační situace. Nikde ovšem není řečeno, že

/I. 2. 2/

takovým příjemcem čili pozorovatelem komunikační situace nemůže být někdo, kdo je sám přímým účastníkem této situace, že tedy nemůže být „personální unie“ *Recmeta* a *Exp* nebo *Recmeta* a *Rec* nebo dokonce *Recmeta*, *Rec* a *Exp* (poslední situace je situace, v níž sám sebe pozorují jak pracují s modelem). Samozřejmě, že v tomto slučování a splývání lze dále pokračovat a dospět tak k situacím popisujícím pozorování své vlastní nebo cizí ostenze, svého vlastního pozorování i svého vlastního modelování. Jak vidět, počet variant jediné základní metakomunikační situace je velmi vysoký, a to jsme ještě vůbec nepočítali s tím, že může jít o situaci pouze částečně přítomné komunikace, nebo s tím, že může jít o situaci sdíleného, eventuálně částečně sdíleného komunikačního originálu.

Vše, co jsme právě vypočítali, byly tedy varianty jediné metakomunikační situace, metakomunikačního protějšku elementární situace přítomného originálu z první kapitoly. Jak vidět, výstupem do prvního patra se počet variant neobyčejně zvýšil, zatímco o patro níž jsme varianty elementární situace mohli i s tělesnými variantami spočítat na prstech rukou, zde jsme jen u elementární situace napočítali desítky variant.

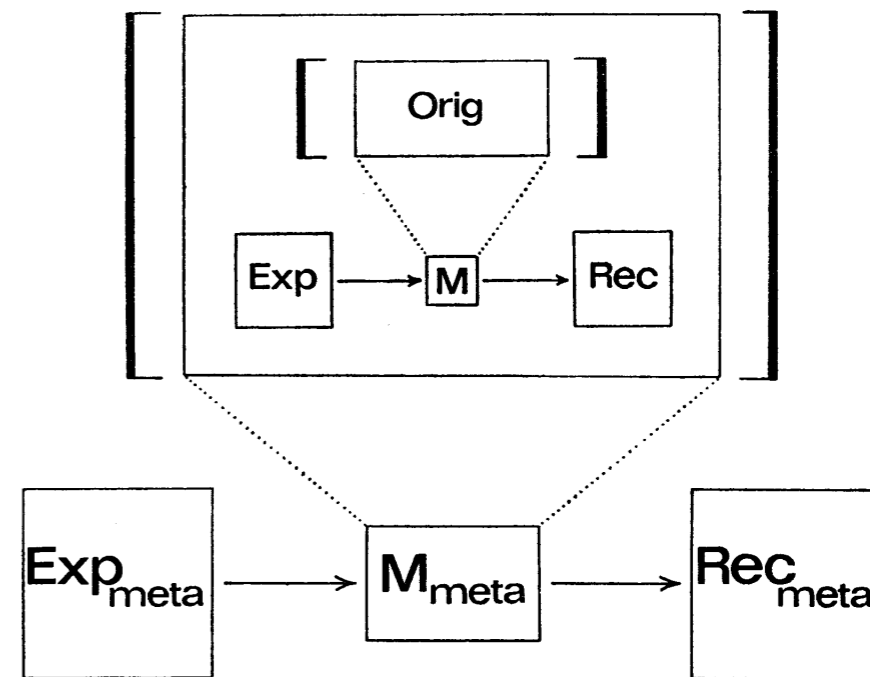
Podobně bychom mohli nakreslit schéma komunikace *ukazované*, na němž by nebylo nic zvláště zajímavého, protože jediný rozdíl proti předchozí situaci by byl ve dvou účastnících metasituace, *Expmeta* a *Recmeta*. Zajímavější než toto schéma je úvaha, do jaké míry by se takto ostentivně sdělovaná komunikace zkazila ostentací, v případě, že by totiž ukazovaní komunikanti věděli, že jejich komunikace je ukazována. Abychom mohli tuto otázku řešit, museli bychom přejít ještě „o patro výš“ a dostali bychom tak metametakomunikační situaci, v níž pozorovaný pozoruje svého pozorovatele, tj. (vypočítáno odspodu), v níž komunikující jsou jako komunikační originál ukazování vnějšímu pozorovateli, jehož pozorování je však samo originálem pro komunikující.

MODELOVÁNÍ KOMUNIKACE

Přejděme však k další metakomunikační situaci, situaci PŘÍTOMNÉHO MODELU NEPŘÍTOMNÉHO KOMUNIKAČNÍHO ORIGINÁLU, tj. k modelování komunikačního originálu a k situaci sdělování pomocí takového modelu.

Situaci (není to nic jiného než metakomunikační obdoba situace „normálního“ modelování z předešlé kapitoly) dostaneme, zakreslíme-li do schématu normálního modelování (či normálního sdělování pomocí modelu) schematicky fakt, že model, kterého v této komunikaci užíváme, se vztahuje k originálu, jímž je komunikační situace.

/1. 2. 3/



Všechny varianty, které jsme odvodili od prototypu elementární situace přítomné komunikace, lze odvodit i od tohoto prototypu plně rozvinuté metakomunikační situace. I zde může být originálem kterákoli jiná komunikační situace a kterákoli její varianta, kterákoli situace tělesného modelování či ostenze sebe samého, navíc i kterákoli situace vlastního (mentálního) modelování. Oproti elementární metakomunikační situaci je tu navíc fakt, že zatímco ukázat mohou jen komunikaci přítomnou nebo částečně přítomnou, modelovat mohou komunikaci jakoukoli: přítomnou, nepřítomnou, minulou, budoucí, možnou, nemožnou, žádoucí, nežádoucí. Zvláště zajímavé varianty nastávají, modelují-li komunikaci přítomnou, právě minulou či vzápětí následující, a kdy některý účastník situace metakomunikační je zároveň účastníkem situace komunikační. Opět nejde o případy výjimečné, naopak při každé běžné komunikaci je neustále v aktivitě i „metakomunikační“ patro našich vlastních modelů a naší komunikace samé: *hovoříme-li, neustále zároveň modelujeme a hodnotíme právě probíhající komunikaci a záměrně či bezděčně, výslovně či implicitně dáváme druhému informaci o svém stanovisku k jeho i svým vlastním zprávám.*

Sama metakomunikace může být ovšem originálem pro další pozorování a další modelování a další komunikaci (metametakomunikaci). I bez této další nadstavby je tuším evidentní, že v případě metakomunikace máme co dělat s jevem neobyčejně složitým a mnohotvárným, který je možno a nutno *přesně a diferencovaně popisovat* a ne paušálně házet na jednu hromadu „metakomunikace“ či „metajazyka“: tolik zneužívaný metajazyk není z tohoto hlediska zdaleka termín jednoznačný; naopak zahrnuje několik metakomunikačních situací, z nichž některé se ještě v další kapitole pokusíme rozlišit.

ŽIVOTNÍ DŮLEŽITOST METAKOMUNIKACE

Co je třeba zvláště zdůraznit, je *životní důležitost metakomunikačních situací a metakomunikace*. Důležitost metakomunikace je dána důležitostí komunikace: komunikace vládne vším, co nám není k dispozici přímo, a podílí se rozhodující měrou nejen na našem poznání, ale i na našem lidství. Cesty, jimiž k nám tato nepřímá informace přichází, nejsou však dány zcela samozřejmě a musíme je tedy – jako každé cesty – střežit a udržovat. Tím spíše, že právě komunikace je hlavním dějištěm lidské interakce, vzájemného působení člověka na člověka a užívání člověka člověkem, INTERAKCE, která nebývá vždy jen KOOPERATIVNÍ, ale i SOUPEŘIVÁ, a že první obětí této soupeřivosti se stávají cesty lidské komunikace. Originály, které dostáváme k dispozici, nebývají vždycky pravé, modely, které dostáváme nebo které nabízíme, nebývají vždycky spolehlivé (někdy dokonce klamou záměrně), kromě „jazyka vědy“ existuje i „jazyk advokacie“ (Wiener), a to, co vypadá jako bezelstná informace, může být prohnáný manévr nebo podvod snažící se mě donutit, abych si vytvořil jako základ pro své další akce falešný vlastní model. To není jediné úskalí lidské komunikace: hierarchická stavba komunikací a metakomunikací je labyrint, ve kterém je možno snadno zabloudit a stát se obětí KOMUNIKAČNÍCH PARADOXŮ cizích i vlastních: všude, kde komunikujeme o komunikaci, jsme v říši paradoxů typu Lháře (to, co teď říkám, je lež), které mohou mít – jak v posledních desetiletích dokázala zejména Batesonova škola – těžké traumatizující a schizogenní účinky. To vše jsou důvody, aby oblast lidské komunikace byla přísně střeženou oblastí, aby toto území bylo neustále pod přísnou a všeobecnou kritikou. Pozornost, kterou věnujeme lidskému komunikování, je z velké části neuvědomělá, podvědomá, většinou si nejsme ani vědomi, jak velkou pozornost věnujeme komunikaci druhých i komunikaci své (zejména komunikaci o nás samých) a jak často komunikujeme o komunikaci. Člověk je komunikující živočich, každý jsme tedy specialista na komunikaci: není divu, že věnujeme velkou péči této své odborné kvalifikaci.

/1. 2. 4/

/1. 2. 5/

DIVADLO JAKO METAKOMUNIKACE

Jedním z projevů této péče je naše záliba v divadle. DIVADLO není totiž nic jiného než *jeden z mnoha druhů metakomunikace*, komunikace o komunikaci. Netyká se komunikace přítomné, již se týká metakomunikační informace vestavěná v jazyce a v intonaci. Netyká se zpravidla žádné historicky jedinečné komunikace, která se opravdu udála. Týká se obecných, často přímo univerzálních problémů lidské komunikace; samy modely, na nichž se tyto univerzální otázky konkretizují, se však vztahují obyčejně k neexistujícím, pouze potenciálním či fiktivním jedinečným komunikačním událostem. Přesně vzato, to, co modeluje divadlo, není jen lidská komunikace, ale lidská interakce, ovšem lidská komunikace je její nejvýraznější a nejefektivnější součástí. Tvrdíme-li tedy, že divadlo modeluje lidskou komunikaci, dopouštíme se tím jistého metonymického zkreslení, vydávajíc část za celek. Omlouvá nás snad jen to, že právě komunikační interakce jsou nejnázornější, dají se dobře popsat a poučejí také naši největší pozornost, zejména však to, že právě komunikační interakce jsou pro lidskou interakci nejrepresentativnější.

Lidská komunikace může být kooperativní nebo kompetitivní (soupeřivá), může mít formu spolupráce nebo formu konfliktu. Nejzajímavější je ovšem tam, kde se spolupráce a konflikt prolínají, kde konflikt připouští nebo vyžaduje jistou míru spolupráce (např. vyjednávání) nebo naopak, kde spolupráce počítá s jistou formou konfliktu (například tam, kde jde o vyjasnění vzájemných vztahů) uvnitř nějaké koalice trvalějšího rázu. Konstatovali jsme už při probírání ostenze sebe samého, že v lidské komunikaci se mísí ostenze s pseudoostenzí, to znamená kooperativnost s kompetitivností. Je-li v každé ostenzi sebe samého cosi divadelního a v každé pseudoostenzi kus komedie, pak celá tato komedie a celý tento „tyátr“ lidského komunikování je odjakživa oblíbeným a nevyčerpatelným předmětem divadelního zobrazení, zejména právě v komedii.

Na tento předmět ovšem nemá divadlo monopol. Lidská komunikace může být modelována mnoha nejrůznějšími způsoby a tedy i mnoha uměními. Některé aspekty komunikace lze výstižně modelovat hudbou („nápěvky“, „dialog“ hudebních nástrojů), jiné třeba pantomimou, některé stránky lidské komunikace lze znamenitě zachytit i prostředky umění výtvarného: vzpomeňme na celou oblast holandského žánrového malířství, zasvěceného tématu lidské komunikace, připomeňme dále Daumiera, Toulouse Lautreca, ale i Saula Steinberga. Výtvarné umění a pantomima, zachycující lidskou komunikaci, jsou ovšem němé, a němé není právě ideálním zobrazením něčeho, co je opak němoty: proto k zachycení lidské komunikace se umění odedávna spojují. Plodem takového spojení jsou jednak *comics* (žánr přímo specializovaný na lidskou komunikaci), jednak *anekdoty*. Miniatury lidské komunikace nabízejí ovšem především anekdoty vyprávěné (právem je Karel Čapek v Marsyovi řadí nikoli mezi útvary

epické, nýbrž mezi formy dramatické) a stejný originál soustavně modelují i němé – ale často tím výmluvnější – anekdoty kreslené.

Jak vidět, *specifičnost divadla nespočívá jen v jeho speciálním předmětu*: divadlo (umění dramatické) má sice nepochybný metakomunikační ráz, jeho specifičnost je však dána i *specificky divadelním způsobem modelování*.

Dříve než v další kapitole zkusíme zjistit podstatu tohoto divadelního způsobu, povšimněme si ještě jedné vlastnosti metakomunikace, totiž toho, jak se vzpírá verbálnímu popisu. Celá tato kapitola byla dost nerovným bojem autora s tématem metakomunikace. Jak špatně slouží jazyk orientaci v celé té spleti metakomunikačních entit! Jak elegantně, půvabně a zábavně se naopak s tématem komunikace a metakomunikace vyrovnává divadlo! Nezbude než podívat se na tuto divadelní metodu zblízka.

DIVADLO MODELUJE KOMUNIKACI KOMUNIKACÍ ČÍM LZE MODELovat

Od otázky „co je to lidská komunikace“ (což byla otázka na odpověď „divadlo je lidská komunikace“), přešli jsme k otázce „o čem lze komunikovat“, „co lze modelovat“ či obecněji „co může být originálem“ (čímž jsme reagovali na tezi „divadlo je o lidské komunikaci“) a nezbývá tedy než položit třetí otázku, otázku „co může být model“, „čím lze modelovat“.

DVA PÓLY MODELování

Existují dvě krajní odpovědi na tuto otázku, první **čÍMKOLI**, druhá **ničím**. První řešení připouští Ashby („na jaké rozlišovací úrovni je gibraltarská skála modelem mozku“), druhou odpověď dává Rosenblueth a Wiener („nejlepším modelem kočky je jiná nebo pokud možno táž kočka“). Protože odpověď „ničím“ (tj. odpověď „táž kočka“) není odpověď na otázku, ale popření otázky, popření možnosti modelovat, nebude o ní uvažovat (táž kočka není model kočky, ale originál); zato důkladně rozebereme možnost „jiná kočka“.

/1. 3. 1. 1/

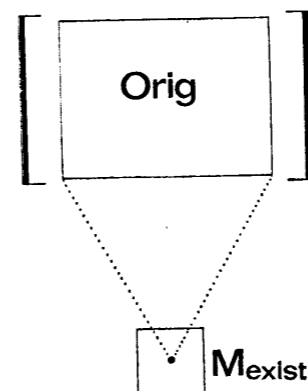
Existenční modely

Dvě krajní možnosti, čím modelovat, jsou vlastně *extrémní co do podobnosti*. Jednu krajnost tvoří podobnost *minimální*, eventuálně zanedbatelná, podobnost, která, ať je jaká chce, *nevstupuje do hry*, tj. není nám vodítkem k tomu, abychom věděli, ke kterým originálům takový model vztáhnout (proto jsme náchylni mluvit o „nepodobnosti“), na druhém pólu jsou modely, podobné svému originálu „jako vejce vejci“, jako kočka kočce, jako dva otisky téhož strojového písma (typu), jako dva výrobky téže série, jako dva výtisky téže knihy. Na pólu „krajní nepodobnosti“ jsou tedy „gibraltarské“ modely, modelující cokoli existujícího (či předpokládaně existujícího) čímkoli (existujícím): pro toto **MODELOVÁNÍ EXISTENCE** jim budeme říkat **EXISTENČNÍ MODELy**. Na rozdíl od gibraltarské skály je většina prakticky užívaných existenčních modelů lehce přenosných nebo lehce improvizovatelných: k pólu krajní nepodobnosti se uchylují, jak víme, modely sdělovací. Existenční modely jsou však přenosné ještě v jednom, závažnějším smyslu: tím, že se spokojují s modelováním existence, mohou se volně připojovat k jakýmkoli originálům a znova od nich odpoutávat. Zdá se, že právě tato obdivuhodná vlastnost existenčních modelů propůjčuje modelovacímu systému založenému na existenčním modelování, totiž jazyku, lidské řeči, schopnost sloužit neustálému pokroku lidské myšlenky: kdyby se ikonicky vázal k nějakému ustálenému obrazu světa, nebyl by této služby schopen.

V blokových schématech – pokud tu vůbec potřebujeme rozlišit, že jde o existenční model –, můžeme existenční modely zakreslovat tečkou (eventuálně tečkou uprostřed zmenšeného obdélníčku, kterého užíváme jako značky pro model), naznačující, že tu jde o mezní, „bodovou“ podobnost nebodovému originálu).

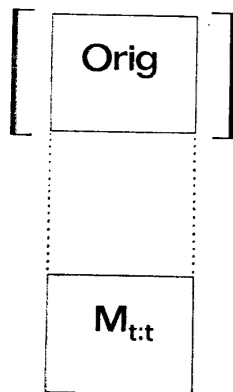
/1. 3./

/1. 3. 1/



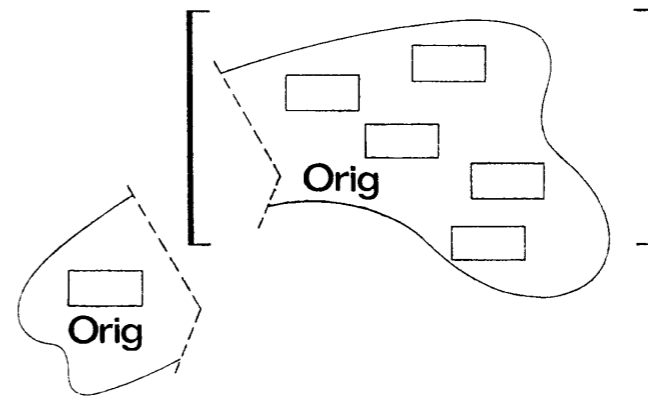
Zatímco existenční modely potřebujeme především pro sdělování, modelů z opačného pólu, z pólu maximální podobnosti, užíváme spíše k účelům experimentálním nebo dokumentačním. Modely z tohoto pólu, z pólu podobnosti, „jako vejce vejci“ a „jako kočka kočce“, jsou prvky hromadných entit, „vzorové“ či „ukázkové“ exempláře živočišných nebo rostlinných druhů nebo nahodilé vzorky sériových výrobků. Mohli bychom jim říkat „prototypy“, ale tento název by mátl. V souhlase s lingvistickým rozlišováním jednotlivého jedinečného exempláře („token“) a třídy všech jedinečných exemplářů stejného druhu („type“), tj. v souhlase s rozlišováním mezi jedinečným, konkrétním výskytem nějaké hlásky, písmena, slova, promluvy a mezi souborem všech výskytů exemplářů tohoto prvku vůbec, by bylo vhodnější zavést termín „proto-tokens“, ovšem nejvhodnější bude mluvit o TOKEN:TOKEN, eventuálně TOKEN PRO TOKEN modelech.

Schematicky budeme token:token modely naznačovat tím, že pro model uijeme téže značky (tedy, lingvisticky řečeno, jiného token značky téhož type), které jsme užili pro zakreslení originálu; zakreslíme-li tedy originál obyčejným blokem, zakreslíme model blokem téže velikosti. Token:token modely jsou totiž modely „v životní velikosti“, „v měřítku 1 : 1“ a v materiálu originálu: jsou to vlastně „bezmála originály“, „bezmála tytéž kočky“.

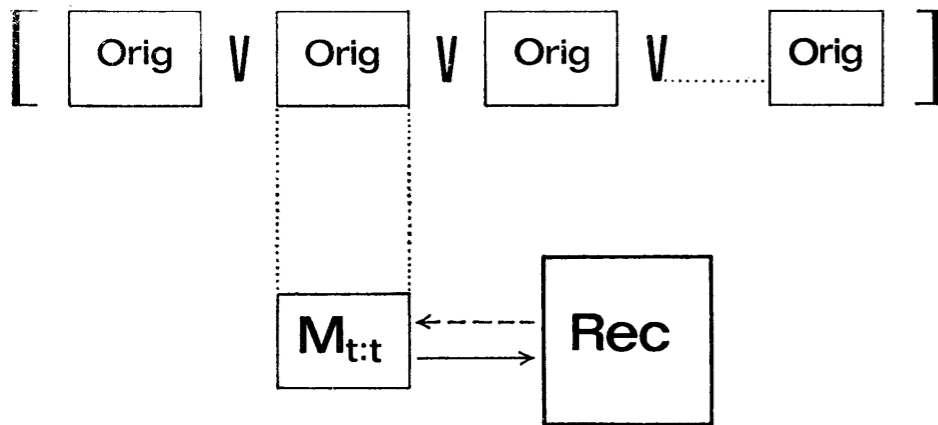


Token:token modely mají velmi zajímavé vlastnosti. Lze jimi modelovat pouze originály skutečné nebo aspoň *možné* (existence prototypu je dostatečným důkazem proveditelnosti nějakého návrhu) a *konkrétní*. Mohou to být ovšem i *zkonkretizované ideály* nebo *konkrétní fikce*, modelem materializované.

Mezní charakter token:token modelů není dán jen jejich krajní podobností originálu, ale i *zvláštností jejich originálu (či originálů)*. Jejich fungování jako modelů je totiž zcela závislé na tom, *co je pro nás vlastně originál*. Je-li předmětem našeho zájmu (tedy originálem) *samo zkoumané token*, nemáme pochopitelně co dělat s modelem, a tedy ani s token:token modelem. Podobně nemůže být řeč o modelování ani v tom případě, kdy je předmětem našeho zájmu *soubor všech token*, tj. celý *type* (celá série, celý druh): zde nefunguje zkoumané token jako „metafora“, jako model, ale jako *synekdocha*, jako *pars pro toto*, jako *vzorek*: zde nejsme v situaci reprezentovaného originálu, ale v situaci částečně přítomného originálu. (Termín „prototyp“ by byl výstižný právě pro takové případy):



Teprve tehdy, bereme-li zkoumané token jako *informační náhražku jiného token*, tj. třeba i kteréhokoli jiného token (eventuálně i kteréhokoli budoucího token nebo ideálního token), teprve pak funguje zkoumané token jako model, tedy vlastně jako META-TOKEN, token vypovídající o jiném token, token jiného russelovského typu, jiné úrovně abstrakce.

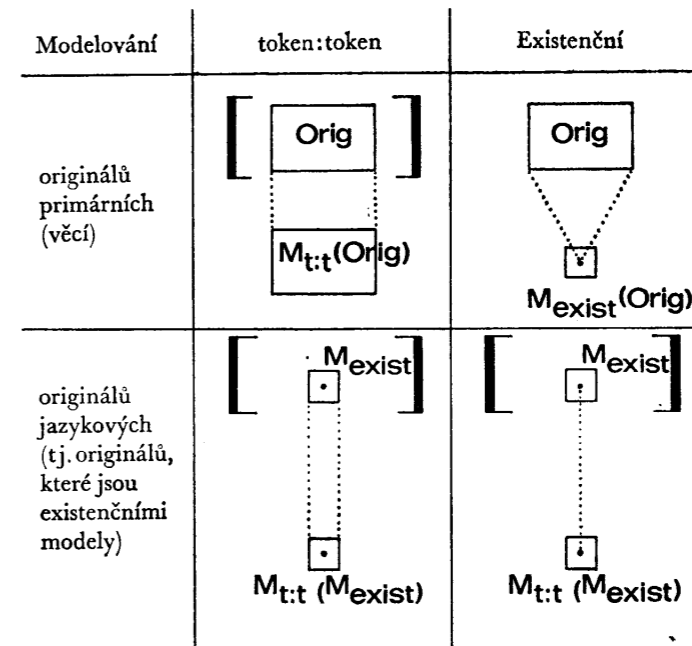


Jak vidět, token:token modely jsou *modely na samém vratkém předělu modelování a ostenze, modelu a vzorku*, „metaforý“ a „metonymie“: na této úzké hranici snadno může dojít k překročení mezi oběma územími a tedy i k záměnám a paradoxům, někdy příjemným, někdy nepřijemným, vždycky však matoucím a nebezpečným.

DVA PÓLY V MODELOVÁNÍ KOMUNIKACE

Nebezpečí se však ještě stupňuje, jakmile přejdeme do token:token modelů originálů mimokomunikačních, „primárních“, k TOKEN:TOKEN MODELOVÁNÍ KOMUNIKACE SAMÉ. Zatímco token:token modely věcí a existenční modely těchže věcí (např. ukázkový exemplář klobouku a slovo „klobouk“) se od sebe už na první pohled podstatně liší (už např. svým materiálem), *token:token modely slov nebo promluv a existenční (jazykové) modely těchže slov nebo promluv se od sebe neliší téměř vůbec a naprosto ne svým materiálem*. Zde, v této veledůležité oblasti hromadných entit (ne náhodou jsme pojem „token“ našli právě zde) a tedy i token:token modelování, jsou token:token modely existenčních modelů jazykových k nerozeznání od existenčních modelů těchže existenčních modelů a navíc i od existenčních modelů samých: jedno i druhé i třetí jsou existenční modely, slova! Graficky lze tyto obtíže modelování modelů (ve srovnání s neproblematičností modelování primárního) vyjádřit přehledně touto čtveřicí grafů:

/I. 3. 2/



(Ve schématu ovšem můžeme existenční model existenčního modelu od token:token modelu odlišit např. tím, že jej uděláme v menších rozměrech než má jeho existenční originál. Zde šlo spíše o schematické znázornění nerozlišitelnosti.)

V praxi si pomáháme tím, že TOKEN:TOKEN EXISTENČNÍCH MODELŮ JAZYKOVÝCH odlišujeme od ostatních jazykových modelů uvozovkami. Token:token modely jazykových modelů nejsou totiž nic jiného, než CITÁTY, modelující „v měřítku 1:1 a v materiálu originálu“ pozoruhodné jazykové originály. (Protože jde o výklad principu a nikoli o popis praxe, odhlížíme zcela od rozdílů mezi řečí mluvenou a psanou, které by celý problém zbytečně zatemňovaly.) Jsou-li to promluvy fiktivní, eventuálně výroky fiktivních postav (jak víme, komunikační originály nemusí být vždy reálné), jde o CITÁTY fiktivních výroků, jakými jsou PŘÍMÉ ŘEČI románových postav nebo dialogy dramatických postav na divadle.

Naproti tomu EXISTENČNÍ (JAZYKOVÉ) MODELŮ EXISTENČNÍCH MODELŮ JAZYKOVÝCH nijak nerozlišujeme od normálního jazyka, tj. od normálních existenčních modelů. Koneckonců to jsou jazykové modely jako každé jiné a obvykle není třeba nijak naznačovat dvouetázovost jejich originálu: že se tu mluví o jazyce, pozná se z těchto modelů samých. To je případ NEPŘÍMÉ ŘEČI, necitující, nýbrž PARAFRÁZUJÍCÍ promluvy druhých, ať už jde o promluvy skutečné nebo fiktivní. Existenčně modelovat však lze – na rozdíl od velmi konkrétního token:token způsobu – i některé velmi abstraktní aspekty konkrétních promluv vůbec, jazyka vůbec, komunikace vůbec.

Přejdeme-li od meta-modelů komunikačních k „normálním“ („přízemním“) modelům tělesným, čeká nás další překvapení. Zatímco v oblasti modelů vůbec se token:token modely a existenční modely jeví jako dva abstraktní póly, jako krajní zjednodušení velkého bohatství forem modelovací praxe, zde v oblasti těch nejpřirozenějších modelů se najednou celé to bohatství modelovacích forem a způsobů zredukovalo takřka výhradně na tyto dvě „abstraktní“ a „vyspekulované“ krajnosti. Neboť co jiného je HRA, než ten nejpřirozenější a nejpřirodnější token:token model – a co jiného je JAZYK, než modelovací systém, založený téměř výhradně na modelování existence?

Jak vidět, *protiklad existenčních modelů a token:token modelů*, který se v „přízemí“ modelování jeví jako *maximální*, jeví se na metaúrovni najednou jako *minimální*; týž protiklad, který ve světě věcných modelů vypadá jako něco zcela *vyspekulovaného* a umělého, se ukazuje – ve světě přirozených modelů tělesných – jako něco zcela *přirozeného a reálného*.

Jenže: je hra opravdu token:token model? Nezbyvá než zabývat se problémem token:token modelů podrobněji a probrat nejvýraznější případy, kde se s token:token modely setkáváme v praxi.

EXISTENČNÍ A TOKEN:TOKEN MODELOVÁNÍ V PRAXI

Na principu token:token modelování věci pracují *muzea a technická muzea*, vzorkové *veletrhy* (přestože název této instituce dává přednost ne-modelovacímu, metonymickému výkladu) a *zoologické či botanické zahrady* (lev v kleci je pouhá náhražka lva v přírodě, ale lev to je). Zde všude ovšem jednotlivé exempláře obvykle plní dvojakou funkci modelů i originálů (ony to jsou originály!), pokud to ovšem nejsou unikáty (tam funkce modelů odpadá). „O patro výš“ se s token:token modelováním setkáváme v *archívech a dokumentačních střediscích*, archivujících nikoli token:token modely originálů, ale token:token modely (případně originály) modelů.

Zajímavý je problém vědeckého EXPERIMENTU: podmínkou experimentu je opakovatelnost, přitom však každý experiment probíhá v jedinečných a neopakovatelných podmínkách a je tedy – jako všechno na světě – jedinečný a neopakovatelný. Jak vidět je tu klasický token-type problém: každý jednotlivý experiment je jedinečný, „opakovatelný“ jedině na jiném exempláři téhož typu, tedy na token:token modelu. Stejná zákonitost se však objevuje i v našich zcela nevědeckých, životních POKUSECH, pokud je můžeme tak říkajíc „opakovat“. Zde obvykle využíváme dvojakosti token:token modelování ve svůj prospěch, a to tak, že *k nepovedeným pokusům (tedy*

k nepovedeným token) se chováme jako ke zkušebním králíkům, totiž k token:token modelům (chápeme je jako něco, co bylo vlastně „nanečisto“, co bylo pouhou informační náhražkou a zdrojem poučení o věci, o níž se pokoušíme, i o chybách, jichž jsme se dopustili), a teprve úspěšný pokus bereme „doopravdy“, jako originál. Některé pokusy však děláme zcela záměrně jen „nanečisto“, „na zkoušku“ – takovým zkoušením jsou pro divadlo zkoušky (zejména generálky), pro válku cvičné střelby či manévry; ovšem je otázka, jsou-li tyto exempláře, záměrně dělané „nanečisto“, ještě vůbec token:token modely.

Hra jako token:token model motoriky

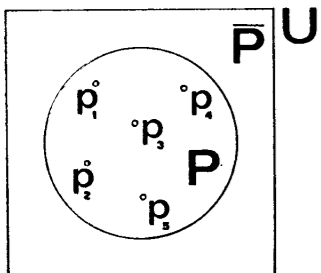
S pokusy a zkouškami jsme se už dostali do těsné blízkosti HRY. Hra, zejména její archetyp, hra zvířat, je, jak víme, TĚLESNÝ MODEL, je to však TĚLESNÝ TOKEN:TOKEN MODEL? Zřejmě ne v té míře jako je jím skutečný pokus o dosažení nějakého cíle, teprve dodatečně – pro svou nezdařenost – chápaný a užitý jako model. Hra, na rozdíl od tohoto pokusu je – podobně jako generálka či jako vojenské manévry – pokus, konaný sice „v životní velikosti“ a „v materiálu originálu“, přesto však od začátku chápaný jako nepravý, jako „nanečisto“, jako model. Něco, co je nepravé, nemůže být ovšem token:token modelem něčeho pravého, ale zase jen něčeho nepravého: atrapa ovoce nebo salámu může být token:token modelem, ale jedině token:token modelem atrapy, nikoli skutečného ovoce či skutečného salámu. Token:token modely jsou tedy – zdá se – jeden druh modelů a hra jiný, sice blízký, ale přece jen odlišný druh, jehož problematika má spíše co dělat s problematikou pseudoostenze, předstírání a Potěmkinových vesnic než s problematikou token:token modelů: předstírání je totiž hra s falešnou metakomunikací, zatímco hra je týž model s metakomunikací pravdivou.

Přes všechny tyto komplikace lze však i hru – zejména pohybovou hru zvířat a lidí – interpretovat jako tělesný token:token model, a to díky tomu, že kromě exemplářů (token) úplných existují i exempláře fragmentární, které však přes svůj fragmentární, částečný charakter mohou fungovat jako token:token modely. Nikoli jako token:token modely exemplářů úplných, ale jako TOKEN:TOKEN MODEL Y EXEMPLÁŘŮ ČÁSTEČNÝCH. Konkrétně řečeno: prázdná, vyfouknutá vaječná skořápka nemůže být token:token modelem vajíčka, jemuž se už nepodobá „jako vejce vejci“, může však být token:token modelem vaječné skořápky, eventuálně (poškozeného) vaječného povrchu. Vycpaná sova není token:token modelem živé sovy, může však fungovat jako token:token model těch částí pravé sovy, které i na preparovaném exempláři zůstaly pravé. Cvičná střelba má daleko od skutečné střelby, její některé části jsou však token:token modely obdobných částí skutečné střelby. Hra zvířete

není token: token modelem skutečného boje, užívá však aspoň zčásti pravé, autentické motoriky a může být tedy token: token modelem motoriky podobných soupeřivých interakcí.

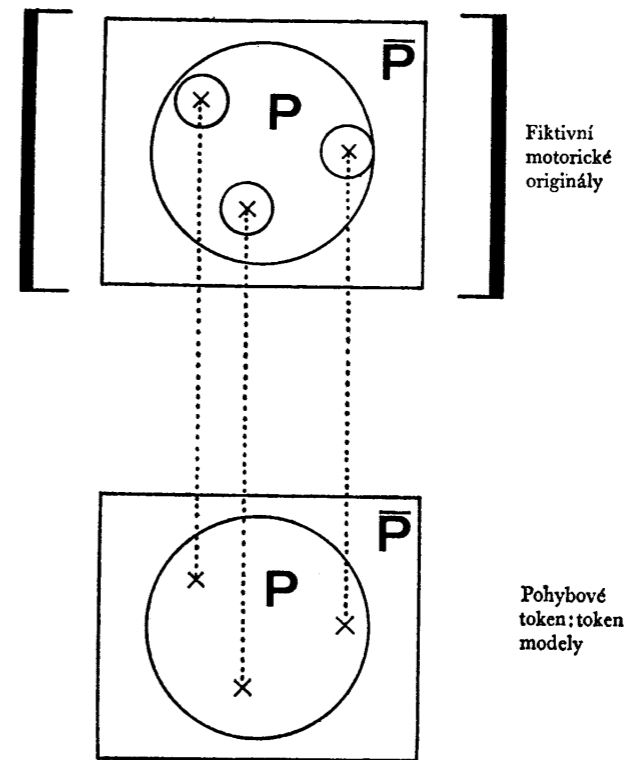
(Zdá se, že právě tato fragmentárnost a nedokončenost funguje v hravé komunikaci zvířat jako metakomunikace typu „toto je hra“.)

Hru zvířat tedy lze chápat jako token: token model. Zdá se, že takto nechápeme hru jen my, ale že takto funguje hra především pro zvíře samo. Pokusíme-li se představit, co je pro zvíře zajímavé a jak asi vypadá UNIVERSUM ZÁJMŮ ZVÍŘETE, zjišťujeme, že ať už toto universum vypadá jakkoliv, důležité místo v něm vyplňuje tělesná MOTORIKA SOUPEŘIVÉ INTERAKCE. Schematicky to můžeme znázornit takto:



kde P je repertoár všech možných typů prvků soupeřivé motoriky daného zvířete, \bar{P} je repertoár všech ostatních typů prvků zájmového universa zvířete a U toto universum samo, a kde $p_1 \dots p_2 \dots p_n$ jsou jednotlivé typy pohybových reakcí. Ve hře vytváří zvíře token: token metodou modely pro ně důležitých originálů, prvků pohybové interakce, a to tak, že každým pohybovým token TEĎ A ZDE (v situaci nepravé, hravé soupeřivé interakce) modeluje jiné pohybové token téhož type v pravé, leč neskutečné, fiktivní situaci zápasu, lovu či boje. Jinak řečeno: pro zvíře nesmírně zajímavý originál bojové situace je tu modelován token: token způsobem, tedy tak, že skok je modelován skokem, výpad výpadem, útok útokem, zavrčení zavrčením, chvat chvatem, prostě každý motorický prvek „týmž“ prvkem, tj. jiným pohybovým token téhož pohybového type.

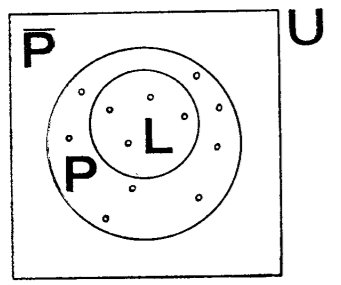
Schéma hry lze tedy nakreslit takto:



což lze číst: jednotlivá přítomná pohybová token (v grafu symbolizovaná křížky) modelují své fiktivní originály, fiktivní pohybová token téhož type (symbolizovaného kroužky), patřící do repertoáru soupeřivé interakce, který zaujímá centrální postavení v universu zájmů zvířete.

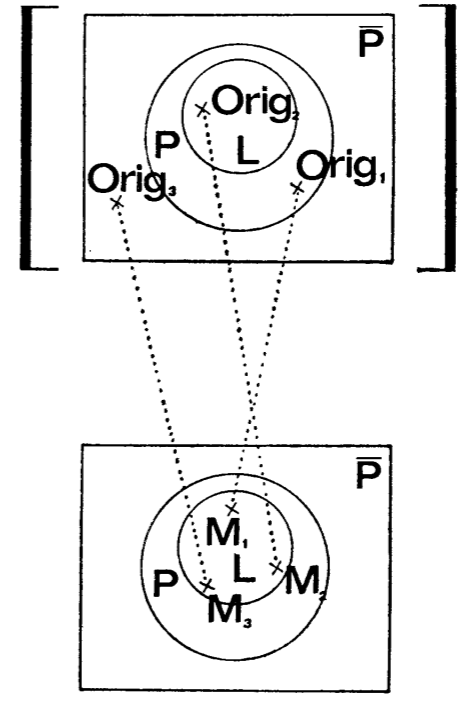
Jazyk jako existenční motorický model

Všimněme si toho, co je na grafu symbolizováno neúchylnou *rovnoběžností* spojů jednotlivých token:token modelů s jejich token-originály: přísnými pravidly token:token modelování jsou token:token modely odsouzeny s maximální realistikou, lépe řečeno naturalistickou věrností modelovat vždy jen token téhož type. Zkusme si naproti tomu graficky znázornit způsob, jímž modeluje druhý nejdůležitější pohybový model, lidská řeč. Můžeme vyjít ze stejného základního schématu: i zde je universum zájmů, tentokrát UNIVERSUM ZÁJMŮ ČLOVĚKA (pochopitelně nesrovnatelně rozsáhlejší než úzké universum zájmů zvířete), i zde zaujímá důležité místo v tomto universu MOTORIKA INTERAKCE, ovšem uvnitř této motoriky je třeba ještě dále rozlišit PODTŘÍDU MOTORIKY ŘEČOVÉ:



Prvky této jazykové motoriky (tj. jednotlivá pohybová token repertoáru lidské jazykové motoriky) nepracují však metodou token:token modelování, ale *metodou modelování existenčního*. Nejsou tedy odsouzena modelovat vždy a výlučně jiná token téhož type, ale *mohou modelovat cokoli*. Konkrétně řečeno: jazykové modely, slova, nejsou odsouzena modelovat jen slova, jak by to bylo při token:token modelování, ale mohou modelovat cokoli v celém rozsahu universa lidských zájmů. Nemusí sledovat přísnou rovnoběžnost token:token spojnic, ale mohou se rozbíhat do kteréhokoliv místa lidského universa:

/1. 3. 4. 2/



To znamená: jednotlivá pohybová token M_1, M_2, M_3 (každé z nich je složitou kombinací pohybů mluvidel) existenčně modelují jakýkoliv originál jazykový ($Orig_1$) i nejazykový ($Orig_2, Orig_3$), pohybový ($Orig_2$, eventuálně i $Orig_1$) i nepohybový ($Orig_3$) v celém rozsahu universa lidských zájmů U. Toto je samozřejmě teoretická úvaha a vysoce zjednodušené teoretické schéma. Nicméně rozdíl hry a jazyka, které popisuje, jsou zcela reálné. Naše abstrakce může být tedy určitým klíčem i k otázkám *vývojového procesu* či skoku, na jehož počátku jsou token:token modely, hra a universum zájmů zvířete a jehož výsledkem je existenční modelování, jazyk a universum lidí, přičemž jak počátek, tak i výsledek jsou modely pohybové, tělesné. Je-li hra způsob modelování vlastní všem vyšším živočichům, pak jazyk je modelovací způsob specificky lidský: *člověk, existenční modely i všeobsáhlé lidské universum patří k sobě*.

Divadlo jako lidský motorický token:token model

To ovšem neznamená, že člověk neužívá i pohybových token:token modelů, s nimiž s takovým úspěchem začínali jeho animální předkové. Prastará metoda pohybových token:token modelů zůstala naprosto nezměněna. Změnil se však repertoár lidské motoriky. Oproti motorice zvířecí zahrnuje lidská motorika navíc i motoriku řečovou, jazykovou.

V lidské hře – respektující právě tak jako hra zvířat zásadu přísně naturalistické „rovnoběžnosti“ – modeluje tedy pohyb ne-jazykový „týž“ pohyb nejazykový, pohyb jazykový „týž“ pohyb jazykový. Skok je modelován skokem, krok krokem a výkřik výkřikem, tak jako ve hře zvířecí, ale navíc je modelováno i gesto gestem, slovo slovem, promluva promluvou.

Lidské promluvy, i když jen fiktivní a modelované hrou, se však od ostatních originálů modelovaných hrou odlišují tím, že jsou samy modely a že se tedy vztahují k dalším originálům. Jsou však modely jazykovými, existenčními, a tak jejich originály mohou být jakékoli prvky lidského universa. Specificky lidská hra tedy modeluje dvouetážovým způsobem: primárně token:token způsobem, sekundárně pak existenční metodou jazykovou. Schéma tohoto specificky lidského pohybového token:token modelu je rovněž „dvoupatrové“ a najdeme je na protější stránce.

Pravděpodobně není třeba zvlášť zdůrazňovat, že název pro tuto specificky lidskou variantu prastarého animálního způsobu pohybového modelování je DIVADLO. Divadlo je tedy (pohybový) token:token model lidské interakční motoriky. Nezobrazuje interakci celou a nezobrazuje interakci pomocí interakce, ale zobrazuje token:token způsobem její část, motorický povrch, její pohybovou skořápku, tedy pro vnějšího pozorovatele její část nejdůležitější. Totéž platí o důležité složce lidské interakce, interakci komunikační: ani ji nezobrazuje divadlo celou, i z ní zobrazuje token:token způsobem jen její motorický povrch, i zde je ovšem takové zobrazení pro daný účel více než dostatečné.

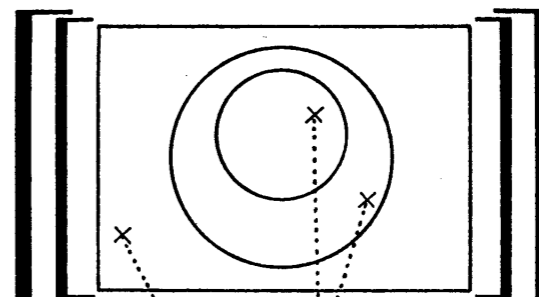
QUASI-TOKEN:TOKEN MODELOVÁNÍ INTERAKCE A KOMUNIKACE

Doposud jsme chápali hru a divadlo jako token:token model části interakce: teď se přidržíme druhého možného výkladu hry jako quasi-token:token modelu interakce či komunikace celé.

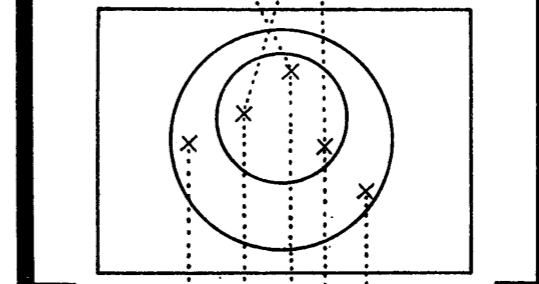
/1. 3. 4. 3/

/1. 3. 5/

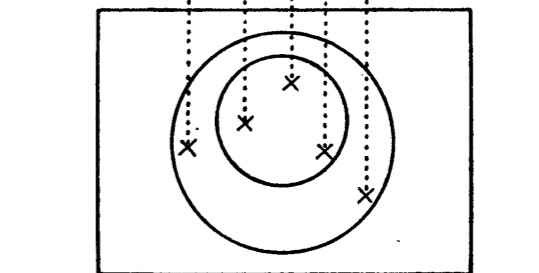
Originály
jazykových
modelů
fiktivní
postavy



Originál
hereckého
modelu:
motorika
fiktivní
postavy



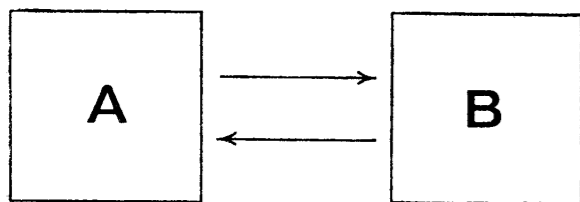
Model:
skutečná
motorika
herce



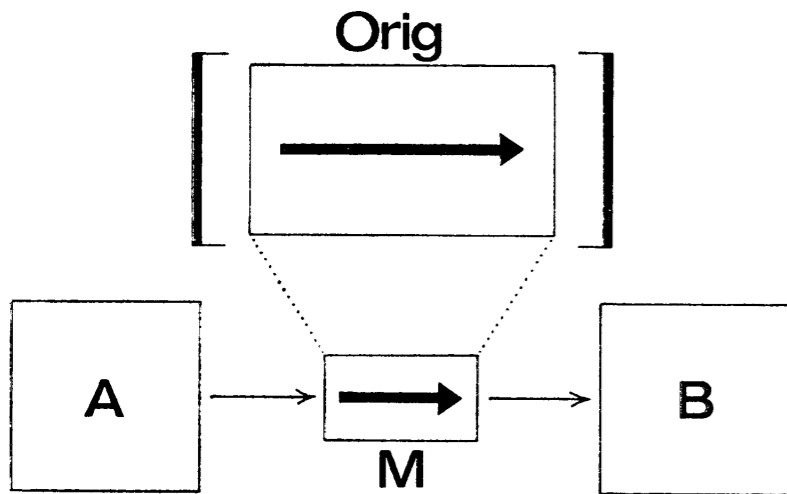
Hra jako quasi-token:token model interakce

/1. 3. 5. 1/

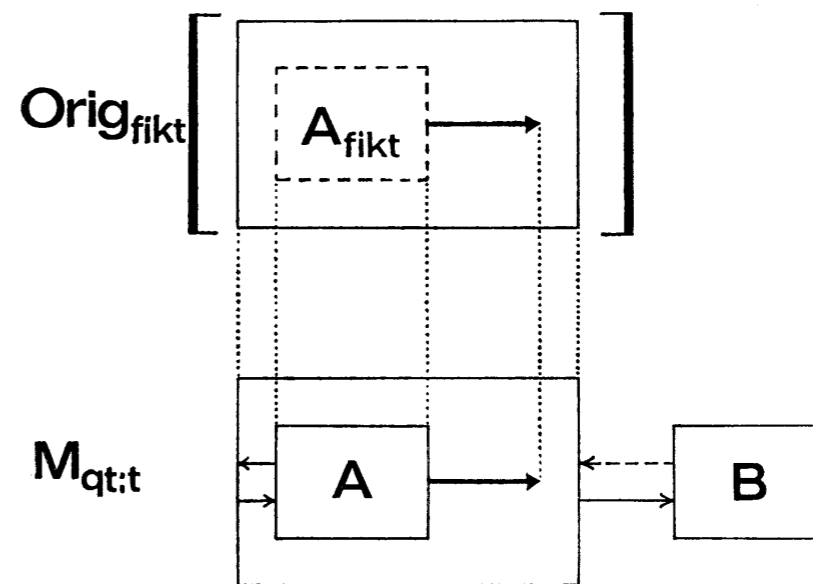
Představme si nejdříve jednoduchou, ne-hravou interakci dvou jedinců, takovou, jaká probíhala až do počátku hry (eventuálně až do počátků hry vůbec):



To byla tedy interakce přede hrou. Vlastní hra pak začíná tím, že jeden z účastníků interakce nabídne druhému účastníku místo normálního originálu (tj. místo své další normální interakce v originále) token:token model své interakce, interakce v jiné, obvykle soupeřivé situaci. Tuto situaci bychom mohli zaznamenat takto:



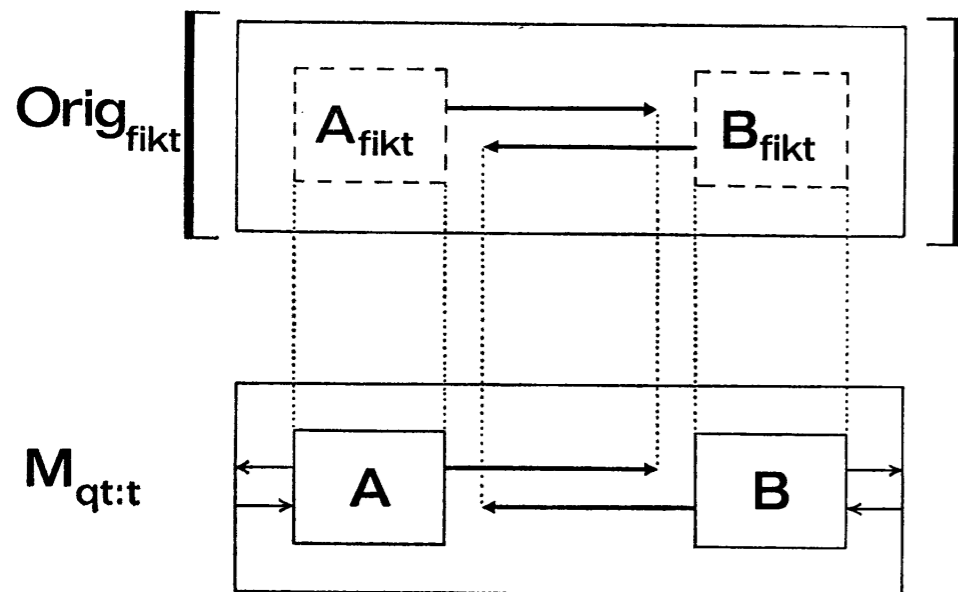
Ovšem výstižnější bude tento záznam:



Pro tuto novou situaci je totiž charakteristické to, že *A* svému partnerovi zmizel, zcela pohlcen modelem, který sám vytvořil. Účastník *B* je tu najednou bez partnera, konfrontován přímo s modelem. *A* se totiž nechová jako partner *B* podle automorfních zákonů situace, kterou dosud spolu s *A* sdílel, ale exomorfně, podle zákonů situace jiné, situace, jejíž model zde svému partneru nabízí.

(Čárkovaným blokem *A_fikt* naznačujeme, že při tomto hravém modelování – jako při všem modelování interakce vůbec – není důraz na „postavě“, ale na „ději“, na interakci samé. Šipky od expedienta k modelu, kterými v grafech obvykle naznačujeme vytváření modelu, směřují zde od expedienta *A* k „rámu“. Šipky od „rámu“ zpět k expedientovi naznačují poznávání modelu expedientem: model, který nabízí účastník *A* svému partnerovi, není totiž jen model pro *B*, ale i pro *A* samého. Tyto šipky jsou to jediné, co na schématu odlišuje model *M* a originál *Orig*. Nebýt těchto šipek byl by *M* token:token a nikoliv quasi-token:token modelem svého originálu.)

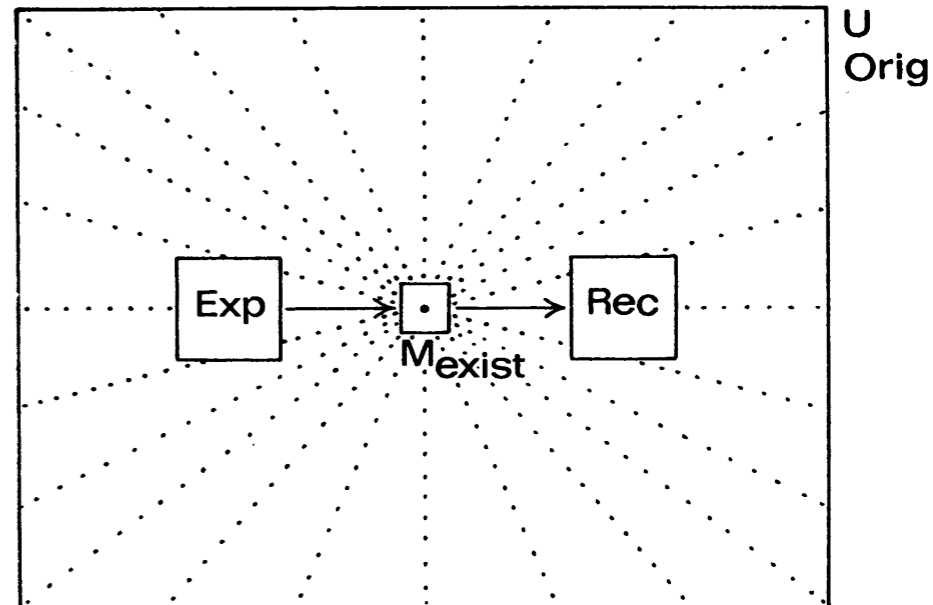
Jestliže B hru nepřijme, vrátí se B po několika dalších pokusech zpět k normální, ne-hravé interakci. Jestliže hru přijme, „zmizí“ i on: oba partneři „zmizeli“ v „prostoru“, který společně vytvořili, oba jsou teď pohlceni modelem, jehož jsou společnými expedienty i příjemci, modelem, na jehož vytváření se podílejí a který (jako příjemci) sdílejí:



Jazyk jako derivát hry

Představíme-li si další vývoj od tohoto pra-modelu k jazyku, vidíme, že během tohoto vývoje se model, dosud partnery rámuující a tedy „větší než oni“, stal něčím, co si partneři jen mezi sebou *podávají*, aniž by sami v modelu zmizeli jako jeho součásti. (Tak docela to ovšem pravda není: *jazyk není jen to, co si mezi sebou podáváme, jazyk je i celkový rámec této hry*. Přesnější by tedy bylo tvrdit, že *rámec, který ve hře obepínal oba partnery, obepíná v jazyce celý svět, celé universum*). Současně se co do možností silně omezené quasi-token:token modelování změnilo v neomezené modelování existenční, schopné modelovat cokoli.

/1. 3. 5. 2/



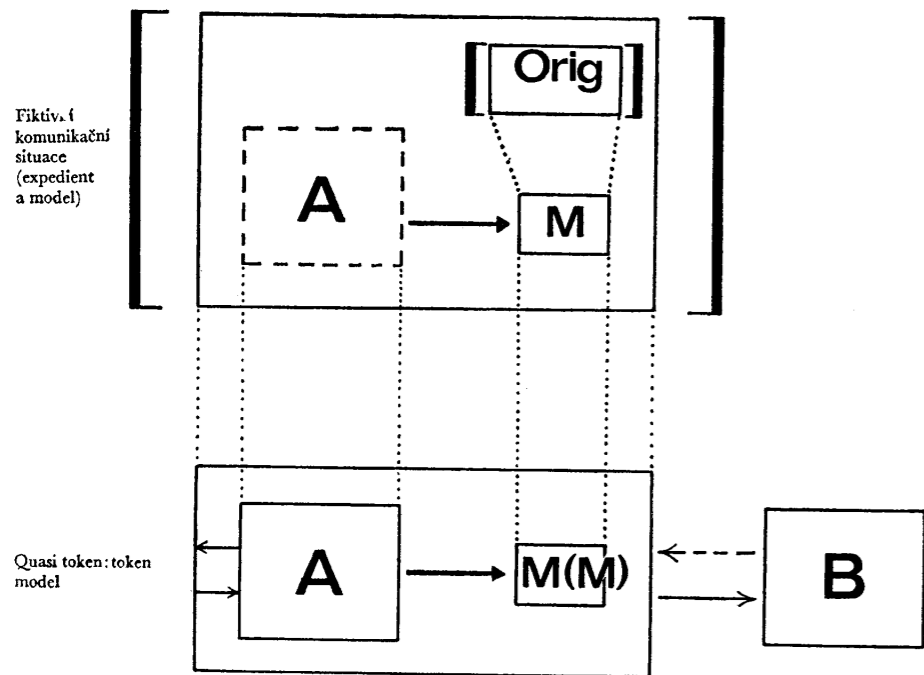
Modelovat *cokoli* znamená ovšem modelovat i *komunikaci*. A tak nás modelování primární znovu přivádí do modelování sekundárního, „přízemí“ k „prvnímu patru“ a jazyk k „metajazyku“.

/1. 3. 5. 3/

Quasi-token:token modelování lidské interakce: lidská hra, divadlo, divadlo na divadle

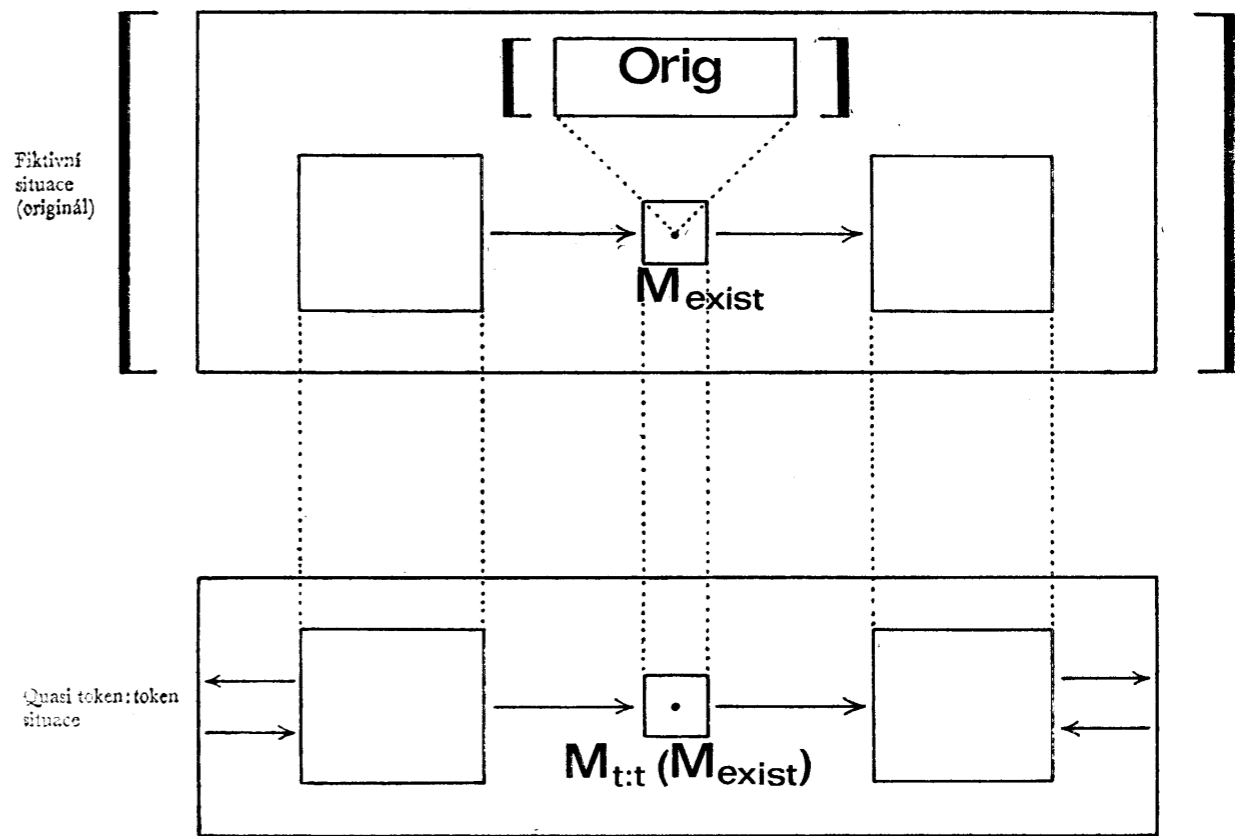
Dříve než přejdeme k těmto vyšším patrům modelování existenčního, jazyka, vraťme se znovu k zvířecí hře a ke (quasi) token:token modelům. Zvířecí hra modelovala primárně: zahrnovala sice i modely zvířecí komunikace, ta je však signální, metonymická a nevztahuje se tedy k originálům, které by nebyly v situaci už aspoň částečně zahrnuty. Naproti tomu specificky lidská komunikace je metaforická, pracuje s modely, takže každé modelování této komunikace je *další* modelování, sekundární, modelování modelování.

Lidská hra začíná stejně jako zvířecí: jeden z partnerů nabídne druhému model, model interakce (předpokládejme, že je to model specificky lidské interakce, model komunikace pomocí modelu).



Jak vidět, je to dokonalá obdoba situace „nabídnuté hry“ ve světě zvířecím; rozdíly, které tu jsou, jsou dány pouze tím, že lidská hra modeluje typicky lidskou interakci, totiž expedici modelu, a že ve schématu tedy musí být i originál tohoto modelu. Vše ostatní je jako při hře zvířat. I zde zmizel účastník A, pohlcen svým modelem, i zde je účastník B před rozhodnutím, jak tento model (například žertovné slovní napadení) pochopit a přijmout, i zde je důraz na akci (tedy na modelovaném sdělovacím modelem) a ne na modelovaném původci akce, tedy na ději a nikoli na „postavě“.

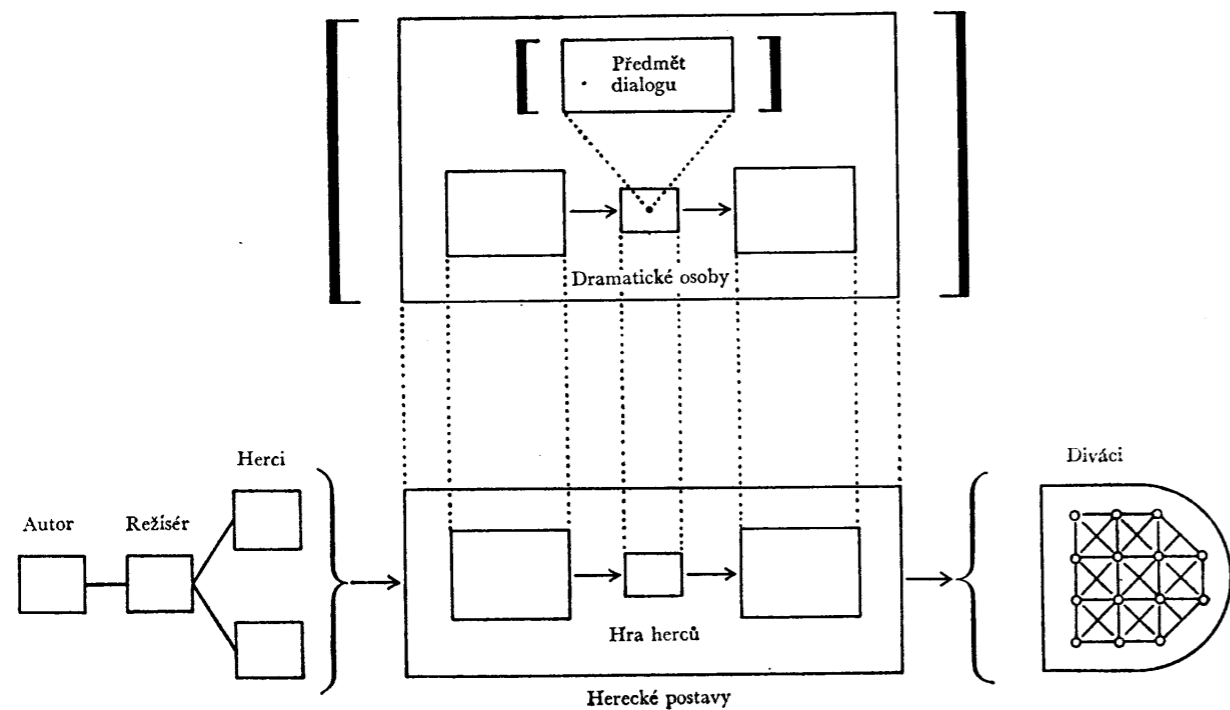
Přijme-li druhý partner hru, dostaneme opět kooperativní situaci sdílené hry, hry, jejímž originálem už může být komunikační interakce kooperativní i soupeřivá.



Taková hra, pokud je improvizovaná, obvykle trvá nejvýše dvě-tři repliky; jedině ve šťastných letech dětství nebo ve šťastných chvílích inspirovaného srozumění (jedna taková – zrod dialogu o hrobce – vedla ke vzniku Vest Pocket Revue) může se rozvinout i delší sekvence podobné improvizované hry.

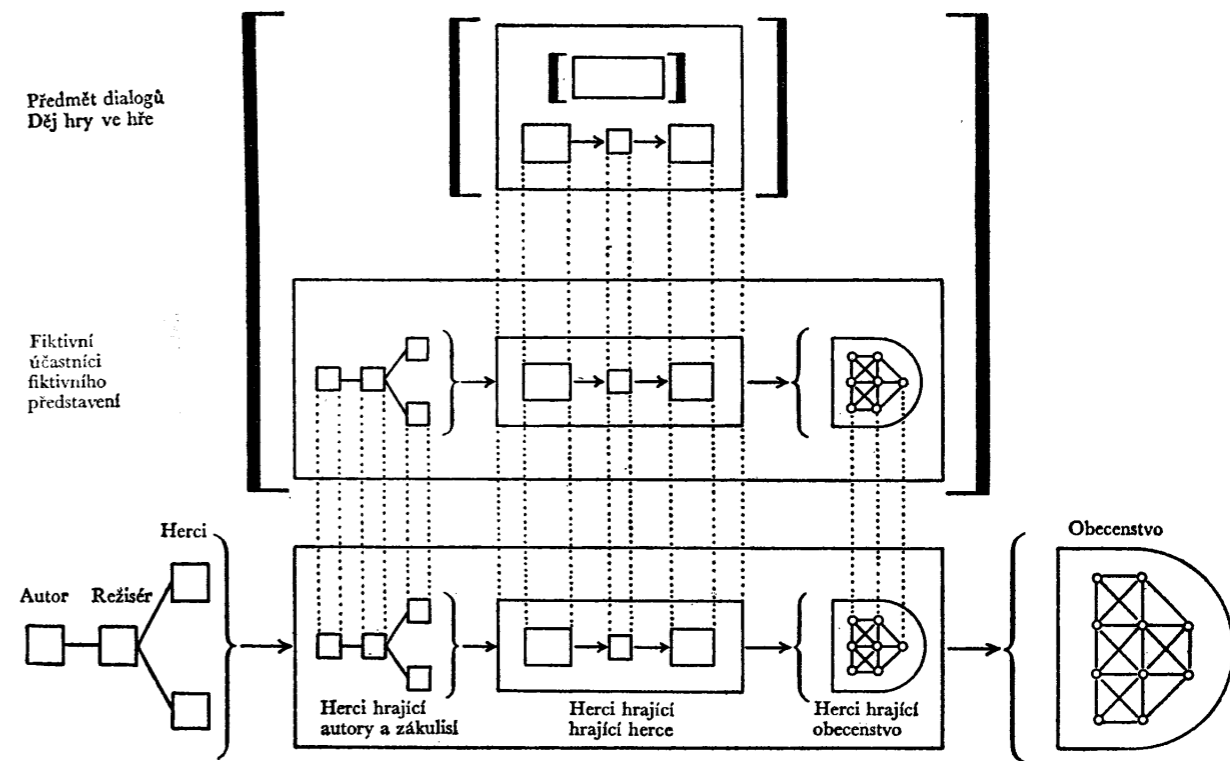
Naproti tomu hry předem dohodnuté nebo předem sehrané jsou časově omezeny leda hranicemi pozornosti svých účastníků a diváků: nekonají se totiž obvykle ani tak pro účastníky samy, ale *pro vnější pozorovatele*, na hře samé se nijak nepodílejí, *pro obecenstvo*. Podobně *expedienty* této hry nebývají ani tak účastníci sami, jako spíše ti, kdo hru sice projektují nebo organizují, hry samé se však neúčastní. Podobně jako při improvizované hře je i při této připravené hře divák konfrontován s hotovým modelem, na rozdíl od nečekaných hravých modelů v životě se tu však nevyžaduje příjemcova účast. I tato hra je nepochybně quasi-token:token model, ovšem model ukazovaný vnějším divákům: prvky ostenze jsou tím tedy oproti normální lidské hře poněkud zdůrazněny.

Celkové blokové schéma této DIVADELNÍ KOMUNIKACE vypadá takto:



Jak vidět, *divadlo je specifický druh metakomunikace, pracující quasi-token:token metodou*. Omezuje se, jak víme, na *modelování komunikace lidské* (i tam, kde jsou hrdiny divadelních her zvířata, jsou to zvířata, komunikující mezi sebou jako lidé) a *specializuje se na komunikaci tělesnou*. Protože předmětem lidské tělesné komunikace může být i komunikace sama, může být divadlo dokonce metametakomunikací. Jestliže jde o metametakomunikaci, modelující quasi-token:token způsobem quasi-token:token modelování lidské tělesné komunikace, mluvíme o HŘE VE HŘE eventuálně o DIVADLE NA DIVADLE.

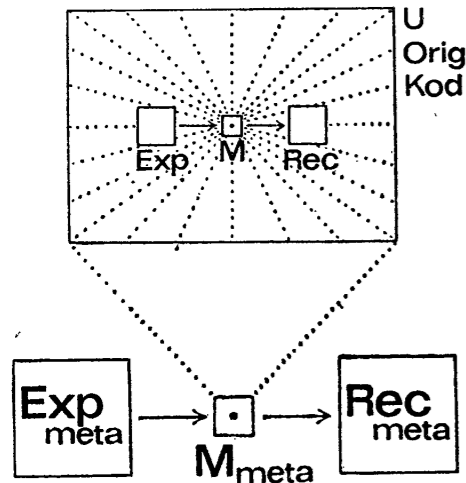
Divadlo na divadle je tedy *divadelním způsobem modelované divadlo*. Jinak řečeno. je to „komunikace komunikací o komunikaci komunikací o komunikaci“:



Samozřejmě, mohli bychom pokračovat (třeba až k hořkému konci nekonečného regresu). Předpokládejme však, že divadlem na divadle (quasi)token:token linie metakomunikace vrcholí. Sledovali jsme ovšem jen linii hlavní, směřující od zvířecí hry k lidské, odtud k divadlu a divadlu na divadle, tj. linii (quasi)token:token modelování celých komunikačních situací; stranou zůstalo tedy token:token modelování částí situací, zejména zpráv, a stranou zůstal tedy i token:token model jazykového modelu, jímž je, jak víme, citát.

EXISTENČNÍ MODELOVÁNÍ KOMUNIKACE

Podobně jako jsme sledovali hlavní linii (quasi)token:token modelů, mohli bychom teď sledovat linii MODELŮ EXISTENČNÍCH, především hlavní linii hra – jazyk (tady jsme před chvílí skončili), dále metajazyk – metametajazyk... atd. V podstatě vše je však už dáno základním schématem metakomunikace (předchozí kapitola, str. 41) a schématem jazyka (str. 61). Spojíme-li obě schémata, dostaneme obecné komunikační schéma metajazyka.



Konstatovali jsme už mnohokrát, že existenčně (a jazykově) lze modelovat cokoliv. Konstatovali jsme dále, že „cokoliv“ znamená „tedy i komunikaci samu“. A můžeme hned dodat „komunikaci vůbec“, tedy jakoukoli komunikaci, to jest nejen komunikaci

/1. 3. 6/

lidskou, na niž jsou víceméně omezeny lidské quasi-token:token modely, ale i komunikaci mezi stroji nebo komunikaci *in abstracto*.

„Cokoliv“ znamená dále, že existenčně lze modelovat nejen to, co se vymyká modelovacím možnostem hry, ale i to, co se těmto možnostem nevymyká. Jednoduše řečeno: o čem se dá hrát, o tom se dá i mluvit. (Jiná otázka je s jakým výsledkem, ale k tomu se hned dostaneme.)

„Cokoliv“ znamená dále, že jazykem lze modelovat i jakékoli prvky komunikační situace. Nejen konkrétní prvky, které lze koneckonců modelovat i token:token způsobem, ale i prvky zcela abstraktní, naprosto se vymykající možnostem (quasi)token:token modelů (např. kanál, kód, kapacitu kanálu, universum, kontext, jazykový systém, pravidla, jichž se užívá, atd...).

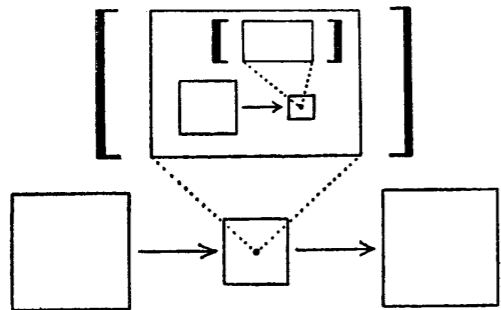
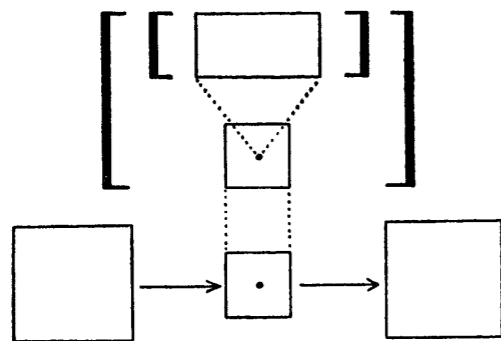
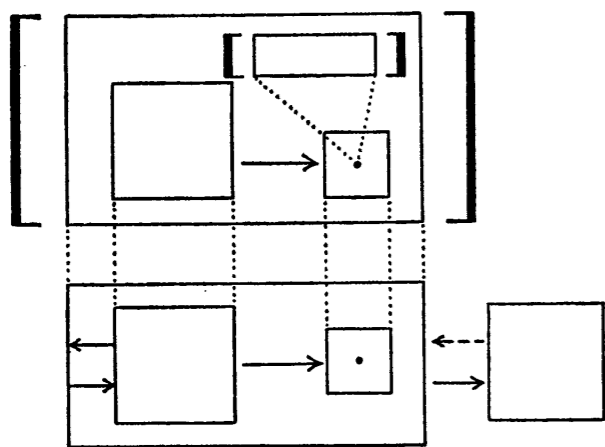
Těžiště toho, čemu říkáme metajazyk, a co lze (obdobou k definici „divadla na divadle“) definovat jako jazykové modelování jazyka, je proto především v popisu těchto abstraktních prvků. Naopak živá konkrétnost konkrétních prvků komunikační situace se siovntmu popisu vymyká: to platí dokonce o živé konkrétnosti konkrétních prvků jazykových, promluvy. Existenčním způsobem je možno je analyzovat, ne však konkretizovat.

/1. 3. 7/

JAZYK PŘECHÁZÍ V QUASI-TOKEN:TOKEN MODELKY KOMUNIKACE

Naštěstí, jak víme, existenční modely jazykových prvků a token:token modely těchto prvků jsou co do materiálu k nerozeznání: materiálem obou jsou pohyby mluvidel, řeč. A tak ve všech takových případech, kdy je potřeba metakomunikaci zkonkrétnit, připomenout nějaký jedinečný komunikační akt či nějakou mluvní událost (speech event), dokumentovat ji nebo s ní experimentovat, přechází jazyk tiše a nenápadně z existenčního modelování na jiný způsob, daleko vhodnější pro účely dokumentace i experimentu, na token:token modelování, CITOVÁNÍ.

Z lingvistického hlediska se nic nestane a nezmění, jazyk zůstane jazykem; změna je nápadná leda tam, kde jde o citáty v cizím jazyce nebo o citáty bizarní nebo nesprávné (protože o citátech nesprávných textů platí paradoxní tvrzení, že jsou správné, když jsou nesprávné a naopak). Ze semiotického stanoviska je to však změna zásadní: z jazyka se stalo bezmála divadlo. Bezmála, protože jediným aktérem je tu zatím promluva, hrající cizí promluvu. Přidají-li se k ní navíc i další prvky než lingvistické, totiž hlasově mimické (paralingvistické) a gestikulačně-mimicko-pohybové (kinezické), jsme svědky ZRODU DIVADLA Z TĚLA CITACE, TJ. Z TĚLA CITUJÍCÍHO VYPRAVĚČE. Proces lze popsat touto trojicí schémat:

I.**II.****III.**

První schéma je **PRVNÍ STUPEŇ**: komunikace dospěla k tématu komunikace, je tedy nutno popsat komunikační situaci. Na popis celkové situace obvykle zcela stačí povšechný jazykový model („včera za mnou přišel můj soused a povídá“). Jazykový popis může ovšem pokračovat popisem toho, co bylo obsahem sousedova sdělení, to znamená může přejít od popisu komunikujících k popisu modelu a originálu, jehož se zpráva týkala („...že by nás chtěl pozvat na víkend“), a může při tom celý zůstat na prvním stupni. Může však tuto celou zprávu citovat v plném znění (tj. modelovat sousedovu promluvu v měřítku 1 : 1, v životní velikosti a tak říkajíc „ve velkém detailu přes celé plátno“) a dosáhnout tím **STUPNĚ DRUHÉHO, CITACE TZW. PŘÍMÉ ŘEČI**. **TŘETÍ STUPEŇ** pak nastane tehdy, připojí-li se k token:token modelování jazykových prostředků užitých sousedem i modelování jeho intonace, jeho charakteristického zabarvení hlasu, jeho mimiky a jeho gest či chůze, takže vyprávěč sám tak říkajíc zmizí, změněn v „souseda“.

Tuto proměnu je možno už v samém zárodku brzdit a užít už místo přímé řeči (doslovného citátu sousedovy promluvy) tzv. **NEVLASTNÍ PŘÍMÉ ŘEČI** (tj. vyprávěčem zredigované přímé řeči). Na druhé straně je tuto proměnu možno i uspíšit a začít s ní už v prvním stadiu, v popisu situace a v parafrázových reprodukcích sousedovy řeči proplétáním vyprávění i nepřímé řeči citáty slov a úsloví „sousedů“ (tzv. **POLOPŘÍMÁ ŘEČ**). S oběma metodami pracuje především beletrie, výrazné náběhy k nim najdeme však i v každodenním ústním vyprávění.

V každodenním vyprávění i v umělecké praxi (četba, recitace, přednes písní) jsme velice často svědky tohoto *zrodu divadla z tělesné přítomnosti vyprávěče při vyprávění*. Mezní formy divadla v quasi-token:token modelech mluvených, eventuálně i v token:token modelech psaných (tj. transponovaných do psaného jazyka) vznikají však i ve vyprávěcí próze. Právem považoval Platón vyprávění s dialogy za **DRUH SMÍŠENÝ**, mísící prvky básnictví přímého (lyrickoepického) a nepřímého (dramatického).

Jestliže jazyk přechází nenápadně všude, kde to potřebuje (tj. například tam, kde chce plasticky přiblížit konkrétní znění nějaké promluvy), z existenčního modelování na token:token modelování, pak divadlo má možnost přejít všude, kde se mu to hodí, nebo kde mu nic jiného nezbyvá, z modelování „divadelního“ na jazykové. Je to prostředek prastarý, starý jako divadlo samo, sám o sobě primitivní a *nápadný* (právě proto se mohl stát módou pod názvem „**EPICKÉ DIVADLO**“). Nápadnost není třeba dlouho dokazovat: zatímco přejít (jak to dělá próza) ze slov popisujících slova na slova hrající slova je rozdíl zcela neznatelný, takže dodnes uniká i odborníkům, rozdíl mezi věcmi hrajícími věci a slovy popisujícími věci je tak obrovský, že

neunikne nikomu. Přes tuto nápadnost je epizace divadla metoda dobrá: všude tam, kde jde o modelování jiných věcí, než je lidská tělesná komunikace a interakce, je divadlo se svými quasi-token:token modely krajně neohrabané, ať už jde o modelování velkých ničivých událostí, nebo o modelování abstrakt – přitom to vše je zcela hravě v moci jazyka. Divadlo tedy posílá herce – ne už jako token:token sdělovače, ale jako lidského sdělovače – nutí ho, aby tak říkajíc vystoupil z rámce hry a komunikoval s divákem slovy, místo aby s ním komunikoval quasi-token:token modely. Otřelá metafora „vystoupit z rámce hry“ je obdivuhodně přesná; méně přesná je ostatní teoretická nadstavba tohoto postupu (zcizení, zdivadelnění, atp.): herec „vystupující z rámce hry“ nemůže ovšem „vystoupit z rámce úlohy“, tj. z rámce „hry“, tj. meta-hry, v jejichž pravidlech je vystupování z rámce hry. Přestává sice být hercem (tj. přestává ze svého chování vytvářet token:token modely chování postavy), nepřestává však být představitelem (ve smyslu „zástupce“) divadla, jehož „hlas“ tu tlumočí. Nejedná za sebe, i když mu role „zástupce“ příkazuje, aby jednal jakoby za sebe a byl spontánní. Jako všude na divadle jsme tu na území paradoxů komunikace a pojem „přirozenosti“ je jednou z prvních obětí těchto paradoxů.

Problematika epického divadla je složitá a nemůžeme ji tu podrobněji řešit. Zmíňme se jen o tom, že divadlo se snaží *znenápadňovat* přechody od token:token k existenčnímu modelování (přičemž nenápadnější je vždy přechod od epického k divadelnímu než naopak). Existuje několik druhů divadelní epičnosti, z nichž některé jsou jasným protějškem dramatizačních prostředků, kterých užívá próza. Především existuje zcela nepochybně epičnost PŘÍMÁ, užívající postavy Prologu nebo Režiséra (Naše městečko) nebo Vypravěče, nebo Chóru, postav stojících zřetelně mimo rámec hry, a naproti tomu epičnost NEPŘÍMÁ, neuvádějící jediné postavy mimo rámec hry, vkládající však do úst mnoha postav (nebo některých) dlouhé nebo kratší narativní pasáže, vypravující zcela motivovaně o tom, co se právě děje či dělo za scénou nebo v prehistorii příběhu, a aranžující při zachování pravděpodobnosti děj tak, aby byl divák jakoby náhodou – a ve správném pořadí – svědkem všeho toho, čeho svědkem být má. EPIČNOST POLOPŘÍMÁ je dnes nejvíc v módě: není tu jediná postava zcela mimo rámec hry, přesto některé postavy nebo třeba všechny tento rámec často či velice často překračují, mluví s partnery, ale také s publikem, a nutí ho jakoby spoluhrát. Konečně existuje i NEVLASTNÍ NEPŘÍMÁ EPIČNOST, kde sice neexistuje jediná postava mimo rámec hry, zato však informace, které si postavy mezi sebou navzájem vyměňují, nenechávají svou redundantností – redundantností vůči postavám, nikoli vůči divákovi – nikoho na pochybách, že jsou určeny jediné jemu.

Přes toto epické východisko z nouze (eventuálně východisko z módy) zůstává (quasi) token:token modelování pro divadlo modelovací metodou základní. Divadlo je kolektivní lidská komunikace modelující (quasi)token:token metodou lidskou inter-

akci a komunikaci; živá tělesná přítomnost komunikantů na jevišti je pro divadlo specifická. Přestože převážně užívají token:token modelů, tedy modelů pro přiblížení lidské komunikace nevhodnějších, mají právo užít pro komunikaci s divákem i jiných tělesných modelů (jazyka, zpěvu, tance) a koneckonců i jiných sdělovacích modelů vůbec (nápisů, symbolů, maket atd.).

/I. 3. 9/

KRITIKA „KOMUNIKACE KOMUNIKACÍ O KOMUNIKACI“

Tvrdíme-li tedy, že divadlo je komunikace komunikací o komunikaci, dopouštíme se tím – v zájmu zapamatovatelného sloganu – několika *nepřesností*. Předně – vypouštíme u trojí komunikace trojí atribut „lidská“. Za druhé *zuzujeme* předmět divadla, jímž je spíše lidská interakce než její pouhá komunikační složka. (Toto zúžení má ovšem své výhody: právě ono nám umožnilo považovat divadlo za druh metakomunikace a srovnat je tak s jejími jinými formami.) Za třetí neoprávněně *rozšiřujeme* materiál, v němž divadlo modeluje, komunikační motoriku, na celou komunikaci. Za čtvrté zcela pomíjíme epické tendence divadla. Konečně – za páté – zcela ignorujeme ostatní (byť přídavné) složky divadla (výpravu, hudbu).

Přes všechny tyto nedostatky lze „komunikaci komunikací o komunikaci“ považovat za užitečný slogan, víc: za užitečnou hypotézu. Za hypotézu, s níž se dá pracovat.

/I. 3. 10/

DVA PÓLY VLASTNÍCH MODELŮ

Dříve než ukončíme tuto kapitolu a s ní i naše zkoumání komunikační podstaty divadla, vraťme se na chvíli k hlavnímu tématu kapitoly, k oběma (co do podobnosti) extrémním polohám modelování, k token:token modelům a k modelování existence, a k jejich nečekanému výskytu v nejrůznějších oblastech lidského života. U existenčních modelů jazyka to ani nepřekvapuje, zde se všudypřítomnost celkem předpokládá, překvapením byla spíš různorodost nalezišť token:token modelů, nalezených ve vědeckém experimentu, v dokumentu, v pokusech, ve hře, v metakomunikaci, v divadle a v citátu. Na jednom místě jsme však token:token modely dosud nehledali: ve světě *vlastních modelů*, ve *vnitřní struktuře nás samých*.

Token:token modelem kočky je jiná kočka – *vlastní model může být tedy token:token modelem jedině jiného vlastního modelu*. To není však tak docela bezvýznamné zjištění: můj vlastní vlastní model je pro mne velice často klíčem k neznámému a pro mne zcela nedostupnému vlastnímu modelu jiného člověka. Zdá se, že právě toto je cesta, kterou překonáváme nesdělitelnost lidských vlastních modelů, prastará a riskantní cesta VŽÍVÁNÍ, VCIŤOVÁNÍ, EMPATIE a SYMPATIE.

To není jediné naleziště vlastních modelů ve světě token:token modelů a token:token modelů ve světě vlastních modelů. Token:token modely jsou prvky hromadných entit; já sám jsem však prvkem hromadných entit, já sám jsem tedy *pro sebe samého mezním vlastním token:token modelem jiných lidí*. A totéž platí i o některých dílčích aspektech mne samého. Moje cítění, moje chtění, všechno to, co je ze mne samého k dispozici pouze mně, prostě *všechny moje vlastní originály* jsou pro mne samého *vlastními token:token modely* obdobných „vlastních originálů“ jiných lidí.

Token:token modelování se někdy musí smířit s tím, že nemá k dispozici token celé, ale jen částečné, pouhý fragment, pouhou skořápku nebo naopak jen pouhý vnitřek. Takovým *fragmentem* v oblasti tělesných token:token modelů jsou naše *vlastní modely tělesných pohybů*, a to jak vlastní modely pohybů vlastních, tak i vlastní modely pohybů cizích. *Všude tam, kde jsme zaujati pohybovými originály*, ať už jde o originály přítomné (pozorované) nebo nepřítomné (představované), mají i naše vlastní modely tendenci „hrát s sebou“, modelovat pohyby prastarou, vlastně atavistickou, prvotní metodou motorických token:token modelů, byť právě jen fragmentárních, blokových. Tak jak sílí naše zaujetí, mají tyto fragmenty snahu se *doplňovat na ucelená pohybová token*, prorážet blokádu a projevovat se pohybem i navenek. *Z vnitřních fragmentů pohybových token se tak stávají vnější tělesná motorická token*, která, ač nezamýšlena jako sdělovací token, přece jen jsou bezděčným vnějším pohybovým token:token modelem.

To, co platí o našem sledování pohybových *originálů*, platí i o našem sledování pohybových *modelů*, včetně vlastních token:token modelů *modelů jazykových*: můžeme se někdy přistihnout, jak naše *živá představa komunikační situace a našeho vlastního projevu v ní bezděčně překypí do hlasité samomluvy*: i zde mají blokové, fragmentární token:token modely tendenci doplnit se v celá token, prorazit blokádu a stát se bezděčnou hrou.

Zdá se, že velká část toho, co psychologie zahrnuje pod pojem POHYBOVÉ NÁKAZY (zívání, úsměv, smích, pláč, postoje, gesta jsou nakažlivé), podobně jako velká část toho, co označujeme pojmy NÁPODOBA, VCÍTĚNÍ, PROŽÍVÁNÍ, IDENTIFIKACE A PROJEKCE, může být vysvětleno na základě ucelené teorie token:token modelů.

Pro nás je ovšem nejdůležitější, že podobný proces zřejmě probíhá při vnímání pohybového token:token modelu, jímž je divadlo. *Požítky divadla totiž nejsou požitky analytické, ale motorické*. Divadlo, skutečné divadlo, které nesupluje ani koncertní síň, ani četbu klasiků, ani muzeum, nechce diváka přemýšlejšího: divadlo, které umožní divákovi, aby se s chutí zamyslel zcela bez obav, že mu tím uteče něco závažného, a které mu takový únik od token:token modelů k existenčním modelům vůbec dovolí, nenabízí zřejmě samo dost poutavý a kvalitní pohybový model lidské komunikace. Lidská komunikace, kterou modeluje divadlo, je komunikace tělesná, komunikace tělesnou ostenzí a tělesnými modely. Sledovat tuto komunikaci je možno zase

jen tělem: *potřebujete celé tělo, chcete-li být příjemcem divadelního modelu*. Proto divadlo chce diváka *uvolněného* a nikoli ztuhlého v křečovitém očekávání slovních (nebo – nedej bůh – komunikačních) moudrostí. Potřebuje diváka *uvolněného*, aby mohl *vnímat a prožívat a „hrát s sebou“*, nebo chcete-li, *myslet celým tělem*. Neboť divadlo je tu od toho, abychom *celým tělem sledovali (a bavili se tím), jak celým tělem komunikují ti, o nichž tu celým tělem hrají ti na jevišti*.

/I. 4/

DIVADELNÍ SYNTÉZY

Zabývali jsme se divadlem jako formou komunikace a stanovili jsme komunikační status divadla. Jak je to s hudbou v divadle, jaký je – v nejobecnějších rysech komunikační status divadla hudebního?

Nejjednodušší odpověď je dána faktem, že kromě umění „čistých“ existují syntézy, spojení několika umění čistých v jedno umění syntetické, a že v našem případě takovými čistými uměními jsou divadlo a hudba, které se spojují v hudební divadlo. Faktem, že zatímco v nehudbním divadle nebo v koncertní síni dostávám (obyčejně) zprávu *jedinou* (i když třeba složitou a polyfonní), v hudebním divadle dostávám současně zprávy *dvě*.

/I. 4. I/

JEDNOTNOST DIVADELNÍHO MODELU

Tento jednoduchý fakt není ovšem zdaleka evidentní. Naopak zcela evidentní je, že odporuje vžitému názoru, podle něhož divadlo samo není umění jediné (a tedy v tomto smyslu čisté), ale že je to syntéza několika umění, jinak řečeno, že divadlo samo nedává jednu zprávu, ale hned několik zpráv zároveň. S tímto tradičním názorem polemizoval už Otakar Zich (i když ne zcela důsledně). Na předchozích stránkách jsme se jej pokusili důsledněji vyvrátit a dokázat, že *divadlo je jediné – ovšem komplexní a hierarchická – komunikační forma obdivuhodné čistoty a důslednosti, že divadlo nejsou žádná multimédia*. Mohli bychom pokračovat a dokázat, že divadlo sice (obvykle) užívá spojení několika umělců, že se však zcela obejde *bez spojení umění*. Podrobnější srovnání by ukázalo, že zatímco divadlo jako sdělovací token:token model motoriky lidské komunikace je forma čistoty a ryzosti téměř krystalické a důslednosti skutečně obdivuhodné, to, čemu se říká jazyk a co se obvykle považuje za komunikační systém neobvykle homogenní, ryzí a ucelený, je ve skutečnosti směs heterogenních prostředků, jako existenčních modelů, token:token modelů existenč-

ních modelů, existenčních modelů existenčních modelů, signálů k interpretaci existenčních modelů, „závorkových slov“, performativů, deiktických prvků, ostentivních prvků, atd. Ukázalo by se pak, že *divadlo, považované za multimédia, je ve skutečnosti médium jediné, zatímco jazyk, považovaný za jediné médium, má ve skutečnosti charakter multimédií*. Je jen zdánlivým paradoxem, že divadlo, zobrazující tuto heterogenní směs a navíc zobrazující ještě heterogennější směs prostředků lidského komunikování vůbec a činící to token:token metodou (tj. zobrazující směs směsí) zobrazuje ji co do metody zcela *homogenně, důsledně, čistě a jednotně*.

DIVADELNĚ VÝTVARNÁ SYNTÉZA

Na tomto čistém a jednotném komunikačním charakteru divadla nic nemění fakt, že *divadlo rádo vstupuje do syntéz* a že je tedy častěji než v čistém stavu najdeme v syntézách, zejména s uměním výtvarným. Nicméně výtvarník, přistupující na syntézu s divadlem, vstupuje na půdu neobyčejně nejistou. Nemůže zdaleka dosáhnout homogenosti divadelního modelu, i když se o to všemožně snaží, naopak nejčastěji musí užívat heterogenní směsi token:token modelů (rekvizity, nábytek, do jisté míry i kostýmy), eventuálně quasi-token:token modelů (kašírky, zčásti i kulisy) a ikonů (dekorace). Může ovšem usilovat o větší čistotu a důslednost a jít i v dekoraci cestou token:token modelů (Sen noci svatojánské v přírodním divadle) nebo – v epizujícím divadle – cestou modelů existenčních (mluvená dekorace, nebo dekorace, kde cokoli může modelovat cokoli), anebo naopak i v hereckém projevu cestou od token:token modelů k ikonům (zdůraznění výtvarných prvků, masky, sošnosti, aranžmá atp.) Nebo může mít tendenci proměnit příliš homogenní projev divadelní v důsledně heterogenní multimédia, jak jsme toho svědky zejména v československém divadle posledních třiceti let s jeho dominancí výtvarné složky i s jeho vynálezy teatrografu, laterny magiky a polyekránu. To vše ovšem nic nemění na našem základním zjištění o čistém a *nesyntetickém* charakteru divadla samého, nebo, chcete-li, divadelního principu. Není třeba dokazovat, že divadelní model ob stojí i zcela sám, úplně bez pomoci výtvarné složky. Zastánce opačného názoru může ovšem tvrdit, že určitý výtvarný prvek je tu vždy, i když herec tu bude hrát uprostřed prázdného prostoru nahý, ovšem výtvarné kvality, které tu mohou najít (tělo, postoj, umístění v prostoru, světlo), jsou výtvarné kvality *implicitní*, podobně jako mohou najít *implicitní* kvality hudební v hlasovém projevu herců nebo ve zvuku jejich kroků, nebo *implicitní* kvality taneční v jejich pohybu.

Naproti tomu účast hudby v hudebním divadle není *implicitní*, ale zcela *explicitní*: v orchestru nebo na scéně nebo za scénou nebo jinde (třeba v magnetofonu) jsou hudebníci a během představení hrají. *Je to jiná zpráva. Zpráva, která je tu navíc.*

/I. 4. 2/

/I. 4. 3/

HIERARCHIE KOMUNIKACÍ A DÍLČÍ SLOŽKY

Charakterizovali jsme divadlo jako hierarchickou strukturu trojí komunikace: komunikace divadla s divákem, komunikace dramatických osob a komunikace herců. Každá divadelní složka, ať *implicitní* či *explicitní*, musí chtít nechtít respektovat tuto hierarchickou stavbu divadelních sdělení.

Ukažme si to na nejjednodušší a obvykle zcela *implicitní* divadelní složce, na světle. Jako každá jiná komponenta představení je i divadelní světlo trojího druhu:

1. světlo jako součást (nástroj) komunikace divadlo-divák,
2. světlo jako součást zobrazeného originálu a
3. světlo jako token:token model světla, tedy metasvětlo.

(Čistě technické, v podstatě zákulisní či hledištní užití světla nepočítáme).

Světlo jako nástroj komunikace divadlo-divák je světlo epické, je to SVĚTLO-VYPRAVĚČ, světlo, jímž „divadlo svítí samo na sebe“, tj. světlo, jímž divadlo zvenčí osvětluje svůj model a diváka jím provází. Světlo-vypravěč může být prosté, může být pronikavě jasné, může být přitlumené, bodové, může však také přibarvovat, libovat si v efektech, ukazovat samo sebe, místo aby jen umožňovalo sdělení pomocí modelu, místo to osvětlovacích těles může skutečně či zdánlivě vycházet z věcí samých atp. Může však také zcela nebo téměř zcela ustupovat metasvětlu a příběhu. I v případě, že se tak stane, zůstává však světlem, které divadelnímu modelu umožňuje, aby sdělil to, co sdělit má, světlem, které více než o příběhu vypovídá o divadle samém, jeho stylu, jeho technických možnostech atp.

SVĚTLO PŘEDMĚTOVÉ (světlo jako součást originálu) je – jako celý originál – světlo *nepřítomné*. Je to *světlo, o kterém se vypráví*: je to slunce, které svítí (či svítilo) v čase, kdy se příběh odehrává, je to měsíc a jsou to hvězdy, jsou to pouliční nebo stolní lampy, jsou to lustry nebo svíčky, které svítily hrdinům příběhu a které je tedy třeba reprezentovat, zpřítomnit a modelovat metodou divadla, tj. token:token světelným modelem. Na začátku čtvrtého aktu Tří sester Čechov předepisuje příchod na temnou scénu s hořící svíčkou a Richard Schechner důvodně tvrdí, že pracovat v tomto bodě s jakoukoli náhražkou znamená nenapravitelnou chybu.

Tim jsme se ovšem už dostali k METASVĚTLU, k světlu hrajícímu světlu, k světlu, které by mělo být pokud možno token téhož světelného typu. To vždycky nejde. Jsme-li na přírodním jevišti a přeje-li nám počasí, můžeme do hry zaangažovat i takové světelné aktéry jako je měsíc a hvězdy a obratem udělat z hvězd svítících „teď a zde“ (málokde je tak patrna relativnost tohoto pojmu) metahvězdy, vyprávějící o hvězdách „tam a tehdy“. Jsme-li ovšem v uzavřeném prostoru, musíme si vypomoci poněkud obecnějším světelným token. A jsme-li na přírodním jevišti a hrajeme noční scénu z dne (jak se to po celé věky hrálo), musíme si jednoduše nepatřičné světlo odmyslet. Koneckonců nehrajeme divadlo o světle pro osvětlovače, ale o komunikujících lidech pro komunikující lidi.

Důležitá je jedna věc: má-li přijít ke slovu metasvětlo, je nutné, aby světlo-vypravěč „zmlklo“. Má-li se plně uplatnit svíčka na začátku 4. aktu Tří sester, musí být v divadle tma. Samozřejmě „pásmo vypravěče“ a „pásmo postavy“ se může i v osvětlování různě prolínat: svíčku na scéně je možno přisvěcovat, postavu s baterkou je možno či nutno bodově vést: zdá se, že tyto zákonitosti nejsou nepodobné zákonitostem nepřímé, přímé a polopřímé řeči v románu.

Podobně se uplatňují zákonitosti divadla i ve výtvarné složce: i zde – kromě „autorského pásma“ je „pásmo postavy“ (architektem svého vlastního bytového interiéru by měl být jeho fiktivní majitel, dramatická osoba, a ne jevištní výtvarník), i zde má pracovat výtvarník především jako divadelník (a tedy zčásti jako „metavýtvarník“ modelující výtvarný vkus a „přínos“ své postavy), i zde se ovšem „autorské pásmo“ a „pásmo postavy“ mohou různě prolínat.

Přejdeme však k explicitní složce hudební. I ona se podřizuje hierarchické struktuře komunikací, již je divadelní zpráva, struktuře, do níž hudba vstupuje jako

- 1) nástroj komunikace divadla s divákem,
- 2) předmět divadelního zobrazení,
- 3) nástroj tohoto zobrazení (metahudba).

Obstarávat hudební komunikaci divadlo-divák je specifickým úkolem divadelního orchestru. Zatímco čistě výtvarná komunikace „divadlo-divák“ je možná vlastně jen o přestávkách před revuálkou (všude jinde se výtvarný projev zcela prolíná s divadlem), hudba, která zaznívá z orchestru, zůstává hudbou pořád, bez ohledu na to, je-li to při představení nebo před představením. Všude – pokud zobrazuje hudbu – zůstává čímsi navíc, čímsi, *co zůstává samo sebou a nevstupuje do dramatického modelování na scéně a probíhá jen paralelně s ním, co je s ním sice synchronizováno, neztrácí však svou samostatnost.*

Jsme v pokušení tvrdit, že to, co zaznívá z orchestru paralelně k ději, je vlastně *komentář*, analogický epickému slovnímu komentáři v některých nepravých „bezoblačkových“ comics, eventuálně analogický mluvenému komentáři při televizním přenosu dramatické události.

Analogie ovšem kulhá: hudební sdělení *není jazyk*. To, co zaznívá z orchestru, je čistě hudební sdělení, *čistě hudební promluva*. Nemusí nám nic sdělovat, kromě sebe: je tak krásná (předpokládejme, že nám tak připadá: jinak bychom na ni do divadla nešli nebo jinak by tu nebyla), že ani nic dalšího od ní nečekáme, tak krásná, že se plně spokojujeme její ostenzí, příliš krásná a cenná, než aby byla vhodným materiálem pro modely. Také to po ní obyčejně nikdo nežádá. Podvědomě víme, že hudba je *automorfni*, že svůj organizační princip nemá mimo sebe, v něčem jiném jako systémy exomorfni, ale *sama v sobě*. V tom se podobá architektuře, marťanské architektuře, kterou lze vypustit z vodovodního kohoutku, zatímco v jiném směru – především v tom, že i hudba je pohyb – se podobá jazyku. Donutíme-li ji přece, aby něco modelovala, donutili jsme královnu, aby obsluhovala u stolu. Udělá to, s úsměvem královny. Sama o sobě je královna, schopná sloužit jen králům; samo o sobě je prožívání hudby schopno modelovat jedině prožívání a naplňování času, sama o sobě je hudba schopna modelovat leda hudbu.

Kupodivu v hudebně divadelní syntéze se sdělovací schopnosti hudby neobyčejně zvyšují. Budeme mít ještě příležitost sledovat podrobně, jakým způsobem hudební divadlo využívá takto zvýšených sdělovacích schopností hudby, eventuálně umění zpívaného slova, písně. Zatím věnujme pozornost jen jedinému problému úzce souvisejícímu s naším tématem: *jakým způsobem reaguje hudba na hudbu*, jakým způsobem reaguje hudební komunikace divadlo-divák na hudební sdělení „dramatická osoba – dramatická osoba“.

Situace je naprosto analogická tomu, co jsme našli v případě divadelního světla. První způsob je nejjednodušší a nejzákladnější: komunikace „divadelní orchestr-divák“ *nepokračuje*, ustoupila modelu hudební komunikace na scéně: zatímco orchestr se svou hudební ostenzí mlčí, herci-muzikanti na scéně (nebo za scénou, technické podrobnosti nás nezajímají) vytvářejí token:token model hudební komunikace osob příběhu.

Podobně jako v případě komunikace světelné jde i zde o přímý citát (nebo quasicitát). *Orchestrální „vypravěč“ na chvíli umkl a pustil ke slovu „přímou řeč“ na jevišti.* Je možné ovšem i zcela protichůdné řešení: na scéně se akce hudců jen naznačí (například pantomimicky nebo baletně) a celá hudba zazní jako nedílná součást hudebního sdělení orchestru: *orchestrální vypravěč nepustil osobu příběhu (a herce s token:token modelem jejího sdělení) akusticky vůbec ke slovu a sám parafrázoval její hudební sdělení.* Analogie divadelního zacházení s „cizí hudbou“ a románového traktování „cizí řeči“ je zde dokonalá: první případ odpovídá řeči *přímé*, druhý řeči *nepřímé*. Analogie však pokračuje: podobně jako v praxi románu existuje řeč polopřímá a nevlastní přímá, existují analogické postupy i na hudebním divadle: hudební sdělení na scéně může se podřizovat stylovým prvkům komunikace „divadelní orchestr-divák“, naopak komunikace „orchestr-divák“ může přecházet do momentů token:token modelování hudební komunikace hrdinů příběhu, orchestr může navázat a pokračovat v tom, s čím začaly postavy na scéně, atp. Ke všem těmto případům, dokonce i k případu, kdy obě sdělení znějí dohromady, takže orchestr podporuje hudební sdělení postavy na scéně, *najdeme snadno přímou obdobu v technice zacházení s „cizí řečí“ v románu.*

Nacházíme tu tedy znovu překvapivé analogie dvou poměrně odlehlých semiotických oblastí. Existence těchto analogií nás přivádí k myšlence o hlubší spojitosti obou dvou forem a zejména k myšlence o *epickém, vypravěčském charakteru hudby v hudebním divadle*. Budeme mít ještě příležitost vrátit se k těmto myšlenkám v dalších kapitolách.

Výčet složek, které jsou v divadelních syntézách „navíc“, by připadal pravděpodobně neúplný, kdyby tu nebyla zmínka i o ZPĚVU a TANCÍ.

Přísně vzato však zpěv ani tanec do tohoto výčtu nepatří. Nejsou v divadle – tím méně v hudebním divadle – něčím navíc, něčím, co by tu bylo jako příloha k vlastnímu divadelnímu modelu, jsou tu jako *přímá součást* tohoto modelu. Nositelem výtvarného principu je scéna, eventuálně kostým, nositelem hudebního principu je orchestr, tedy v obou případech něco, co je mimo nejvlastnější ohnisko divadelního modelování. Naproti tomu *zpěvu a tance jsou zpívající a tančící herci či tanečníci, tedy ti, kdo jsou sami zároveň nositeli jádra divadelního principu.*

Na rozdíl od výtvarného umění a instrumentální hudby jsou zpěv a tanec TĚLESNÁ UMĚNÍ, umění neoddělitelná od člověka, který je provozuje, jako je od člověka neoddělitelná řeč a hra. Herec, který baví svého diváka quasi-token:token modely lidské komunikace, může jej bavit i vyprávěním, stejně dobře však může bez jakýchkoliv dalších příprav či komplikací zazpívat či zatančit. Koneckonců zejména *tanec* je odjakživa ve všech svých podobách a zvláště ve své podobě společenské a folklórní *druhem divadla*, ostenzivního divadla, divadla *ostenze tělesného pohybového modelu* (??) či *originálu*, divadla, určeného třeba jen jednomu přímému příjemci, určeného však k tomu, aby bylo přijímáno nejadekvátněji, jak jen tělesný model může být přijat, totiž *celým tělem v ničím nezadržovaném pohybovém sdílení*. Toto *nejmenší i největší divadlo*, divadlo jednoho pro jednu a jedné pro jednoho a zároveň jednoho a jedné pro všechny a všech pro jednoho, je možno ovšem přenést z tanečního sálu na scénu a zařadit jako součást divadla: buď jako taneční (či zpěvní) komunikaci divadla s divákem, nebo jako taneční komunikaci postav, modelovanou token:token způsobem taneční (meta)komunikací herců.

(Tento způsob uvádění tanečních scén je charakteristický zejména pro tradiční balety, úzkostlivě motivující každé zařazení tance.)

Velká část tance a zpěvu v hudebním divadle se však odmítá řídit těmito pravidly. *Není to tanec a zpěv jako přímá komunikace divadla s divákem*, protože tyto tance a zpěvy provozuje *herec, který nepřestává být hercem* a nezměnil se v pouhého zpěváka či tanečníka. Přitom, ač zpívány či tančeny hercem, *nejsou to token:token modely zpěvu a tance dramatické postavy. Jsou to zpěvy a tance zřetelně vybočující z rámce hry a přece zůstávající uvnitř tohoto rámce.*

Vysvětlení tohoto podivného chování zpěvu a tance v divadle, které mluví, zpívá a tančí, je věnována celá druhá část této knihy.

/2./ semiotika zpěvního a tanečního čísla

Tak zvané společenské vědomí... není dáno kdesi „uvnitř“, v „duších“ komunikujících individuí, ale „navenek“: slovem, gestem, činem. Nic nevyjádřeného v něm neexistuje... je dáno především v mnohotvárných formách... drobných, dosavadním zkoumáním zcela opomíjených žánrů vnější a vnitřní řeči... Každá epocha a každá sociální skupina má svůj repertoár... komunikačních forem, zcela determinovaných výrobními vztahy a sociálně politickou strukturou... Při podrobnější analýze bychom viděli, jak důležitý je v procesu komunikace hierarchický moment a jak mohutně působí hierarchická komunikace na formu výpovědi... Typologie těchto forem je jeden z nejnaléhavějších úkolů marxismu.

N. V. Vološinov, Marxism i filosofija jazyka, Leningrad 1929, str. 27-28.

Celý ten dlouhý úvod o komunikaci připadá zbytečný, uvědomíme-li si, že to, co má následovat, je teorie divadla, které mluví, zpívá a tančí. Jaká teorie a jaká „komunikace komunikací o komunikaci“, jestliže praxe vše zbourá, takže herec, který až do teď hrál komunikujícího hrdinu, najednou se vším praští a začne zpívat? Trapnost momentů, kdy osoba na scéně z ničeho nic a „bez výstrahy“ začne zpívat, byla už mnohokrát popsána v causeriích, mluvilo i hrálo se o ní v kabaretech a co víc, trapnost těchto momentů si uvědomili už přemnozí tvůrci (podle toho také jednali: buď od této trapné formy odešli, nebo se snažili s touto trapností nějak vyrovnat) i mnozí teoretici (dělali totéž v teorii). A tak existuje celá relativně bohatá literatura o tomto problému, literatura, jejímž cílem je apologie zpěvu, přechodu do zpěvu a celé této smíšené formy, apologie zpěvu v divadle mluveném i mluveného dialogu v divadle zpívaném. V historii divadla, které mluví, zpívá a tančí, obránci – teoretici a praktičtí – obvykle nakonec via facti podlehli dezertérům a odpůrcům, a tak divadlo, které mluví, zpívá a tančí, na čas zmizelo, tj. buď přestalo mluvit, nebo přestalo zpívat a tančit, ale za čas se forma vynořila znovu, životná a nezničitelná. Proč? Jak je to možné? Co tvoří sílu této formy? Její syntetičnost? To, že se tu nejen mluví (tedy „komunikuje o komunikaci“), ale i zpívá a tančí? To, že požitek z divadla je tu rozumně a moudře oddalován a prokládán požitkem ze zpěvu, tance a hudby? To, že je tu tak říkajíc větší sortiment nabídky, pestřejší jídelníček, bohatší stůl? Nebo ještě něco jiného?

Fakt bohatšího stolu je nesporný, a kdyby vždy podstata byla jen v něm, nemuseli jsme se skutečně dopodrobna zabývat teorií komunikace, vystačili bychom s jednoduchými principy pestrosti, interpretovanými třeba v termínech ostenze.

Ostatně většina apologetů, přestože nijak nepodceňuje fakt pestré nabídky a ví, za co mu žánr vděčí, hledá odpověď jinde. Nejčastěji tak, že poukazuje na *schopnost hudby líčit city a vášně* (nejrůznější verze tzv. *afektové teorie*), tím, že poukazuje na podobnost čísla a monologu a na právo diváka mít odhaleno vše (*monologové teorie*), že se odvolává na *euforické účinky* hudby, že poukazuje na to, že v mnoha uměních vzniká *velká forma syntézou forem malých* (Šklovskij), tím, že se odvolává na prapůvod divadla z jakési *pra-syntézy*, která, řečeno dnešními termíny, měla prvky divadla i estrády (nejrůznější verze *teorie syntetické*), i tím, že poukazuje na velké možnosti *hudební charakteristiky*. Všechny tyto teorie mají svým způsobem pravdu, žádná ovšem nezapadá do našeho komunikačního a interakčního, dynamického pohledu na divadlo: všechny příliš zdůrazňují *statické* vlastnosti (důraz na *postavu* a její *charakteristiku*, na její *city* a *duševní stavy*).

Je tu jen jedna teorie, která nám plně vyhovuje: Brechtova a Weillova teorie o *gestic-*

ké schopnosti, kterou – na rozdíl od hudby vážné, hovící spíš kulinářským choutkám posluchače a umožňující vychutnávat individuální skladatelský výraz – prokazuje hudba *lehká, kabaretní a operetní*. Brecht a Weill tuto gestickou schopnost definují jako schopnost zobrazovat lidské chování. Bohužel tato teorie, i když proklamována v několika člancích (Weill mimo jiné uvádí jako skladatele gestické hudby Mozarta, Bizeta a Offenbacha), nikde však skutečně soustavně nevyložena (oba ji vyložili hlavně praxí, Weill mimo jiné i svou tvorbou muzikálovou), je v dnešní době interpretována spíš těmi, kteří i v ní a v její praxi vidí a vychutnávají právě individuální výraz osobností jejich tvůrců.

ZPĚV A TANEC JAKO VTIP

Kdybychom měli stručně a jedním slovem formulovat naši teorii čísla, museli bychom si vypomoci jednoslabičným hovorovým výrazem a říci spolu s divadelníky, že číslo je *fór*. Poněkud salónněji i laboratorněji řečeno, že podstatou čísla je VTIP. Jenže – co má tato odpověď co dělat s naší teorií, co má co dělat s lidskou komunikací komunikací o komunikaci? A vůbec, co je to vtip?

Nezbývá tedy než učinit (zdánlivou) odbočku a zabývat se vtipem: ostatně (zdánlivě) odbočky vedou často nejkratší cestou k cíli. Co je to tedy vtip? Odpověď na tuto otázku najdeme hotovou v Aristotelově Rétorice, kde se dovídáme, že vtip je svou podstatou totéž, co metafora, totiž obraz, jehož použití řečníkem urychlí a usnadní pochopení něčeho, co by bylo jinak třeba vysvětlovat dosti nesnadno a zdlouhavě, a vzbudí tím naši libost. Vtip je tedy – zobecníme-li tento postřeh i na řešení jiných úloh než rétorické úlohy někomu něco vyložit – *řešení určitého relativně nesnadného úkolu, řešení, které přitom překvapuje svou snadností*: dodejme, že toto řešení je překvapivější (tedy i účinnější), jestliže si pro ně „nejdeme daleko“, jestliže využijeme toho, *co je po ruce* a co přesto jiné použít nenapadlo. Vtipný bude tedy šachista (ale také fotbalista nebo volejbalista), využije-li situace, kterou soupeř sám namáhavě vytvořil, vtipná bude odpověď, užije-li slova nebo obratu, s kterým vyrukoval partner či protivník, vtipné bude řešení rovnice, využije-li souvislosti předchozím postupem již vytvořených, vtipná bude práce skladatele, vytěží-li překvapivé bohatství z chudického motivku nebo dokáže-li nepatrnou změnou taktu a rytmu změnit k nepoznání celý charakter tématu, vtipná bude kompoziční práce spisovatele, nebude-li se pachtit s tím, aby vymýšlel pro novou dějovou funkci novou postavu, ale využije-li postavy původně vymyšlené pro jinou funkci, a obě funkce spojí, vtipná – a citování hodná – bude pointa anekdoty, postaví-li jedinou větou na hlavu celou situaci, vytvořenou předešlými replikami atd., vtipná je prostě zdánlivá odbočka, z níž se nečekane vyklube výhodná zkratka a nejkratší spojení k cíli.

/2. 0. 1/

Už Aristoteles spojuje vtip s metaforou: metafora však není nic jiného než model, jenže model „o patro výš“: to, co dělá modelování s věcmi (totiž, že je bere jako náhražky jiných věcí), dělá metafora s jejich názvy. Spojme tedy vtip směle nejen s metaforou, ale i s modelem. Vynález modelu je ostatně klasické vtipné řešení: nemá se získat to, co k dispozici není, a využívá toho, co k dispozici je, a dokonce z tohoto nedostatku udělá největší výhodu. Tělesné modely, jichž člověk využívá, to je fenomenální „fór“: dokážou udělat *z největší nouze největší ctnost*.

Každé divadlo (ve smyslu „dramatické dílo“) modeluje komunikaci komunikací: bere to, co k dispozici je, a dělá z toho model oné komunikace, o níž jde a která k dispozici není. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, dělá přesně totéž, jenže toho má oproti mluvenému divadlu k dispozici víc: má k dispozici i zpěv a tanec, a je povinno dodržovat formu, v níž se zpěv a tanec s určitou pravidelností střídají: ukládá mu to konvence, kdysi to však byla i podmínka stanovená privilegiem nebo licenci. Divadlo tedy dává co je císařovo císaři, ale nevzdává se, nedezertuje od úkolu komunikovat komunikací o komunikaci. *Má k dispozici zpěv a tanec, modeluje tedy komunikaci zpěvem a tancem*. Zdánlivě tím obrací normální modelovací pořádek, protože tím, co je „cennější“ a bohatší (zpěvem), modeluje to, co je běžnější (mluvu); to je ovšem jen zdání, protože i sebe nákladnější a výpravnější zpívaný model je zásadně něco daleko méně cenného než jeho originál, jímž je sám život (i když jde o originál v tomto případě imaginární, fiktivní). To, co tím skutečně mění, je způsob modelování. Modelovat komunikaci komunikací (či přesněji komunikační motoriku komunikační motorikou) je token:token modelování, nejdokonalejší modelování, jaké je vůbec možné: nejlepším modelem kočky je kočka, říká přece Norbert Wiener, a je skutečně nemyslitelné mít nějaký lepší univerzální model. Kupodivu u modelování komunikace to jde: modelovat komunikaci mluvenou komunikací zpívanou nebo tančnou znamená usilovat o jakési super-token, které by mělo všechny vlastnosti, které jako token může mít, a ještě nějaké navíc. Místo modelu „v měřítku 1 : 1“ a v pouhé životní velikosti máme tu, zdá se, model v jistém smyslu nadživotní, lépe řečeno bohatší o další dimenzi, dimenzi hudební. Ale opusťme zbytečně metaforické vyjadřování (jak vidět, existují i nepřesné modely, nemístné metafory a hloupé vtipy) a pokusme se přesně stanovit *co má divadlo, které mluví, zpívá a tančí, k dispozici, co tím může modelovat* a jakou to „*dimenzi navíc*“ tím může postihnout.

To, co je k dispozici, je PÍSEŇ (a tanec). K tomu píseň interpretovaná, živě přítomná i s interpretem a obyčejně i s orchestrem, navíc živě přítomná i celkovým kontextem. Zabývejme se tedy písní. Píseň je ovšem model – nezbude než se zabývat i jejími originály a specifickým způsobem, jímž je zobrazuje. Teprve pak budeme moci dát přiměřenou odpověď na otázku, co je to píseň a jak může, sama jsouc modelem, fungovat v divadelním modelování.

Co je to píseň? Obyčejně se definuje jako syntéza poezie a hudby. S tím bychom mohli být spokojeni, protože to vcelku souhlasí a rozhodně je to lepší než obvyklý úzus, který píseň řadí buď prostě do hudby (vokální), nebo do poezie (užitě). Ještě přesnější je však *nepokládat píseň za syntézu* – tedy za dodatečné spojení dvou umění původně čistých –, ale za *umění jednotné a jediné, za prapůvodní a prazákladní umění lidského hlasu, lidského akustického pohybu*. Nejde tu – jako nikde v této knize – o hlediska genetická, tím méně o vývojovou prioritu zpěvu před hudbou a podobné neřešitelné otázky. Jde tu jen o komunikační logiku tohoto řazení, které hlasovou hru (jako hru akustických pohybů) a „optickou“ pohybovou hru (i ta je vlastně akustická, jak dobře věděl Klácel, a i ona vede k hudbě) pokládá za prazákladní komunikační projevy člověka, a to pro jejich fyziologickou blízkost člověku, pro jejich tělesný ráz: tělesná hra a hlasová hra, diferencované v jazyk, zpěv, hru a tanec, to nejsou jen *pra-projevy* člověka, to jsou i jeho *pra-součásti*. Všechny tyto jevy jsou zároveň venku i uvnitř, všechny jsou zároveň *naším bytím i naším vědomím, naším nitrem i jeho projevem*.

Diferencuje-li se jazyk (a na druhé straně i hra ve smyslu primitivního divadla) jako pohyb, organizovaný převážně *semioticky*, pak zpěv a tím více hudba (a na druhé straně také tanec) se diferencovaly jako lidské pohyby, organizované převážně *esteticky*: je-li účelem hry a jazyka modelování, účelem tance a zpěvu (a hudby) je ostENZE.

Estetický princip je princip AUTOMORFIE: svůj organizační princip má věc sama v sobě, věc tedy „zobrazuje samu sebe“, je svým vlastním „automorfním obrazem“ (Porebski) a organizuje se tedy podle svých vlastních zákonů. Estetický princip se projevuje uspořádaností, informační redundancí, symetrií, cykličností (opakováním částí), pravidelným rytmem, eventuálně pravidelným porušováním pravidelnosti (asymetrií), hierarchickou stavbou, sdružováním dílčích celků a vytvářením Celku. Naproti tomu semiotický princip je EXOMORFIE: věc nemá svůj organizační princip sama v sobě, ale mimo sebe. Za svoje uspořádání tak říkájíc nemůže, má pro ně alibi ve svém originálu, jemuž je povinna být modelem.

Exomorfně je organizována běžná promluva, program počítače a v principu každý obraz či model. Automorfní organizaci má hudební skladba, architektura, do značné míry živý systém a homeostat. Neuspořádanost exomorfně organizovaného systému odříznutého od svého originálního „alibi“ může jen vzrůstat: věta posílaná „tichou poštou“ se na konci k nepoznání deformuje. Naproti tomu entropie, neuspořádanost automorfně organizovaných systémů může za příznivých okolností klesat: lidová píseň posílaná „tichou poštou generací“ se neobrousí, ale vybrousí v dokonalejší klenot, tak jak fungují „autokorekční“ mechanismy, především vysoká vnitřní

redundance, která nejen chrání systém před poškozením, ale umožňuje i dosažení ještě větší „homeostáze“.

Zatímco exomorfně organizované hlasové pohyby, tj. promluvy, obyčejně vždy znova a znova improvizujeme z ustálených prefabrikátů, ceníme si automorfně organizovaných hlasových projevů do té míry, že si je zapamatováváme v celku, jakoby to byly ty nejpamátnější výroky, a „citujeme“, eventuálně „re-citujeme“ je, totiž zpíváme, právě jako celky.

Zpěv (a píseň) jako prapůvodní jednotný hlasový projev člověka není ovšem ovládnána jen jediným principem, naopak slučuje principy oba. Doménou automorfního principu je vždy složka hudební (teď, když jsme si vědomi jednoty a nedílnosti písně, můžeme ji takto rozdělit a hudební složku z ní abstrahovat). Zde je automorfie suverénním pánem a podřizuje si odtud i textovou složku: i v této složce platí některé zákony čistě hudební. Ostatně i v oblasti mluveného slova, jinak takřka ryze exomorfní, existuje država automorfie, totiž báseň: verš, strofa, členění, opakování, rým, refrén, rytmizace, periodizace, vnitřní paralelismus a uspořádanost, to jsou zřetelné projevy automorfní organizace v této jinak exomorfní oblasti. – Naopak recitativ, eventuálně (do jisté míry) symfonická báseň jsou jakési reciproční ústupky říše automorfie tlakům exomorfního souseda.

Automorfie ovšem – i když je tak říkájíc majitelem jednapadesáti procent všech akcí písně, takže suverénně diktuje i textové složce – nikdy neuplatňuje svá práva natolik, aby píseň přestala být MODELEM.

Modelem čeho? Jaké originály píseň modeluje a může modelovat – a jakým způsobem je modeluje?

Aniž bychom chtěli konkurovat antropologům, fyziologům, prehistorikům nebo filosofům písně, tím méně jejím historikům, zeměpisčům, sociologům, etnologům, semiotikům, estetikům, muzikologům i folkloristům, a aniž bychom chtěli předbíhat to, co v této oblasti přinese sémantická analýza využívající v poslední době automatických počítačů, pokusme se zodpovědět tuto otázku paušálně: nejsme sice vyzbrojeni zkušenostmi badatelů, ale přece jen máme dost zkušeností příjemců písně. Zkušeností dostatečně různorodých: jsou to zkušenosti s písněmi, které slyšíme a posloucháme, i s těmi, které neposloucháme, s těmi, které máme rádi, i s těmi, které nenávidíme, s těmi, jimiž pohrdáme, s těmi, které nás pronásledují, i těmi, jejichž trosky marně a s nostalgií lovíme ve své děravé paměti. Co je tedy všem těmto písním jako modelům – tj. jako zprávám nikoli jen o sobě samých, ale o *něčem jiném* – společné? Jinak řečeno: nechme stranou vnitřní strukturu písně, tedy její syntax, ani nevypo-

čítávejme, kde všude může píseň fungovat (což by patřilo do pragmatiky), ale položme si otázku, o čem může píseň jako zpráva vypovídat, jakou oblast zahrnuje – či může zahrnovat – její POTENCIÁLNÍ SÉMANTIKA?

Snad nejnvýstižněji by se dalo říci, že touto oblastí je UNIVERSUM KAŽDODENNÍCH ZÁJMŮ ČLOVĚKA. Není to *celé* universum zájmů člověka, kam by nutně musely patřit i všechny speciální zájmy a objevy na hranicích lidského vědění a poznání. Neexistuje sice důvod, proč by se kterýkoli nejnovější vědecký objev nemohl zároveň se svou formulací vědeckou stát i tématem písničky, dejme tomu improvizovaného polo-parodického kupletu, předneseného na interní oslavě a složeného pro objevitele vtipnými kolegy. Jenže tématem písně nebude asi přesně to, čím nový objev rozšířil universum lidských zájmů, ale spíš některé jeho zcela každodenní aspekty. Charakterizujeme-li oblast písňových originálů jako sféru každodenních zájmů člověka, máme tím na mysli asi tematickou oblast, kterou Vološinov opisuje termínem „*životní ideologie*“ a kam zahrnuje to nejtýpičtější, o čem lidé mluví, přemýšlejí, sní, snaží se, touží, rozčilují se, uvažují, tedy tematiku každodenních hovorů, pocitů, vztahů, myšlenek, nápadů, starostí, od intimního života až po sféru veřejnou a občanskou, od konkrétních drobností až po velká abstrakta, od skatologie až po mentorské rady a morální úvahy, od pornografie až po modlitby, od věcí blízkých a nejbližších až po události sice vzdálené, leč pozoruhodné, od každodenních potíží až po nekaždodenní pohromy. Téma každodenního života nevyklučuje ani patos boje, je-li už každodenním údělem boj, ani milostné bláznění: ostatně Vološinov počítá do „*životní ideologie*“ nejen řeč „*vnějšť*“, ale i skryté monology řeči *vnitřní*. Jak vidět, svou sémantikou píseň pokryje svět vnitřní i vnější, svět událostí skutečných – současných i historických – i příhod zcela smyšlených. A může při tom páchnout zkaženým dechem frází i vonět lacinými voňavkami z poetické parfumerie: i naše každodenní hovory jsou takové: připomínají věci příjemné i nepříjemné, důležité i nicotné, soukromé i veřejné, dobré i zlé, hodnoty pozitivní i negativní.

K písňovému universu patří i komunikace

Písňový komunikát může tedy – tak jako naše každodenní hovory – komunikovat o světě, tj. o světě mimo komunikaci samu. Může ovšem *komunikovat o komunikaci*. Svět komunikace a komunikačních META-ENTIT může být a bývá zahrnut ve „*vyprávěném*“ světě písně, a to nejen v baladách a jiných písňích výpravných čili epických, kde zcela přirozeně dojde řeč i na řeč hrdiny, o němž je řeč, nebo kde „*přichází ke slovu*“ hrdina sám, ale i v písňích celkem nedějových a takřkajíc lyrických. Kromě řeči hrdinovy (milého, milé, lyrického subjektu i lyrického či epického objektu či objektů), řeči, o které je možno vyprávět nebo kterou je možno cito-

/2. I. I. I/

vat, patří k nejdůležitějším meta-entitám lísteček, psaní, povolávací rozkaz (ty všechny je možno případně i citovat), nápis (ten je možno rovněž citovat jako „*nápis těchto slov*“ a připojit začátek písně, tentokrát jako citát, a je z toho pak nekonečný regres od entit k meta-entitám, meta-metaentitám a navíc evergreen o psu, který jitrničku sežral). Ale pokračujme: k nejčastějším meta-entitám, o kterých se zpívá, patří samozřejmě *sen* (o tomto ryze vlastním modelu je možno jedinečně vyprávět) a konečně také hudba a píseň: je až neuvěřitelné, kolik písní vypráví o těchto *hudebních meta-entitách*, ať už se dotazuje na píseň severu (přesněji řečeno na to, chceme-li si pořídit vlastní model tohoto fiktivního písňového modelu), apostrofuje píseň, aby zazněla, nebo vypráví o písni, která dozněla, zpívá o lidech, kteří zpívají, či vyzývá kapelu, aby zahrála od podlahy. Tím se ovšem už dostáváme k poslední a pro nás nejdůležitější meta-entitě. Písnička, která vyzývá kapelu, aby zahrála pěkně od podlahy, je zřejmě – nebo může být – sama takovou výzvou, jsouc zpěvákem adresována kapele, ale písnička, která vyzývá synka, ach synka, aby dal spravit kolečko, není zřejmě sama takovou výzvou (i když může být jako taková výzva eventuálně i použita a citována), je jen MODELEM takové výzvy. Zatímco v dřívějších příkladech byla výzva (nebo řeč, sen anebo jiná metaentita) jen jednou ze součástí celkového „*záběru*“ písničky, zde je výzva zobrazována tak říkajíc „*ve velkém detailu*“ a „*přes celé plátno*“ (nebo „*obrazovku*“) jako jediný předmět zobrazení, jediný originál celého modelu. A ještě něco: zatímco předchozí komunikační originály a meta-entitý modelovala písnička jako každá jiná zpráva metodou modelování existenčního, jazykového (krátké citáty přímých řečí „*v měřítku 1 : 1*“ jen výjimečně vybočovaly z celkového rámce existenčního modelu), tato písnička modeluje svůj komunikační, jazykový originál bez uvozovacího rámce, sama sebou, v měřítku 1 : 1, token:token, tedy metodou nikoli jazykovou, ale divadelní.

Dostáváme se tak poněkud méně obvyklou cestou ke známému faktu, že některé písně, dokonce snad *velká část písní, jsou dramatické, že je to vlastně divadlo*. Není to nic nového, šlo nám však o to ukázat, v čem je podstata tohoto jevu, s nímž se ostatně nesetkáváme jen v písňích, ale i v (nezpívané) poezii, kde „*skutečný čtenář básně si připadá jakoby četl báseň přes rameno čtenáři jinému, dramatickému, oné osobě, k níž se báseň svým plným tónem ve fiktivní (a dodejme komunikační) situaci obrací*“. I zde jako bychom připoslouchávali replikám adresovaným někomu jinému, dokonce adresovaným dvěma mluvčími sobě navzájem, tedy jako bychom připoslouchávali dialogu, i když modelovanému zpěvem. Odtud je už jen krůček k divadlu, k „*mikroopeře*“, jíž mnohá taková píseň je: stačí jen píseň adekvátně „*ob-sadit*“ a interpretovat, a je z ní zpívaný výstup, což opět je skutečnost dobře známá a experimentálně ověřená praxí všech profesionálních i amatérských souborů lidové písně, televizního inscenování písniček, atd. V písni – a dokonce nejen v písni otevřeného dramatického token:token typu, ale i v každé písni lyrické a epické, je la-

tentní divadlo: stačí jen píseň zahrát jako repliku (jako monolog) nebo jako několik replik (dialog), eventuálně i jako miniaturní epické divadlo se zpívaným dialogem postav a vypravěčem (jímž může být i některá z postav), a divadlo propukne.

PODÍL HUDBY NA PÍŠŇOVÉ SÉMANTICE

Tolik k první otázce. Přejdeme k dalšímu bodu: jakým způsobem se podílí na modelování automorfni, tedy nemodelující složka? *Jaký je podíl automorfni syntaxe písně na její sémantice?* Hudba vnutila písni svou automorfni organizaci: svou hudební výstavbu, svůj způsob rozvíjení motivů, svá předvětí a závětí, svou cykličnost, svou periodicitu, svůj rytmus, své tempo, svou melodii, někdy – pokud jsou – své melismy, svou harmonii, svůj styl. Všechny tyto zcela automorfni prvky se však staly součástí útvaru, který ani největší hegemonie automorfniho principu zcela nevyváže z exomorfních závazků navenek: i tam, kde se ve snaze respektovat co nejvíce hudebnost původního textu zpívá v jazyce publiku nesrozumitelném, tedy i tam, kde píseň plně nekomunikuje, i tam – aspoň potenciálně – reprezentuje. Exomorfní princip tu tedy je, i když funguje naprázdno, a jediné snad scat nebo jiný druh zpěvu asémantických slabik či vokálů znamená (dočasné) uvolnění písne z její sémantické služebnosti. A v tomto sloužícím, modelujícím útvaru se stávají i automorfni principy principy zobrazujícími.

Ve své památné pražské přednášce v lingvistickém kroužku, která se bohužel v plném rozsahu nezachovala, narazil na tento problém Vladimír Helfert.

„Forma v hudbě znamená logickou stavebnost a odpovídá logické stavbě v mluvě. Proto je metodicky pochybené, hledají-li se styčné body mezi formou v mluvě a hudbě tak, že se pátrá po analogiích mezi hudební formou a formou slovesných nebo slovních výtvorů. Tyto obdoby nutno hledat mezi hudební formou a mezi logickou stavbou slovesnou.“ (Poznámky k otázce hudebnosti řeči. Několik námětů k diskusi. Slovo a slovesnost III, 1937, 99–105, str. 105.) V další části přednášky, bohužel při publikování vypuštěné a známé jen z referátu o přednášce, demonstroval Helfert tyto obdoby na příkladu logické formy syllogismu ABA a obdobného principu v myšlení hudebním i v tematické stavbě děl básnických. Neznáme přesně Helfertův příklad: forma ABA se v hudebním myšlení objevuje v nejrůznějších podobách, na úrovni motivů, témat i vět, jisté však je, že „analogie mezi hudební formou a logickou stavbou slovesnou“ tvoří základní princip formy písne.

To, co je jinde dáno jako analogie, tvoří v písni *nedílnou jednotu*: tento základní princip písne se však nijak neliší od *základního principu každé živé mluvené výpovědi*: i ta je dána takovou „analogií“ „mezi hudební formou a logickou stavbou slovesnou“, nebo řečněme správněji, jejich jednotou.

Stejně jako v písni i v živé výpovědi je MELODIE (tedy vnějškový tónový obrys zvukové realizace věty) nositelem, vehiklem informace. Přidržíme-li se této dopravní metafory, sama volba dopravního prostředku už leccos napovídá o velikosti, skupenství, důležitosti, účelu i struktuře zázilky. Totéž platí o *větné melodii*, o *intonaci*, která *dopravuje informaci*, zprávu, zároveň však je *sama důležitou metakomunikativní zprávou*, tj. zprávou o nesené zprávě samé. Nejde jen o to, co naznačuje k pragmatice výpovědi, ani o to, co prozrazuje o mluvčím, jeho náladě, jeho stáří, pohlaví, co naznačuje o jeho úmyslech, a tedy i o větě samé (zda je to výhrůžka, zda je míněna vážně atp.), ale především to, co *signalizuje o syntaktické (ale i sémantické) struktuře věty*. Konečkonců každý zná aspoň základní druh této meta-větné informace, obsažené v její melodii, totiž melodickou informaci o tom, že věta končí a že skončila. (Tato informace může být klamná, nebo může chybět, ale zásadně v intonace obsažena je.) A podobně nás větná melodie informuje o tom, *kde je jádro výpovědi* – zejména tam, kde to nedělá slovosled –, pomáhá nám *členit frázovou strukturu věty*, pomáhá naší *orientaci* ve větách vedlejších, přemostuje odbočky a vsuvky, a zdá se, že velmi účinně *napomáhá pochopení „logické stavby slovesné“*, (jak by to nazval Vladimír Helfert) čili (jak by to řekli současní lingvisté) hloubkové syntaktické či syntakticko-sémantické struktury věty.

V písni ovšem větná melodie odpadá (výjimečně se může uplatnit jen při šansonovém podání), místo melodie větné je tu melodie písne, melodie hudební. Samotná její stavba je sice analogická (daná konečkonců tím, že obojí – zdá se – je melodie, že tedy v jazyce nejde o pouhé metaforické užití muzikologického termínu), pouze s tím rozdílem, že *melodie písne je obvykle několikanásobně delší než melodie odpovídajících vět*. Funkce větných melodií nepřipadají tedy melodii písňové jako celku, ale připadají jejím částem: výjimečně i pouhým motivům, častěji však tématům (ne nadarmo se hudebnímu tématu říká věta), nebo ještě větším úsekům (periodám, předvětím, závětím). Bylo by velmi zajímavé sledovat – a materiálu je pro to dost – jak cyklický princip v motivické výstavbě melodie (přímo odrážený např. tzv. veršovou výstavbou textu nebo rýmovým systémem) odpovídá nebo naopak kontrastuje s „logickou strukturou“ jednotlivých vět, kdy například návrat stejného motivu v hudbě přináší stejnou nebo naopak odlišnou syntaktickou strukturu v textu a jak se této shody nebo kontrastu využívá k různým písňovým trikům a efektům (monotónnost a její hypnotická magie nebo naopak překvapení), k vytváření očekávání a napětí a ke hře s posluchačovým podvědomým předvídaním, s jeho predikcí. Působ každé dobře napadnuté melodie spočívá právě v této *hře s divákovým očekáváním*, jak to – dávno před kybernetickou estetikou velmi kyberneticky vyjádřil Irving Berlin („naším

úkolem je předkládat staré pojmy a známé formule novým způsobem. Lidé mají dojem, že v každé písni znají předem už každý další verš. Naše umění je v tom nedat jim, co čekají, ale překvapit je.“).

Tento půvab se však ještě stupňuje, přidá-li se k očekávání hudebnímu navíc ještě *očekávání textové*. Přichází zde ke slovu soulad a kontrast stránky zvukové a „významové“, „hudební formy“ a „logické stavby slovesné“, tedy lingvisticky řečeno, hra homonymie (zvukové podobnosti) a synonymie (zvukové různosti při významové shodě), táž hra, která je základem každého slovního vtipu (řící tím, co už je k dispozici, ještě něco jiného), dvojsmyslu, slovní hříčky, metafory i rýmu: i zde něco, co už je napůl k dispozici ve svém rýmujícím se takřkahomonymu, řekne něco úplně jiného a nečekaného, čím nečekanějšího, tím líp (což říkal už Boileau).

Hudba organizuje strofu

To vše je snad zajímavé a potřebné pro motivickou výstavbu i pro slovesně hudební mikrostrukturu písničky, důležitější je však MAKROSTRUKTURA, udělovaná písni jako celku celkem její hudby a zejména pak celkem její melodie. Zde totiž „hudební forma“ písni (zůstáváme stále u námětu Helfertova) přebírá vůči celku písni přesně stejné funkce, jaké má „hudba“ výpovědi vůči její gramatické a sémantické struktuře. Řečeno opět tím nejprimitivnějším a nejjevidentnějším příkladem: hudba, když nic, tak zřetelně naznačí, že píseň skončí a že skončila. Nejde však jen o tuto (samu o sobě nijak podružnou) metainformaci. Hudba písni přináší i další metakomunikační informace: informuje nás, ať jsme sebevětšími hudebními laiky, o své vlastní struktuře, o tom, jestli „jde do kopce“ nebo jestli jde už „s kopce“, o tom, přichází-li už „to hlavní“, jakési „jádro výpovědi“, totiž třeba chorus nebo refrén, nebo jsme-li teprve někde u „východiska výpovědi“, kde se skladba sotva rozjíždí; rozpoznáme i přechodový, spojovací charakter mezihry a uvozující ráz verze. Záleží ovšem na charakteru, žánru a stylu věci: lidové písni vystačí se závětím a předvětím, většina tanečních písni s formou aaba, jen málokteré představí před takto budovaný chorus úvodní verze a dospěje tak k formě AB, a jen zřídka se v dnešní populární písni obnoví klasická forma ABA. O to však nejde: závažné je, že ve všech těchto případech je hudba důležitým metakomunikačním vodítkem: její klenba se nese nad celou písni tak jako klenba větné melodie nad celou větou a podle ní obvykle intuitivně („citem“) víme, kde jsme. Stálo by za to pokusit se formalizovat tuto *písnovou intuici*, nejspíše stejnými prostředky, jimiž se Chomskij snaží vypracovat fungující model tvořivé jazykové intuice uživatele jazyka. Zdá se dokonce, že orientované grafy, jimiž Chomskij popisuje struktury jazyka (známé „stroměčky“), by byly ještě adekvátnější pro popisy těchto struktur melodie, neboť tu odpadají problémy se sémantikou, komplikující každý generativní popis jazyka.

[2. 1. 2. 2]

Nejdůležitější ovšem je, že takto exaktně popsaná „hudební forma“ písni by skutečně odpovídala „logické stavbě v mluvě“, totiž REFERENČNÍ MAKROSTRUKTUŘE PÍSNOVÉHO TEXTU. Jinak řečeno: originál, k němuž se píseň vztahuje, musí být uspořádán tak, aby to vyhovovalo hudebnímu uspořádání písňového modelu, tj. tak, aby „písnovou procházku“ tímto originálem bylo možno absolvovat v souladu se zákony hudby i v souladu s přirozenou skladbou skutečnosti samé.

Helfertův postulát analogie „mezi hudební formou a logickou stavbou slovesnou“ má tedy v písni podobu isomorfismů mezi systematickostí postupů hudebních a systematickostí postupů jazykových, např.:

- v rozvíjení určité myšlenky přes její různé aspekty k určitému závěru (to platí i o důsledné nedůslednosti causerii),
- v systematickosti deskripce určitého objektu (je-li skrytý systém i v parodii, tím lépe),
- v promyšlenosti deskripce určitého příběhu nebo události.

Zatímco ve vnějším světě a ve světě myšlenek existují některá zmíněná metodologická vodítka (logika, pravidla deskripce) nebo u epických příběhů to nejpřirozenější vodítko (železná disciplína časového sledu věci), v deskripci vnitřní skutečnosti, např. dojmu či pocitu nemáme nit, které bychom se mohli přidržet. Ochtově se tedy chytíme čehokoliv, třeba volné asociace, a třeba i toho, co sem „zvenčí“ (vzhledem k popisovanému originálu), tj. *zvenič* básně samé přivádí rým, rytmus, zvukomalba, aliterace, metafora.

Pozoruhodný je třeba tento základní postup „narativní logiky“, s nímž se setkáváme v mnoha písničkách Karla Hašlera nebo v mnoha starších tanečních písničkách. Hašler začíná píseň verzi, obvykle šestnáctitaktovou, s hudebně méně zajímavým, nevýrazným tématem, které se osminkovým rytmem a melodickým pohybem mezi prvním a pátým stupněm obvykle blíží tempu i tónu běžného hovoru. Celá verze má charakter jakoby mezihry s otevřeným koncem a jejím úkolem není nic jiného než připravit a uvést chorus. Je zajímavé, že sám text má často explicitně tento charakter: popíše určitou situaci, konstatuje, že v takové situaci nelze dělat nic jiného než si zazpívat (eventuálně než zazpívat tomu druhému, panence, která mě nechce ráda mít atp.). Načež následuje dvojtečka a za ní chorus. Nevím, je-li v uvozovkách, ale měl by být: je to vlastně přímá řeč, lépe řečeno „přímý zpěv“, citát zpěvu, meta-zpěv. Verze tu tedy není nic jiného než zpívaná konference, ústící do metajazykové uvozovací věty o zpěvu a „ustupující“ „velkému detailu přes celé plátno“, token:token modelu chorusu samého. Po chorusu následuje obvykle znovu verze, tentokrát ve funkci mezihry, na konci opět s přechodem do metajazyka a do opakovaného, opět jakoby citovaného chorusu, obvykle následujícího po spojkách „a proto“, „protože“ apod.

Tím jsme se dostali od „písně vůbec“ k zajímavé problematice PÍSNĚ STROFICKÉ. Říkat problematika připadá jako házet poněkud silnými slovy, uvážíme-li, že tu jde zejména o písňovou formu kupletů, kramářských balad, odrhovaček atp. Problematiká je však už sama *syntax* (nebo, chcete-li, ontologie) strofické písně: jako *hudební dílo* je strofická píseň *krátký, jednostrofý útvar s repeticí*, eventuálně útvar s verzí, chorusem (zde je lépe užít termínu refrén) a repeticí nebo da capem. Naproti tomu *textově je strofická píseň dlouhý členitý útvar, n-násobek svého hudebního základu*. Násobení nad repeticí je ovšem úkon, který má u skladatelů písní a hudebních kritiků neuvěřitelně malou prestiž. Na té nic nepřidá základní sémantický zákon strofické písně, že totiž hudební stránka takové písně musí být co možná asociačně sterilní: aby mohla nést všechny významy, nesmí mít sama žádný (snad jen obligátní marche funèbre pro poslední strofu heroicko-komických balad vybočuje z asémantičnosti k výrazné sémantičnosti). A tak strofická píseň je provázena přezíráním.

Nebylo tomu tak vždy. Ještě Goethe by byl považoval za správné, kdyby – jak vyjádřil v rozhovoru s houslistou Tomáškem – jeho píseň Mignon z Viléma Meistera byla zhudebněna stroficky: „Nemohu pochopit, jak mohli Beethoven a Spohr prokázat takové naprosté neporozumění této písní a prokomponovat ji; to, že se v každé strofě vyskytují na stejném místě rozdělovací znaménka, mělo, jak jsem si myslel, skladateli dostatečně naznačit, že od něho čekám prostě píseň.“ Skladatelé však byli už jiného názoru: romantismus věřil, že skladatel, který zhudebňuje báseň a dělá z ní píseň, je mocen, schopen, a tedy i povinen vyjádřit báseň hudbou. Z toho vyplýval, zjednodušeně řečeno, jediný závěr: vyjadřuje-li hudba dokonale jednu strofu, není schopna stejně adekvátně vyjádřit i druhou, tudíž strofická píseň je hudební a umělecká zvrácenost. Hle, logicky přesný závěr z nepřesných premis! Hudba není schopna vyjádřit totéž, co báseň, byť by se romantický skladatel snažil sebevíc básní inspirovat a *imitovat tak její genezi*, není schopna být parafrází téhož obsahu, ale nanejvýš jeho tónomalebnou („Tonmalerei“) *ilustrací*. Dnes, s odstupem dvou století, lze být stejně kritický vůči prokomponované písní, jako byli kdysi zastánci prokomponované písně vůči písní strofické, a přijímat velmi skepticky jejich argumenty proti strofické písní, argumenty zcela nevhodné, protože snahou strofické písně nebylo text ani ilustrovat, ani vyjadřovat, ale prostě nést a zpívat.

Začněme proto raději seriózním zamyšlením nad podstatou strofické písně a podstatou strofy. V poezii je základní reálnou jednotkou verš, a strofa je tu pouhé „nepovinné členění“ (Jurij Lotman), členění, obdobné členění prózy na odstavce a příznačně spíše pro básně narativního rázu. Zcela jiná je situace v písní. *Zde není reálnou jednotkou verš, přestože „signální zvoneček rýmu“ (Achmatová) je tu slyšet stejně dobře jako v poezii, mnohdy ještě lépe, odpovídá-li analogickému zakončení fráze*

hudební: stejně dobře je totiž slyšet i vnitřní rýmy, pokud jich textař užívá: zde je verš, neohraničený ani opticky, ani rytmicky, ani žádným „klinknutím zvonečku“ – na rozdíl od písně – zcela imaginární papírovou jednotkou. Naproti tomu *strofa je nejvýraznější celek každé (strofické) písně*, jak o tom svědčí už fakt, že této písní dala jméno. Je to základní, reálná písňová jednotka. *Je-li poezie umění verše, pak píseň je umění strofy*.

Strofa se řekne francouzsky „couplet“, strofická píseň je tedy prostě couplets, strofy, sloky: zdá se, že tento pomnožný název je nejbližší pravé podstatě strofické písně. Na první pohled (skutečně spíš pohled než poslech!) je strofická píseň jen série strofových *tokens*, vtip je ovšem v tom, že každá strofa musí být zcela jedinečná, musí to být neopakovaná a neopakovatelná událost, i když založená na návratu a opakování. Ideálně této poněkud sebezparodické struktuře strofické písně odpovídá píseň „nastavovaná“, tak jak si s ní nádherně pohráli Voskovec a Werich v posledních slokách Písně o Golemovi. Ovšem stejně dobře může být každá sloka i *etapa* – etapa myšlenky, etapa výkladu, etapa děje: i zde, zdá se, čas určuje tu nejpřirozenější a neodiskutovatelnou maršrutu. Jak sugestivní dojem přicházejícího a odcházejícího davu, procházejícího lékařskou ordinací, může vyvolat pouhé opakování dvouveršového tématu (nebo čtyřveršového? verš je v písní opravdu zcela imaginární jednotka!), ukázali Vodňanský a Skoumal ve svém absurdním šansonu Pojďte dále, svatý otče, provedeme zkoušku moče.

Každá strofická píseň nemusí mít ovšem strukturu vysloveně „nastavovanou“, strukturu AAAAA.. neboli nA. Cyklický charakter strofické písně se zvyrazní střídáním verze a refrénu (ABABA...): přesto je i tento typ jen variantou prvního. V obou typech však vzniká zvláštní problém, specifický problém strofické písně, totiž *problém, jak ji ukončit*. Zatímco u *nestrofické* (tj. jednostrofé) písně *hudební forma sama signalizuje metainformaci* o tom, že se skladba blíží k vyvrcholení a závěru, u strofické písně (tedy u písně, jejíž stavba a skladba není věcí formy hudební) nám hudba tímto vodítkem být nemůže: dovidáme se z ní jen to, že (opět) končí sloka. Je tedy na jiných prostředcích, aby nám tuto informaci poskytovaly.

Prostředky se různí podle typu písně a podle počtu slok. Písně o DVOU STROFÁCH (s jedním opakováním) mohou pracovat s prostou gradací, založenou na *konfrontaci dvou protikladů*: negativ a pozitiv, kdysi a nyní, čin a odplata, z jedné strany – z druhé strany, muž a žena, on a já, staří a mladí, kdysi a teď, za mlada a na stará kolena, my – oni atd.: dala by se sestavit celá listina „binárních opozic“ z těchto *písňových konfrontací*.

Dvoustrofá píseň pracuje tedy často s obrácenou symetrií, antisymetrií, negativem a pozitivem. Skutečná symetrie je jí odepřena. Jiná je ovšem situace v těch dvoustro-
fých písničkách, kde dualita v písňové syntaxi je doplněna i *dualitou v interpretech*. Dvojice
interpretů nedělá ještě dialog: to víme dobře z rozhlasu, kde střídání hlasů, např.
mužského a ženského při zprávách, nic nemění na epickém, narativním charakteru
zpravodajství: podobně ani rozdělení lyrické básně mezi dva hlasy neudělá z ní ještě
báseň dramatickou. Teprve tam, *kde se hlas sám*, a tedy i jeho „mužskost“, „ženskost“,
„jinost“, prostě jeho jedinečná kvalita *stává součástí obrazu, přesněji token: token modelu*,
teprve tam se může stát z dvojhlasu *dialog, tj. token: token model* skutečných dialogů
a skutečné komunikace. Dvoustrofá píseň zobrazující lidskou komunikaci, přesněji
řeceno dvoustrofý dvojzpěv zobrazující dialog, má ovšem daleko víc možností než
dvoustrofá sólová píseň, to říká už sama kombinatorika. Především tu existuje
SYMETRIE, která může být vyjádřena buď simultánním dvojhlasem (o stejném textu),
nebo naprostou pravidelnou reciprocitou ve střídání hlasů a v dělbě o verzi a refrén,
stejně jako různými kombinacemi obou principů. Píseň tvoří ovšem celek složený
z menších celků a oba hlasy se mohou doplňovat – jako otázka a odpověď, jako
argument a protiargument, jako podnět a reakce – a podílet na vytváření těchto celků
i písně jako celku. Některá dueta ovšem řeší tuto otázku spíše formou dvou verzí
a jednoho refrénu po druhé verzi (AAB), je to řešení co do etap *triadické* (thesis-
antithesis-synthesis), i když vnitřním rozvrhem i hudební formou dvoudílné a dvou-
strofé, jiné řešení (ABCB) spojuje dvě odlišné verze (A, C) společným refrémem:
přesto, že tříprvkové, je kompozičně dvoudílné, v jistém smyslu vlastně spojuje verze
nejdůsledněji.

Jak vidět dvoustrofá píseň má za určitých okolností sama v sobě (nebo v sobě a svých
interpretech) implicitní informaci o své ucelenosti, uzavřenosti a ukončenosti. Po-
dobně i třístrofá píseň – přestože proti dvojstrofé „nastavená“ ještě o jednu strofu –
může za určitých podmínek dát zcela zřetelnou a spolehlivou metainformaci o své
ucelenosti, ovšem právě jen tenkrát, není-li třetí slokou nastavena. Zatímco přiroze-
ným živlem dvojstrofé písně je dialog a dvojzpěv, třístrofá nevykazuje žádnou zvlášt-
ní strukturální afinitu s terzetem, trialogem či trojzpěvem: je to tím, že komunikace
tří má jen zřídka charakter „středově souměrného“ trialogu, ale častěji charakter
asymetrický, tedy dialogu. Výjimkou jsou jen ony terzety, které jsou *minimální*
formou rundgesangu čili *vaudevillu*, kde platí zásada kolik osob, tolik verzí a tolik refré-
nů, opakovaných všemi. Jinak třístrofá píseň je spíš sólová, monologická. Logika její
třístrofovosti nemůže být tedy dána její vnější pragmatikou, ale vlastnostmi po-
pisovaného originálu. Má-li píseň epický charakter, platí tu někdy zákon pohád-
kové trojice. Má-li píseň reflexivní charakter, vyplývá třístrofovost často přímo z lo-
giky uvažované situace, např. dvě alternativy a volba, dobrý – lepší – nejlepší,
děd – otec – vnuk, minulost – přítomnost – budoucnost atp.

Teprve u čtyřstrofé písně pocítujeme v plném rozsahu problém mnohostrofovosti:
do tří ještě umíme počítat všichni, nad tři už počítáme málokdo. (Výjimku netvoří
ani poslech rundgesangu, kde nejde o operaci počítání, ale o primitivnější a elemen-
tárnější operaci přiřazení osoby a strofy.) Podobně jako třístrofá píseň, je i mnoho-
strofá píseň co do počtu strof bez významného vztahu k počtu osob, které jí přednáše-
jí; v podstatě je monologická, nikde ovšem není psáno, že by monolog nemohl být
přednesen dvojicí, trojicí, čtveřicí interpretů: počet osob tu může být závažný pro
rozdělení hlasů (simultánních i po sobě se střídajících v jakémsi hlasovém pas-de-
-quatre, pas-de-cinq atd.), sotva však pro rozdělení slok, a tedy směrodatný pro
uzavřený charakter dílka. Mnohastrofová píseň proto musí spoléhat sama na vlastní
prostředky. Jeden z osvědčených prostředků je *rámování motivem*: výrazný motiv,
který píseň otevřel, ji opět uzavírá: přispěla-li píseň k výraznému posunu tohoto
motivů, tím lépe. Druhý, snad nejdůležitější prostředek je *reflexivita*, zvrtnost. Na-
jdeme ji v písničkách typu epického i popisného, a její podstata spočívá v tom, že to,
co aktivní činitel (aktant) písně – ať už je to aktant, o jehož aktivitě se vypráví, nebo
aktant, ztělesňovaný zpěvákem samým – uplatňoval vůči druhým, obrátí nakonec
proti sobě samému. Speciální – a přitom nejobecnější – variantou tohoto závěru je
trik, jímž píseň, do té doby se zabývající vším možným ve vnějším světě, se nečekaně
obrátil k „vnitřnímu světu“ sebe samé a své vlastní komunikace s divákem; ten obrat
se dá snad nejlépe vyjádřit v semiotických termínech „narrated event“ a „speech
event“ (událost, o níž se vypráví, a událost, již je mluvení samo). Dalším možným
vrcholícím efektem je *pointa parodickou citací*. V písni Go home z Bernsteinova Won-
derful Town se radí dívce, která chce zkusit štěstí v New Yorku, aby se marně nepo-
koušela, což se dokládá čtyřmi příklady talentů, které tu ztroskotaly. Každý příklad
(a každá strofa) vrcholí pointou v tom, co tento talent právě dělá: geniální spisovatel
přestal psát, brilantní herečka prodává bramboráky, Picassův žák maluje reklamy
na autobusy a fenomenální baryton, místo aby uplatňoval hlas na scéně, užívá jej
na Rybím trhu a vyvolává Rybýýý! Rybýýý! Což se přednese „fenomenálním ba-
rytonem“, a touto token:token pointou píseň vrcholí. – Konečně nejprimitivnější
způsob, jak uzavřít píseň je explicitní metakomunikační informace o tom, že píseň
končí, a že z ní tedy plyne to či ono mravní naučení.

/2. 1. 2. 5/

Refrén

Formálním a sémantickým svorníkem mnohastrofé písně je obvykle REFRÉN.
Princip opakování strof, tedy to, co dělá strofickou píseň strofickou písní, co však
zatím platilo jen v oblasti čistě hudební, přenáší refrén i do oblasti textové. Přitom
není nutné, aby se opakovala vždycky celá strofa, tj. celý chorus, refrén může tvořit

jen závěrečná čtyřtaktová či osmitaktová perioda písně, ba refrén může být ještě kratší. Jen zcela zřídka bývá krátký refrén na začátku, v prvních taktech strofy – má pak spíš charakter anafory než refrénu.

Jazykově vzato je refrén věta nebo jiná část písňové promluvy, která se s hudbou neustále vrací a která se tak dostává *pokaždé do jiného kontextu*: buďto z něj musí pokaždé vyplynout, nebo s ním musí vždy nějak kontrastovat, v každém případě musí být vždy na pozadí tohoto kontextu vnímána a chápána. Dobrý refrén tedy musí být dostatečně mnohoznačný, aby mohl fungovat v různých kontextech (a pokud možno i s různými významy). Je to oříšek o to tvrdší, že refrén tím, že je na konci strofy, obsahuje nebo by měl obsahovat *jádro výpovědi* – jak však konstruovat toto jádro, má-li být schopno fungovat pokaždé jako *jádro nějaké nové výpovědi*?! Dobrý refrén obsahuje samozřejmě pointu, a k tomu pokaždé; nakonec, při posledním opakování by to měla být pointa všech point, trumf všech trumfů. – Jak vidět v refrénu se setkáváme opět s tímž principem – principem spojování funkcí a využívání toho, co k dispozici je – který je podstatou vtipu, hudebního čísla, i modelu vůbec, s principem, který sám je refrémem naší teorie.

Ponechme prozatím stranou divadelní užití refrénu (tak jako necháváme stranou i divadelní aspekty písně), kde sama píseň s refrémem se může celá vracet jako refrén. Nechme stranou i psychologické, pedagogické (opakování je matkou refrénu) i propagandistické otázky refrénu, tohoto „ostrého šípů“, který, podle slov Bérangerových „se měl pravidelně vracet a vbodávat myšlenku do čtenářových představ“, ponechme stranou i magickou funkci, přestože to vše jsou otázky zajímavé, o nichž bylo řečeno již mnoho cenných postřehů. Připomeňme za všechny jen výborný aforistický postřeh Wathera Mehringa, přirovnávajícího rým a refrén k příznakům duševních poruch, neboť rým není prý nic jiného než celkem neškodná glosolálie, zatímco refrén je prý „těžký případ, který jeví už paranoické formy“ a stačil by na odvezení do blázince. Připomeňme, že tento výrok cituje ve svém doslovu k českému výboru Mehringových songů Václavek, dodávající k tomu – takřka Bérangerovými slovy – že Mehring učinil z tohoto „těžkého případu..“ mistrný prostředek, kterým přímo vbíjí do hlavy ať už těžkou zasmušilost velkoměsta, nebo jeho skon“. Nám však nejde o tuto psychologicky jistě neobyčejně cennou problematiku refrénu, ale o jeho problematiku sémantickou. Oceňme proto postřeh Yvetty Guilbertové, že refrén „musí pokaždé vejít i zmizet jinými dveřmi a v jiné masce.“ A věrme příznání Bérangerovu: „Co námahy mi, bože můj, dal refrén! Co proveslovaných nocí, než jsem k tomuto nehybnému kůlu připoutal svou ubohou loďku, která tolik toužila svobodně plout, hnána všemi větry! Právem jsem o refrénu řekl, že je bratrem rýmu: stejně jako on nutil mne stručněji shrnout myšlenky a prohlubovat výraz.“

Ta námaha je pochopitelná. Problém refrénu je problém polysémie. Je-li problémem

pro autory, je nemenším oříškem i pro překladatele. Vždyť největším překladatelským problémem nebývá vyhnout se mnohoznačnosti, ale naopak jí dosáhnout, tj. *dosáhnout stejně fungující funkční mnohoznačnosti jako autor*.

Způsoby, jimiž refrén dosahuje tohoto významového opalizování (tak zní tuším oblíbená charakteristika tohoto jevu), jsou různé, v podstatě jde o aplikaci těch principů, o nichž jsme už mluvili. Refrén může být např. nějaká *obecná myšlenka, postupně aplikovaná* na nejrůznější konkrétní případy, může to být – což je snad nejsnazší – *quasicitát, přímá řeč*, výrok postavy, o níž příběh vypravuje, výrok, jímž tato postava reagovala v situaci nebo jímž situaci komentovala. Od strofy k strofě se pak mění buď situace, nebo postava, až se nakonec výrok obrátí proti postavě nebo proti písničkáři samému, tak jak to vyžaduje forma mnohastrofě písně a princip reflexivity.

Kybernetika učí, že jedno chování lze realizovat mnoha, v principu nekonečně mnoha strukturami. Píseň s refrény jakoby se řídila touto poučkou. V jednotlivých strofách (verzích) popisuje jednotlivé struktury, refrén pak opakovaně popisuje stále totéž chování, případně – jde-li o chování verbální – toto chování přímo exponuje na jeho token:token modelu. Jednotlivé situace a jednotlivé exempláře chování v nich lze přitom nuancovat hereckým podáním.

Někdy přitom refrén sám prodělává lehké změny. Z výroku v čase minulém se může stát výrokiem v čase přítomném a posléze v čase budoucím, z výroku v rodě mužském výrokiem v rodě ženském atp. – v podstatě jde o změny známé v sémantice a transformační gramatice jako „*konstantní sémantické změny*“, v písních se s nimi ještě častěji setkáváme např. v duetech, kde jeden a týž písňový text musí obstát v ústech postavy mužské i v ústech postavy ženské. Díky těmto „lehkým změnám“ v jazykovém znění se někdy stane v sémantice výroku změna citelná, obračející smysl původního výroku v jeho popření: tak je tomu např. v šansonu Ježkové a V & W Vyznání lásky.

/2. I. 3/

PÍSEŇ JAKO ZPÍVANÁ PROMLUVA

Kdybychom tedy měli souhrnně a názorně charakterizovat vzájemný vztah a podíl mezi exomorfním a automorfním principem v písni, museli bychom říci, že je to *dvojí výkon a dvojí pohyb v jednom*. Jazykové, verbální sdělení v písni, to je „pohyb na hudbě“, *pohyb semiotický na pohybu estetickém*, pohyb modelující na pohybu nemodelujícím, který je tu sám pro sebe, přesněji pro manifestování sebe samého a své krásy. Kdybychom směli uvést pro tento dvojí pohyb paralelu z oblasti vizuální, pak píseň, to je dokonalá baletní nebo *akrobatická podívaná, při které s překvapením zjišťujeme, že ty nádherné a skvěle sladěné baletní pohyby nám jakoby nic, jen tak mimochodem, při svých vrcholných výkonech představěly scénu*. Píseň je takové *přestavování scény za pomoci baletu*; jediný rozdíl je tu v tom, že v písni se tato scéna přestavuje permanentně,

každou hláskou a slabikou. Zůstaneme-li uvnitř tohoto průměru, můžeme na takový případ reagovat naivní – protože obecnou – úvahou, jakýže je tedy vztah mezi baletním uměním a dovedností představovat scénu. Položíme-li otázku zcela abstraktně, můžeme na ni striktně odpovědět, že *žádný*, i když na druhé straně můžeme stejně abstraktně tvrdit, že každá promyšleně rozvržená a s gustem dělaná aplikace fyzické dovednosti, zvláště v sehraném kolektivu, má v sobě cosi z baletu. Ale můžeme se zeptat zcela konkrétně: jaký je vztah choreografie a řízení přestavby při této baletní přestavbě scény. A musíme odpovědět, že neobyčejně těsný: při téhle přestavbě musí být choreografie taková, aby umožňovala přestavbu a přestavba organizována tak, aby umožnila své choreografické ztvárnění. Maximalisticky řečeno: choreograf tu musí být jevištním mistrem a naopak.

A tak je to v písni. Každá píseň, i ta nejprostší lidová píseň je *aria di bravura*. Nese praktikábl a při tom jen tak mimochodem udělá *grande volée*. Udělá akrobatickou hvězdu a při tom, jen tak mimochodem, přivrtá kulisu. I zde musí být choreograf jevištním mistrem, totiž skladatel textařem a naopak. Nemusí to být a nemůže to vždycky být personální unie, ale na věci by to nemělo být poznat.

Naproti tomu píseň ilustrovaná hudbou, jako je tomu v písničkách prokomponovaných, se podobá svým sémantickým charakterem přestavbě nikoli baletní, ale pantomimické, kde baletní mimové vždy naznačují, jakou to scénu vlastně představují či jakou to kulisu právě nesou.

I ta nejdokonaleji choreografovaná přestavba scény dělaná navíc předními národními umělci zůstane ovšem přestavbou. I ta nejkrásnější píseň – pokud to není píseň beze slov – je ZPÍVANÁ PROMLUVA.

Znamená to, že hudba je v písni – podobně jako choreografie při přestavbě scény – cosi jako zbytečná ozdoba, cosi navíc, co promluvě samé jen překáží a komplikuje život? Vůbec ne. Spolupráce s choreografem totiž možná jevištnímu mistru leccos prozradí o vlastnostech jeho vlastní práce: doví se z ní, že každá přestavba je vlastně trochu balet. A podobně vlastnosti písni leccos prozradí o vlastnostech promluvy.

Promluva a ostenze situace

Aniž bychom chtěli či mohli suplovat výzkum lingvistiky promluvy čili translingvistiky, disciplíny zatím velmi málo ustálené a těžce zápasící s vymezením svého vlastního předmětu, citujeme aspoň definici promluvy, tak jak ji napsal jeden ze zakladatelů translingvistiky, V. N. Vološinov, badatel, jehož myšlenky o důležitosti zkoumání forem lidské komunikace a forem promluvy jsme umístili do čela této části. Pro Vološina je promluva prostě (jediná) „reálná jednotka řeči“, „... jediná kapka v toku řečového styku, v toku stejně nepřetržitém jako je sám život, sama

/2. 1. 3. 1/

historie“. Zřejmě kořeny všech potíží translingvistiky jsou právě zde, v herakleitovském problému kapky a toku, toku řeči neoddělitelného od toku života. (Možná, že by byl Vološinov potěšen, kdyby v našem F. M. Klácelovi, a vlastně v moudrosti samého jazyka, našel podporu pro svou metaforu, je-li totiž pravda to, co tvrdí Klácel o etymologické příbuznosti slov „řeč“, „řinout se“ a „řeka“.) Zdá se tedy, že lingvistiku promluvy nelze budovat jako prosté „prodloužení“ lingvistiky, ale daleko spíš, jak naznačil v citované pasáži právě Vološinov, jako součást obecné teorie forem lidské komunikace, forem, mezi něž patří i formy verbální.

Pojem „promluva“, který se vztahuje k jedinečnému jazykovému aktu, budeme tedy chápat v těsné spojitosti s Vološinovým pojmem „KOMUNIKAČNÍ FORMA“ či „KOMUNIKAČNÍ ŽÁNŘ“, který se vztahuje k něčemu ustálenému, k něčemu, co dnešní teorie lidské komunikace označuje jako *communication pattern* (komunikační „patrona“, šablona, tvar, Gestalt, vzorec). Komunikační žánr se ovšem navíc neomezuje na komunikační akt jediné osoby: zatímco promluva je zásadně slovní akce či reakce (Skalička) jediného mluvčího, *žánr* či *pattern* může být i víceméně ustálená forma komunikační interakce několika osob.

Promluvy promlouváme (a ihned zapomínáme, případně konzervujeme v paměti, vlastní či psané), píšeme, přijímáme, zahazujeme nebo schraňujeme, na promluvy reagujeme, o promluvách přemýšlíme, o promluvách promlouváme, promluvy ukazujeme v originálech jedinečných (dopis) i hromadných (kniha), promluvy modelujeme (existenčně i token:token metodou).

Promluva není nikdy jediná zpráva, kterou vysíláme nebo dostáváme; *minimálně* je tu vždycky ještě aspoň IMPLICITNÍ OSTENZIVNÍ METAKOMUNIKAČNÍ ZPRÁVA *o sdělení samém, o okolnostech, v nichž probíhá, o místě a času atd.* Mluvená promluva s touto okolností pevně počítá, tak pevně, že jazykový systém si vytvořil mechanismy, které na tuto druhou zprávu odkazují: já, ty, on, ten, onen, zde, tam, teď, včera, celý systém slovesných časů předpokládá při svém užití tuto druhou zprávu a důsledně z ní vychází.

Odtrhněte promluvu od této ostenzivní zprávy a rozbili jste komunikační makromolekulu: zůstala vám sice ještě molekula promluvy samé, ale některé valence mnoha jejích atomů zůstanou nenasyceny. Přerušete dále spoje, které vedou od promluvy k jiným promluvám (od odpovědi k otázce atp.), a dovršte dílo zkázy katalýzou promluvy na atomy (tj. jednotlivé věty výpovědi) a obnažíte další momentálně nenasycené valence a zpřetrhané vazby, tentokrát vazby mezi větami, spojující větu s větou, a odkazující k tomu, k čemu jiná věta odkazuje.

Snad žádná promluva nepočítá s tímto rozdrčením na atomy. Toto nebezpečí je sice reálné (například v každé unfair polemice, kde vás protivník „chytá za slovo“, přesněji za věty „vytržené ze souvislosti“), jazyk sám však proti němu nemá žádnou obranu. Zato existuje spousta promluv počítajících s prvním (eventuálně i druhým)

stupněm katalýzy, totiž s tím, že budou muset obstát bez opory ostenzivní zprávy, a podle toho se zařizujících: stačí vyřadit z promluvy předem všechny skryté i zjevné mechanismy, které odkazují k ostenzivní zprávě, a obejít se bez nich. Vyjádřeno v terminologii lingvistiky znamená to stavět celou promluvu z obecných jmen, obejít se bez deixe a zavádět vlastní jména nanejvýš jako zkratky za popisy složené z jmen obecných.

(Mimochodem: jiné modely než jazykové jsou na tom poněkud lépe: nemají vlastní deiktické mechanismy a mohou být tedy principiálně vztaženy k jakémukoli odpovídajícímu originálu. Mají-li být vztaženy ke správnému originálu, potřebují „zakotvení“ pomocí jazyka.)

(A ještě jedna poznámka: odtrhujeme-li promluvu od bezprostřední situace, neznamená to, že ji odtrhujeme a že vůbec jsme s to ji odtrhnout od situace vůbec či „reality vůbec“, tj. od situace v poněkud širším záběru. Vše je situováno TEĎ a ZDE (i když právě v tom širším smyslu) a i když se obejde bez deixe v konkrétních výpovědích a bez časového a prostorového „pevného bodu“, tj. počátku prostorových a časových souřadnic, neobejde se bez slovníku, tedy něčeho, co musí být aspoň zčásti definováno ostenzivně.)

Píseň jako izolovaná promluva

Příkladem minimální promluvy spekulující na trvalost, může být AFORISMUS, BONMOT: nic v něm neodkazuje na jedinečnou situaci, vše se vztahuje obvykle k obecninám a abstrakcím; nebezpečí volných nenasycených vazeb zde neexistuje. V oblasti lidové slovesnosti dosahuje stejné netečnosti PŘÍSLOVÍ.

Naproti tomu POINTA, vtipná odpověď — tedy něco velmi spjatého se situací jazykovou a mimojazykovou, má-li být zachována, musí být zachována i se svými vazbami. Nezbyvá než opsat (jazykově, pomocí pojmenování) situaci mimojazykovou a modelovat (token:token způsobem) promluvy pointě bezprostředně předcházející. Udělejte to a vytvořili jste ANEKDOTU v původním, historickém smyslu. Popište stejným způsobem situaci fiktivní a dostanete anekdotu v dnešním smyslu.

(Někdy stačí ovšem opakovat jen pointu, to pro ty, kteří byli svědky původní příhody nebo pro ty, kteří slyšeli aspoň anekdotu. Tak pracuje NARÁŽKA (lépe řečeno jedna z forem narážky), předpokládající u příjemce znalost, vlastní model).

(Na jiném principu funguje Švejk: v průšvihové situaci, kde Švejkovi nadřizení předpokládají situačně přiměřenou odpověď, reaguje Švejk promluvou l'art-pour-l'artistně, ba takřka idylicky izolovanou od situace. Je to promluva vázaná k situaci právě svým nedostatkem jakýchkoliv vazeb, tedy vázaná negativně, svou negací vazeb. Švejk vlastně neustále „obrací list“).

Ta promluva uvnitř rámce (pointa) je neizolovaná, závislá na předchozích replikách. Naproti tomu sama anekdota jako *promluva o promluvě* (neizolované a závislé) je trvalá, nezávislá a izolovaná. Zatímco promluvy, reagující na situaci nebo na jiné promluvy není třeba do kontextu uvádět a zapojovat, izolované promluvy potřebují uvedení UVOZUJÍCÍ METAJAZYKOVOU PROMLUVOU, větou nebo aspoň příslovcem (u anekdot je to obvyčejně „znáte tu o tom, jak přijde jeden holohlavý k doktorovi?“,

/2. 1. 3. 2/

100

u „příhody ze života“ spíš věta jako „počkejte, já vám něco povím: to u nás na Máchové...“, u ustáleného rčení stačí, jak se říká, „jak se říká“, říkávalo se ovšem „jářku“ a říká se s oblibou – zejména u přísloví – líbezne „holt“ – „holt jak se do lesa volá...“).

Některé anekdoty ovšem pracují na jiném principu, jehož podstatou je, že nesmějí být jako anekdoty předem rozpoznány. Nesmějí-li být rozpoznány, nesmějí být tedy jako anekdoty předem inzerovány a kontextově napojovány, což ostatně není třeba, protože samy kontextově napojenosti hladce dosahují (včetně „seriózní“ „neanekdotové“ intonace), tváříce se jako vážná informace o poněkud kuriózní nebo alarmující novince: „Jo, to víš, že od pondělka bude to a to?“ Teprve když partner dotaz „zbaští“ a projeví o věc seriózní zájem, následuje neseriózní pointa, která tento „komunikační žánr“ dodatečně označuje jako anekdotu, dodatečně ji izoluje i zapojuje. Je to ovšem anekdota zvláštního ražení, je to spíš tradovaný žert než anekdota: místo aby anekdotovou situaci verbálně modelovala, sama ji *experimentálně vytváří* a nutí partnera nevědomky „hrát s sebou“, přesněji řečeno účastnit se jakoby experimentu „před skrytou kamerou“, dát se napálit a nakonec se tomu ještě zasmát.

Píseň je promluva hudbou *organizovaná* a navíc i hudbou implicitně *izolovaná*; je to izolovanost tak zřetelná, že ji není třeba od kontextu nijak výslovně izolovat. Zatímco výzva „otevřte dveře“ (abychom si vypůjčili příklad, který si Roland Barthes, mimochodem Jan Křtitel translingvistiky, rovněž vypůjčil, a to u Paula Valéryho) je zcela nesmyslná, je-li vyslovena uprostřed pouště, tedy tam, kde chybí ony konkrétní, zcela zavřené dveře, k nimž odkazuje a jejichž otevření požaduje; zpívaná promluva „Open the door, Richard“, zpívaná kýmkoli kdekoli, bude stejně smysluplná (nebo stejně nesmyslná) a nikdo nebude zkoumat, jsou-li tu dveře a je-li tu Richard čili nic. (Zde náhodou jde o píseň s přímou řečí, tedy s token:token metapromluvou, ale v principu to platí o každé písni.)

Výzva „otevřete dveře“, pronesená v nepřiměřené situaci, nás nutně povede k dohadům, nejedná-li se buď o nějaký happening (česky řečeno recesi), nějakou formu „pouliční poezie“ (ve smyslu *street theatre*) nebo prostě o projev blázna, tedy k dohadům, které by tuto neizolovanou promluvu nějakým způsobem vysvětlily jako izolovanou a tak dodatečně izolovaly (podobně jako dodatečně izolují anekdotu, maskovanou jako zcela neizolovaný klípek). Naproti tomu táž výzva, zazpívaná písni, žádnou takovou izolaci nepotřebuje: je dodatečně izolovaná tím, že je to píseň.

/2. 1. 3. 3/

Překonávání izolace

Přestože píseň není nic než zpívaná promluva, nechápeme ji jako sdělení verbální, tedy jako promluvu, ale jako *sdělení ostenzivní*, jako OSTENZI PÍŠŇOVÉHO MODELU, nebo jako ostenzi zpěvu či ostenzi hudby. Abychom překonali její izolovanost a nějak ji „kontextově zapojili“, uvádíme ji metakomunikační informací „a teď vám XY přednese píseň...“, nebo po staru a po sousedsku: „a teď vám kolega XY dá něco k lepšímu. Bude to písnička...“. Škrtneme-li „dá k lepšímu“ a napíšeme „dá k dispo-

101

zici“, octneme se náhle ve spořádaných mezích terminologických konvencí naší teorie. – To, co může amatérsky dělat kolega, udělá profesionálně *konferenciér*, tj. odborný *kontextový zapojovač*. V případě, že nepůjde o zapojení zpěvu živého, nýbrž konzervovaného, nepůjde o profesi konferenciérskou, ale o živou ukázkou umění (vlastně meta-umění) *disc-jockeyského*. Kromě *explicitního* slovního uvedení existuje ovšem i zapojení *implicitní*, nevyslovené: v některých prostředích, situacích i u některých lidí němě předpokládáme, že se tu s větší nebo menší pravděpodobností bude zpívat. Naopak, vždycky a všude není vhodný kontext pro zpívanou (tj. od kontextu izolovanou) promluvu. Což dokazuje nejen Švejk, ale i opereta, chápeme-li ji tak jako humorističtí autoři, popisující absurdnost formy, v níž se začne najednou „bez výstrahy“ zpívat.

Řekli jsme, že zpívaná promluva je izolovaná, že je ji tedy třeba kontextově napojovat, že se však nehodí tuto izolovanou promluvu „*izolovaně zapojovat*“ do jakéhokoli kontextu. Měřítkem izolovanosti zpívané promluvy může být to, že na zpívanou výzvu nikdo nereaguje. Na druhé straně nikde není psáno, že svou výzvu, aby mi Richard otevřel dveře, nemohu výjimečně a pro legraci třeba i zazpívat, že tedy promluvy zcela izolované zpěvem není možno užít jako promluvy zcela normální. Sejde-li se na horách na chatě skupinka, která se i v době tranzistorové a televizorové dá do zpěvu, je velice pravděpodobné že si na dobrou noc zazpívá *Dobrá noc*. Máte-li dobrou náladu a srdečný přátelský vztah k Richardovi, není důvod, abyste mu za dveřmi, než vám přijde otevřít, nezapěl *Open the door, Richard*. Dokonce i kamuflovaná anekdota má v této oblasti svůj protějšek: před několika lety, kdy právě u nás „letělo“ *l'important, c'est la rose*, objevil se i zajímavý „chyták“: stačilo říci v tónu člověka, překvapeného nějakým neobvyklým úkazem „Podívej!“ – a když partner bezděčně zareagoval, okamžitě vplout do melodie šansonu a dodat „...kveté růže, podívej, kvete růže...“

Promluvy izolované zpěvem lze tudíž – zcela výjimečně – užít i neizolovaně. Takový způsob užití zpívané výpovědi měl asi na mysli Jan Neruda, když ve svém referátu o představení Offenbachova Orfea napsal známou větu, že „vaudeville a opereta lehká našly by brzy vděčnou půdu u nás, kde v životě obyčejném spíše než citát ze spisovatele obdržíš v odpověď zpívanou větu z některé české národní písně.“ Tím nejsou přirozeně vyčerpány všechny příležitosti, při kterých se dá, může nebo musí užít zpívané a zpěvem přítom neizolované promluvy. Patřily by sem promluvy, které se *estetizovaly* a tedy rozezpívaly *opakováním* (Česká Třebová! – Horké párky!), zpěvy a recitativy improvizované v rozjařenosti, ovíněnosti nebo při tanci, zpěvy při obřadech atd. Ale o to vše nám nejde. Pro nás je důležité, že s promluvou, izolovanou zpěvem, s níž se přitom zachází jako s neizolovanou, pracuje soustavně divadlo. Ono divadlo, které má zpěv přímo v názvu, divadlo, *které mluví, zpívá a tančí*.

SÉMANTIKA ČÍSLA: ZPĚVNÍ ČÍSLO MAPUJE LIDSKOU KOMUNIKACI

Konečně se po dlouhé oklice vracíme přes teorii písně k teorii divadla, které mluví, zpívá a tančí. Ten dlouhý exkurs byl nutný: věděli jsme sice, že tento druh divadla má k dispozici píseň, museli jsme však přesněji zjistit, co je to vlastně ta píseň. Zjistili jsme tedy, že píseň je zpívaná promluva, že je to model obvykle existenční, schopný modelovat velice široké universum, inklinující však dosti často k modelování komunikace (v takovém případě má tendenci stát se jejím token:token modelem). Zjistili jsme, že na zaměření tohoto písňového modelování se rámcovým, ale výrazným a často rozhodujícím způsobem podílí automorfni, samy o sobě nemodelující principy hudební. Zjistili jsme tedy, že píseň je hudbou organizovaná, ale zároveň i hudbou izolovaná promluva.

Ještě před tím, než jsme se dali do podrobného vyšetřování písně, jsme věděli, že divadlo, které mluví, zpívá a tančí, užívá písně jako modelu lidské komunikace, tedy že zpívané promluvy užívá jako token:token modelu promluvy mluvené. Prakticky vzato: tento druh divadla, tak jak mu káže tradice, protože může a protože musí, vezme píseň (přesněji řečeno, obvykle ji vytvoří) a zahraje v ní promluvu příslušné dramatické osoby. Ze sólové písně se tak stane zpívaný monolog, z dueta dialog (někdy také dvojmonolog), obecně z písně hudebně dramatický prostředek, kterému se v divadelní terminologii říká „zpěvní číslo“.

Zpěvní číslo není píseň, i když užívá písňové formy. Píseň je samostatná, zatímco zpěvní číslo je součást divadla. Píseň modeluje celé universum každodenních zájmů člověka, naproti tomu zpěvní číslo se zajímá o jediný úsek tohoto universa, o lidskou komunikaci. Píseň je (zpravidla) existenční model nějaké části tohoto universa a jen někdy token:token model existenčního modelu tohoto universa. Naproti tomu číslo – tak jako mluvená scéna – je vždycky a jedině token:token model existenčního modelu části universa lidských zájmů, jinak řečeno, číslo je vždycky token:token model lidské komunikace a píseň je tedy pouze materiál tohoto modelu.

Zapíšeme-li jazykovou podobu zpěvního čísla (je to koneckonců součástí textu dramatické postavy), naznačující nejhrubší hudební obrys čísla verši, dostaneme útvar, který se mnoha svými vnějšími rysy podobá básni. Není to však báseň. *Text zpěvního čísla není báseň* a nepatří do poezie, protože se řídí zcela jinými zákony než zákony básnické tvorby. Báseň může hovořit o všem: její potenciální originály vyplňují oblast ještě mnohem širší, než je universum našich každodenních zájmů, charakteristické pro píseň. *Poetické universum zahrnuje bezmála celé universum zájmů člověka*. Naproti tomu *slova čísla mají jen jediný originál: slova příslušné dramatické osoby*. Poezie – skutečná poezie – nemůže lhát. Naproti tomu dramatická poezie zpěvních textů může lhát, a nejen lhát, ale i chlubit se, žvanit, stavět Potěmkinovy vesnice atd. Sku-

tečná poezie hraje při vši zašifrovanosti kooperativní hru se svým čtenářem. Naproti tomu text zpěvního čísla modeluje jazykovou složku hry, která má aspoň zčásti kompetitivní charakter. Existuje-li umění dobré a špatné, umění společensky odpovědného sebevyjádření a umění společensky neodpovědného převtělení, přetvářky, a patří-li skutečná poezie k umění skutečnému, pak text zpěvního čísla – vzat sám o sobě – by mohl sloužit málem jako ideální příklad umění převtělení. Ovšem zasažen do kontextu, stává se součástí textu dramatického díla, tedy díla, které patří k umění sebevyjádření, ovšem sebevyjádření pomocí mnohonásobného převtělení. Semiotika jazykové složky zpěvního čísla se tedy neřídí – přes některé vnější shody – zákony poezie, ale spíše *zákony citátu*. Paradoxy citátu, zjišťující, že citát nesprávného či nepravdivého výroku je správný, když je nesprávný a naopak, straší vehementně i zde: podobně jako každá jiná replika v dramatickém díle, je i zpěvní text quasicitát. Je to ovšem quasicitát „vylepšený“ a zveršovaný: je to poetická, přesněji řečeno veršová parafráze promluvy dramatické osoby.

Zapišeme-li izolovanou hudební stránku zpěvního čísla, dostaneme jeho notovou fixaci, tedy to, co obvykle nacházíme v pěveckém partu, v partituře nebo v klavírním výtahu. Hudba je sice umění především čistě ostenzivní, automorfní, přesto však schopné sloužit exomorfnímu zobrazení. V tomto směru má svou analogii v matematice: i zde jde o systém výrazně automorfní, tedy systém, který má princip své vnitřní uspořádanosti sám v sobě, který však přesto je schopen sloužit zobrazení jevů skutečnosti. Matematik i hudebník jsou někdy oba přímo posedlí touhou po exomorfii, touhou zobrazit či vyjádřit svými systémy nejen tyto systémy samy, ale právě nejrůznější jevy mimomatematické či mimohudební skutečnosti. Anatol Rapoport charakterizuje tuto posedlost matematiků podobenstvím o muži, který měl nutkavou představu o tom, že musí upevnit všechny uvolněné šrouby v domě. Chodil tedy po domě od šroubu ke šroubu, utahoval a utahoval. Když konečně utáhl všechno, co se utáhnout dalo, začal šroubovat i to, co se šroubovat nedá: šel od hřebíku k hřebíku, do každého udělal zářez, „zašrouboval“ jej a šel dál. Tato bajka, ilustrující posedlost matematiků zformalizovat vše, co se formalizovat dá, i vše, co se nedá, ovšem vystihuje i obdobnou obsesi skladatelů, posedlých touhou zhudebnit vše, co se zhudebnit dá, i všechno, co se zhudebnit nedá. Snad do každé situace se dá udělat „hudební“ zářez, ovšem zářez ani šroubování hřebík nezpevní. Na druhé straně jsou situace, které přímo volají po hudebním dotažení, situace, do kterých není třeba hloubit zářez, o kterých se právem mluví jako o situacích hudebních.

To, co bezmála před padesáti lety postuloval V. N. Vološinov a v čem viděl hlavní úkol filosofie jazyka, totiž *utřídění a popsání nejrozmanitějších forem a žánrů lidské komunikace* (a přitom takový popis, který by neodtrhoval komunikační formu od jejího nositele), *plní už po celá tisíciletí umění dramatické, divadlo*. Dramatické texty, fixující aspoň jazykovou složku těchto komunikačních žánrů, tvoří tedy pro historii lid-

ského sdělování neobyčejně cenný materiál, jehož hodnotu neumenšuje ani jeho *umělost* (není to komunikace „přirozená“, ale její umělý model) ani jeho *neumělost* (umění zachycovat a portrétovat lidskou komunikaci neovládali všichni dramatici ve stejné míře a stejně perfektně).

[2. 2. 1]

DIFERENCE A UNIFORMITA

Staré divadelní kultury měly původně vypracovanu poměrně *bohatou paletu dramatických forem*, specializovaných na modelování speciálních forem a žánrů lidské komunikace. Tak tomu bylo např. v řecké komedii i tragédii, charakteristické svým bohatstvím veršovým rytmem a meter. Naproti tomu v komedii posledních staletí vystrídala toto bohatství *uniformita* alexandrinu či blankversu a nakonec uniformita prózy: celé bohatství komunikačních forem modeluje dnešní neveršovaná činohra sice velmi přesně a důsledně, přece však jen monotónně a uniformně, totiž jedinou formou a jediným tónem: mluveným dialogem. Jedině smíšená komedie, mísící verše i prózu (pokud se kde vyskytne) zachovává něco ze starého bohatství forem a prostředků a z nuancovaného zachycování forem lidské komunikace.

Kupodivu podobný *vývoj od pestrosti forem k uniformitě* prodělala v posledních stopadesáti letech i opera. Prvních dvě stě padesát let směřoval vývoj k výrazné diferenciaci forem a prostředků, jimiž opera zobrazuje lidské komunikování. Funkční diferenciacie árie – recitativ, jak lze doložit na operách Pergolesiho, Mozartových, Rossiniho, byla schopna neobyčejně zajímavě hloubkově charakterizovat lidské komunikování, lidské promluvy a „řečové formy“, jednou ariózně rozkošatělé, podruhé recitativně suché a věcné. Samozřejmě, že formule árie-recitativ bylo možno používat také netvořivě, a mechanicky takto rozdělit cokoliv. Ovšem už sama mechaničnost a automatismus libretistické machy, bezmyšlenkovitě, ale vlastně neomylně rozpoznávající, kde má být recitativ a kde árie, co se zpívat musí a o čem se zpívat nedá, která situace se hodí pro ansámbl a kde musí být finále, svědčila o tom, že se tu bezděky a zcela neuvědoměle respektují jakési fundamentálnější komunikační zákonitosti. Wagnerovská reforma tuto funkční diferenciaci odstranila, na místo árií i recitativů dosadila uniformní zpívaný dialog a těžiště sdělení přenesla do symfonicky pojaté orchestrální epiky: takto chápaná opera přestala být formou sloužící odstíněnému charakterizování lidské komunikace a stala se spíš nástrojem k nadživotně zveličenému a jakoby zpomalenému zobrazení mohutných hnutí lidského nitra. A takovou formou zůstala až dodnes, přes všechny snahy o renesanci číslové opery. Janáček se sice snaží zachycovat řinutí řeči uživatelů jazyka, ale nápěvky v jeho operách jsou rovněž spíš klíčem k nitru dramatických postav a „výkřiky jejich duše“ než hudební rekonstrukcí paralingvistické složky lidské komunikace.

Zatímco moderní činohra a opera tedy nediferencují a zobrazují celé bohatství forem lidské komunikace jednotným, homogenizovaným způsobem, *divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, má k dispozici celou sadu vysoce diferencovaných prostředků od mluveného dialogu až po písňové formy sólové i ansámblové a celou škálu dalších forem nejen mezi těmito dvěma krajními formami (nejrůznější typy melodramů a recitativů), ale i za nimi: němé scény bez hudby i němé scény s hudbou, hudební scény bez pohybu, ztuhlé v živý obraz (tzv. štronzo), i rozhybané scény bez hudby i s hudbou, zpěvem, křikem, tancem, světly, bengálem a decibely.

Samozřejmě na divadle, které bylo, je a zůstává i nadále územím, kde platí jako základní ústavní zákon princip modelování „v životní velikosti“ (token jiným token, replika replikou, pohyb pohybem, slovo slovem) nelze tohoto arzenálu užívat libovolně. Hudba sama má sice na divadle generální pardon (to proto, že hudba se neděje na jevišti, ale proudí samostatným a paralelním kanálem od divadla k divákovi), ale zpěv a tanec, který se *děje* na jevišti, musí se chtít nechtít podřídit vševládajícímu divadelnímu principu. Zpěv a tanec smí znít a vířit i na jevišti, musí nám ovšem dokázat, že je token:token modelem našeho zpěvu a víření. Zpěv a tanec přistupuje na tuto podmínku, vyhrazuje si ovšem naši dobrou vůli. Bude ji potřebovat, protože nám chce dokázat něco, co vypadá jako úplná nehoráznost: že prý i my v životě mnohde zpíváme a tančíme, a vůbec o tom nevíme.

Jinak řečeno: *zatímco v teorii písni lze hlásat velmi obecnou pravdu, že píseň není nic jiného než zpívaná promluva, praxe divadla, které mluví, zpívá a tančí, nás velmi konkrétními argumenty názorně přesvědčuje, že přemnohá naše promluva není vlastně nic jiného než píseň, árie, duet, terzet, kvartet, že mnohé naše shromáždění není vlastně nic jiného než tanec nebo zpívaný ansámbl a že leckterý náš letmý shluk, nahodilý nebo pravidelné seskupení či shromáždění atd. není vlastně nic jiného než komickooperní, operetní či muzikálové finále*. Ovšemže to nemíni doslova, spíš jen v přeneseném smyslu, metaforicky: ano, jak víme, ten zpěv je metafora nebo chcete-li fór, jenže – jako u Aristotela – tenhle fór, nebo, chcete-li, tahle metafora přináší zkrácené poznání, postřeh, objev. Objev v oblasti neobyčejně zajímavé a aktuální, v oblasti lidského vespolečného obcování, lidské komunikace.

A tak už celou čtvrtinu tisíciletí se divadlo, které mluví, zpívá a tančí, významně podílí na Vološinovově výzkumném úkolu: v době, kdy byl teprve zadáván, dělalo to už dobrých dvě stě let. Nevytvořilo samozřejmě žádnou klasifikaci a typologii (tím méně klasifikaci systematickou), přesto však materiál, který shromáždilo ve svých librettech a partiturách (jsou jich sta, ba tisíce), navíc materiál *verifikovaný* kolektivním rozhodnutím vysoce kompetentního, zcela neúplatného vrcholného orgánu, složeného z odborníků na slovo vzatých, mistrů komunikační praxe, takový materiál je pro Vološinovův projekt neobyčejně heuristicky hodnotný. Jeho cenu

nezmenšuje ani *umělost*, ani *stylizovanost*: nejde tu přece o dokumentární záznamy a „snímky“ konkrétně datovaných promluv, ale o jejich tvořivě zpracované modely a kolektivně ověřené prototypy. (Ostatně Vološinov sám na jiném místě svého spisu rovněž pracuje s umělým materiálem, s přímou, nepřímou, nevlastní přímou a polo-přímou řečí v románě.) Co víc, promluvy tu jsou – přesně tak, jak to požadoval Vološinov – modelovány *v neoddelitelném sepětí s nositelem, se situací a s kontextem*: požadavek *historické konkrétnosti* je tu splněn snad beze zbytku.

Jestliže poukážeme na hodnotu tohoto materiálu pro Vološinovův program, neznamená to samozřejmě, že se tu chceme sami pokusit Vološinovův program naplnit. Přestože naše zájmy jsou v mnohem shodné, takže klasifikace promluv a řečových žánrů by mohla být ideálním východiskem ke klasifikaci hudebních čísel (a naopak klasifikace árií, písní, duet, terzettů atd. by leccos napověděla pro typologii řečových žánrů a promluv), přece jen naším úkolem není tato čísla třídit, ale spíše jen pozorovat a pokusit se vystihnout jejich fungování.

Některé nejelementárnější typy čísel se ovšem vyčleňují samy. Především je to typ, nápadný obvykle hned svými prvními slovy „Jsem ten a ten.“, „Jsem takový a takový“, „Jsem diplomat“, „Ich bin eine anständ'ge Frau“, „We 've got elegance“, „Už od svých prvních mladých let jsem procestoval celý svět“, „C'est moi“, atd. Takové číslo nás hned svou první větou jasně informuje, že zobrazuje promluvu, jejímž předmětem je hrdina sám a jejímž obsahem sebedefinování, seberefektování, sebeověřování či sebeutvrzení, „pokrývání sebe samého nápisy“.

Fakt, že tento typ najdeme hned na samých primitivních počátcích zobrazování lidské komunikace písní, v prvních francouzských *opéras comiques en vaudevilles*, anglických *ballad operách*, německých *singspielech* a českých *zpěvohrách*, nás může vést k domněnce, že jde o starodávné *entré*, naivní postup hudebnědramatické poetiky, prastarý epický způsob expozice („nevlastní, nepřímá epičnost“). Ale není tomu tak. Předně s tímto způsobem se nesetkáváme jen v expozici (pokud ovšem všechny epické prvky v divadle nechápeme jako jakousi permanentní expozici). Za druhé tento způsob není nijak omezen na starší slohovou oblast divadla, ba ani na její novodobé reminiscence. Najdeme jej samozřejmě v muzikálech pracujících „zdivadelněnou“, epickou technikou polopřímé epičnosti. Například v muzikálu či zpívaně a mluveně pantomimě ZASTAVTE SVĚT, CHCI VYSTOUPIT je celá třetina čísel tohoto charakteru, přičemž každá ze čtyř hrdinových milostných partnerek – Angličanka, Ruska, Němka a Američanka – (představuje je jedna herečka) má svou vstupní, vlastně národní variantu jednoho a téhož kupletového *entré*. Podobná čísla však najdeme

i mimo tuto vypjatou situaci *entré*, uvnitř divadelního toku, ba najdeme ji dokonce i v muzikálech zcela neepických, svou dramatickou technikou málem čechovovských: ne, zde rozhodně nejde o neobratný a naivní prostředek divadelní. Spíše by se mohlo připustit, že tu jde o divadelní zobrazení *neobratného, naivního či neomaleného postupu a prostředku životního*. Někdy sice neodoláme a zapějeme svoji parádní vstupní árii či *Ódu na sebe* (abychom použili názvu, jímž libretista MY FAIR LADY označil Higginsovu zpívanou úvalu o sobě samém *I'm a very gentle man*). Ale většinou se ovládáme a árii si sami škrtneme: jsme přece moderní lidé a film nás poučil, že máme efektivnější způsoby ostENZE sebe samého a „pokrývání sebe samého nálepkami“, způsoby nenápadně nápadné, nepřímé, detailem, vhodnou rekvizitou (cigaretou, automobilem, partnerem, partnerkou). Jen naivní primitiv (což je, při vši kultivovanosti, případ profesora Higginse) se bez zábran předvádí, chlubí či mluví o sobě, anebo také neobratně skrývá: v sofistikovanějším prostředí je to vše tabu; zde se předpokládá ostENZE neostentativnosti, i když na druhé straně se zde netřeba skrývat s tím, že se leccos skrývá a že se se vším „nechodí na trh“ (což je fakt, který lze směle nésti na trh). Leč nechme paradoxů ostENZE: spíš než předmětem písně – ale najdeme je i zde, v podobě paradoxů skromnosti, viz třeba Lancelotovu vstupní z CAMELOTA (*C'est moi*) – jsou předmětem ba kořistí herectví (které samo je jejich předmětem, ba kořistí). Divadlo přece nelíčí životní normál, kde se můžeme dokonale ovládat a kdy hravě udržíme na uzdě snahu po ostentaci, či kdy nás samy drží na uzdě obava z ní, ale situace výjimečné, které nás vyvádějí z míry a při kterých snadno zapomínáme na své dobré vychování: jak v takových okamžicích porušené rovnováhy nehledat znovu sám sebe, své narušené sebevědomí i sebe-vědomí, jak nemít snahu o sebeutvrzení, o znovunalezení sebe samého, znovustvrzení své vlastní identity, redefinici vlastního já. Vždyť koneckonců – jak uvidíme v další kapitole – smyslem muzikálového příběhu je právě často znovuoobjevení vlastní identity, hledání a nalezení sebe samého. V takových případech, jak vidět, nemusí jít o primitivní a naivní přespříliš otevřenou techniku společenského styku (vždyť koneckonců táž moderní společnost, která vynalezla „zakryté formy“ sebedefinic a ostentativní neostentaci, si vynašla – zřejmě jako protiváhu – i takovou zcela otevřenou formu supernaivního sebedefinování, jakou je psychoanalýza!). A co je pro nás ještě důležitější: v takových případech nemůže být zřejmě řeč ani o naivní, neobratné a zastaralé dramatické technice. Vždyť koneckonců explicitní sebedefinice nemusí vždycky začínat pimprlovým „Já jsem ten a ten a chci to a to.“ Může jít i o definici implicitní, obsaženou v každém našem činu, každém našem jednání, každé naší promluvě, ať už se týká čehokoliv, a tedy i v každé naší písni. Často je totiž projevem naivní a zastaralé a krajně neobratné – protože neúsporné a rozbředlé – dramatické techniky spíš to, zpívá-li postava o čemkoli lyrickém, jen abychom tím nepřímou a dramaticky rafinovaně naznačili, že postava má lyrický charakter. To je neduh, kterým trpí velká část

komických oper, oper, operet, ale někdy i muzikálů: forma hudebního divadla ovšem snese mnohé, a divadlo, jemuž se ve Francii říká *théâtre lyrique*, snese tedy i lyriku (omlouvám se za tuto nevhodnou slovní hříčku: francouzský název užívá termínu *lyrique* v jeho prapůvodním významu, odvozeného od hudby, tj. muzicírování na lyru): škrtnout tyto lyrické odbočky by sice prospělo dramatu (pokud by tu nějaké zbylo), ale byli bychom zase o spoustu přesladkých písní chudší, mimo jiné třeba i o titulní píseň muzikálu THE SOUND OF MUSIC. Zdá se, že záliba v lyrice není tím neodpustitelnějším dietním prohrěškem hudebního divadla proti dramatické linii. Ačkoliv – kdoví?

/2. 2. 2. 1/

Setkání dvou „definic“

Naproti tomu výrazně *dramatická* situace nastává tam, kde moje vlastní definice mne samého se setkává nebo *střetává s definicí mne samého, kterou mi nabízí nebo vnucuje partner*, nebo dokonce, kde si partner při tomto mém definování osobuje aktivní či rozhodující roli. V takové krajní variantě je to ovšem situace spíše pro zpívaný monolog či pro árii, k níž definovaný nemá právo nic dodat (neboť, jak známo, k áriím nemáme právo cokoli dodávat), ovšem v ostatních případech, tam, kde to není v nepřítomnosti definovaného, je to *skvělá situace pro duet*.

Nutno uznat, že hudební divadlo odedávna ví o této své skvělé možnosti a že jí odedávna využívá. Doklady toho bychom našli v buffě, u Mozarta (v jeho spolupráci se Schikanederem a zejména s Da Pontem) i u Smetany (zejména v jeho spolupráci se Sabinou, např. dueta *Znám já jednu dívčinu* či *Tak tvrdošjnou, dívka, jsi*). Ostatně celá *PRODANÁ NEVĚSTA* jako příběh o zdánlivě věrolomných vztazích i jako hra s identitou a jejími záměnami pracuje s mnohonásobným definováním, počínaje sebedefinicemi Jeníka i Kecala až po předfinálové *Já nejsem medvěd* a finálové *Ta vaše moudrost vás na chvíli opustila*. Ovšem nejvýraznější doklady o využívání této možnosti najdeme v divadle, které mluví, zpívá a tančí. Už opereta se naučila brilantně pracovat s konfrontací sebedefinic, jak o tom svědčí např. velmi dokonalá práce s tímto motivem v Nedbalově a Steinově *POLSKÉ KRVÍ*, v díle, které je svou důsledností a nekompromisností, s níž sleduje komunikační linii, až extrémní (autoři se předem dohodli, že v celé operetě nebude jediné sólové číslo). A tak velká část čísel tu má přímo „sebedefiniční“ (či „tebedefiniční“) charakter. Hned v první zpívané scéně („*Ta nebo žádná*“) drtí hlavní hrdina svého naivního přítele Popiela tím, jak dokonale jej má „přečteného“ – tak dokonale, že mu hned přesně a naslepo popíše, jak vypadá nový objekt přítelovy milostné touhy, jeho nová a další „ta nebo žádná“. Není divu, že komunikace, v níž má drtivou převahu jeden mluvčí, má bezmála charakter monologu: vysmívaný Popiel nedokáže oponovat definici, jíž ho vymezil

jeho suverénní přítel a zmůže se jen na několik zpívaných přitakání a na pasivní dvojzpěv posledních frází. Hned další číslo, terzett či lépe řečeno zpívaný dialog, má v refrénu rovněž „definici“, dokonce kolektivní: soubornou „nálepku“, již všichni tři, dobrovolně či „dobrovolně“ upevňují na sebe samy jako „nejideálnější trojspolek“, jaký vůbec může být. Přeskočíme-li další scénu, kde jde spíše o implicitní definici milostných vztahů, máme tu vstupní scénu Zaremby a Heleny, a opět je tu „definice“ – tentokrát Helena „definuje“, jaký musí být její partner, má-li jen trochu odpovídat jejím představám, a jaký naopak být nesmí. Samozřejmě, že komedie, jejíž hlavní hrdinka se představí hlavnímu hrdinovi jako nová hospodyně (tenhle operetní nápad je od Puškina!), počítá především s falešnými „definicemi“, falešnými „nápis“: nicméně i v této „hře na hospodyně“ je třeba definovat a přijímat či odmítat definice, a právě toto vzájemné definování je tématem dueta „*Jste kavalír, to vím*“, scény tak známé a slavné, že si nikdo vůbec neuvědomuje, oč v ní vlastně běží.

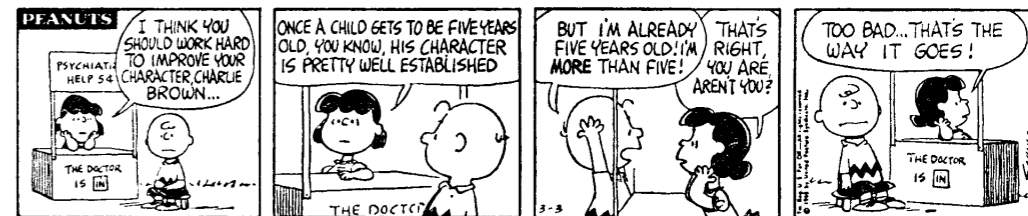
Ale přejdeme dál: Bernsteinův muzikál *WONDERFUL TOWN* má píseň, která v melodii, textu i názvu vypadá jako docela banální milostné duo: *It's love* (Je to láska). Jenže situace, v níž se zpívá, i osoby, které ji zpívají, z ní dělají něco jiného. Nejsou to milenci; je tu sice zamilovaný sympatický hrdina, ale není tu jeho vyvolená, nýbrž pouze její sestra. A ta právě ve zpívaném dialogu tomuto mládenci výše uvedenými slovy definuje, cože to on vůči její sestře vlastně cítí: mladý muž nejdříve protestuje proti tomu, aby byl definován jako zamilovaný, ale pak „mu to dojde“: ano, to děvče má pravdu, „it's love!“.

Definice může být ovšem nesprávná, a to nejen záměrně, ale i nezáměrně, z naivity, nezkušenosti nebo hlouposti. To je případ dueta *Oh, happy we* z Bernsteinova *CANDIDA*. Je to duet vystavěný na falešné symetrii a falešných zobecněních, které se z této zdánlivé symetrie vyvozují v konkluzi, chci říci v refrénu. Verze tedy „symetricky“ v rychlém jednotaktovém sledu střídá repliky obou královských snoubenců, Candida a Kunigundy, repliky, v nichž se oba svorně drží společného tématu „naše společné manželství“. Chyba je jediné v tom, že se navzájem vůbec neposlouchají a tedy netuší, že v tomhle společném dvojmonologu si každý to budoucí manželství maluje úplně jinak. Přesto (vlastně proto) v refrénu docházejí k společnému závěru

„*Oh, happy we,*
Jaké to štěstí,
how we agree“
jaká to shoda!

Snad nejskvělejší příklad „sebedefinice“ přebité „tebedefinicí“ a sebekritiky přebité „tebekritikou“ lze najít v kapesním muzikálu Clarka Gessnera *YOU'RE A GOOD*

MAN, CHARLIE BROWN, což je písničkový a mikrocénkový přepis nesmírně populárního seriálu (vlastně seriálku) Gene Schulze *Peanuts*. Hrdiny seriálu, který nemá příběh, ale samostatné mikropříběhy, jsou děti; ovšem děti s myšlením a problémy a úrazy málem dospělých: právě v té zvláštní směsi dětské naivity a dospělého smutku je ozvláštňující síla těchto kresbiček a obláčků. Celý seriál, jehož pravým předmětem a tématem je mezilidská komunikace, jakoby dokazoval tezi, že comics jsou žánr metakomunikativní: při bystrosti těchto metakomunikativních postřehů není divu, že se s citáty jednotlivých epizod (tj. s jejich reprodukcí) setkáváme i v textu vědeckých prací, zabývajících se lidskou komunikací a jejími poruchami. – Ústředním hrdinou seriálu i muzikálu je Karlík Brownů, dítě smolné a zamindrované, pachtící se za úspěchem a uznáním v jakékoli maličkosti, ale sklizející jen smutek z ostudy a z prohry. Hlavním protihráčem tohoto pětiletého sysifovského optimisty je bezohledná Lucy, dětské vydání agresivní americké ženy. Lucka si v jedné epizodě otevřela psychiatrickou poradnu (v jejích představách vypadá jako stánek s limonádami) a jako pacient samozřejmě přichází Charlie Brown. V kresleném vydání vypadá epizoda takto:



Mohl bys pracovat na zdokonalení svého charakteru, Karlíku...

Jak je dítěti jednou pět, je už jeho charakter ustálený.

Ale mně už je pět. Mně už je víc než pět! Ano, máš pravdu. Že?

Tak to je zlé! No, co naděláme.

V muzikálovém zpracování dostala epizoda podobu hudebního čísla, přesněji řečeno zpívaného (ale také mluveného) dialogu:

Charlie Brown: Lucy, jsem tak deprimován. Nic mi nejde, nevím, co mám dělat.
Lucy: To je mi líto, Karlíku Browne. Snad bych ti mohla pomoci. Myslím, že potřebuješ jako sůl nedržet to všechno uvnitř, v sobě, ale otevřeně si přiznat všechny své chyby.
Charlie Brown: Ty si opravdu myslíš, že to pomůže?
Lucy: Jistě.

Charlie Brown: Dobrá. Zkusím to.

(Zpívají „The Doctor is in“) (Dnes ordinujeme)

Charlie Brown:

Nejsem moc hezký, ani chytrý, ani bystrý.

Vždycky jsem byl hloupý na pravopis a počty.

Nikdy jsem moc nehrál fotbal či baseball, nebo pálkovanou, nebo šachy, nebo dámu, nebo ping-pong.

Jsem obvykle protivný při každé společnosti nebo tanci,

buď stojím jako trdlo, nebo kašlu,

nebo se směju,

nebo zapomenu přinést dárek,

nebo převrhnou zmrzlinu,

nebo mě to tak zdeprimuje,

že stojím a brečím,

copak může vůbec být někdo

tak perfektně a totálně a naprosto

vedle jako já?

Lucy (mluví): No. Pro začátek to docela ujde.

Charlie Brown: Pro začátek?

Lucy: No ovšem. Myslíš, že to odbudeš takovými povrchnostmi a že ti to pomůže? Kdepak,

Karlíku Browne, musíš jít pěkně do hloubky.

(zpívá)

Jsi hloupý, sám na sebe soustředěný a náladový.

Charlie: Jsem náladový.

Lucy: A je s tebou děsná nuda.

Charlie: To je.

A nikdo mě nemá rád.

Ani Frieda, nebo Sherry, nebo Linus, nebo Schroeder...

Lucy: Nebo Lucy.

Charlie Brown: Nebo Lucy.

Lucy: Nebo Snoopy.

Charlie Brown: Nebo Sn..

(mluví)

Počkej. Snoopy mě má rád.

Lucy: Bane. Jenom to předstírá, protože mu dáváš žrádlo. To se nepočítá.

Charlie Brown (zpívá):

Nebo Snoopy.

Ó, proč jsem se narodil, když tu jsem jenom na to, aby byl někdo tak perfektně a totálně a naprosto...

Lucy: Počkej.

Ty ještě nejsi někdo.

Charlie Brown: To je pravda.

Lucy: Takže ještě můžeš doufat.

Charlie Brown: Doufat?

Lucy: Protože i když nejsi tak dobrý

na hudbu jako Schroeder,

ani tak šťastná povaha jako (pes) Snoopy,

ani tak roztomilý jako já,

přece jen vynikáš tím,

že jsi právě ten jediný, zvláštní a jedinečný

Charlie Brown!

Charlie Brown: Já jsem já!

Lucy: Ano, to je ohromující pravda.

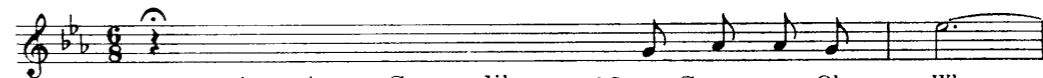
Protože, bez ohledu na to, jakou to má cenu, Karlíku,

Ty jsi Ty.

(mluví)

Charlie Brown: Víš, Lucy, že je mi už opravdu líp? Jsi opravdový kamarád, Lucko, opravdový přítel.

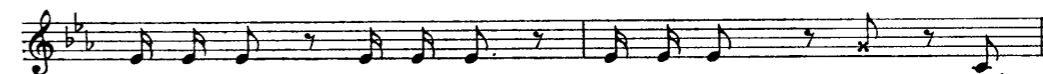
Lucy: Dostanu pět centů, prosím.



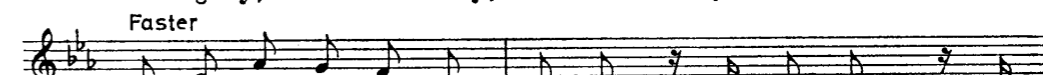
Now wait a minute, Snoopy likes me. C B: or Snoop - y, Oh, Why —
Lucy: He only pretends to like you because you feed him. That doesn't count.



— was I born just to be one small per - son as



thor - ough - ly, to - tal - ly, ut - ter - ly... Lucy: Wait! You're



Faster
not ver - y much of a per - son, C B: that's cer - tain, Lucy: And



yet there is rea-son for hope. *CB*: There is hope? *Lucy*: For al -
 thought you are no good at mus-ic, like Schroeder, or
 hap-py, like Snoopy, or love-ly, like me, you have—
 — the dis-tinc-tion to be no one else but the
 sing-u-lar, re-mark-a-ble, u-nique Charl-ie Brown. *CB*: Ím
 me! *Lucy*: Yes, — it's a-maz-ing-ly
 true, for what-ev-er it's worth, Charlie Brown, You're
 (Tacet)
 you. *CB*: Oh, thank you, Lucy, I feel much better now. You're a true friend,
 Lucy, a true friend. *Lucy*: That'll be five cents, please.

Citovali jsme tentokrát celé číslo, protože na této ukázce lze demonstrovat snad všechny zákonitosti muzikálového čísla i skutečnosti číslem zobrazené, zákonitosti, které jsme se pokoušeli najít a teoreticky formulovat. Ukázka sestává z třístrofě písničky a z dialogu, který píseň uvádí, zakončuje, ale také na několika místech přerušuje a prostupuje. Píseň sama představuje komunikační akt sebedefinování, „pokrývání sama sebe nálepkami“: tak je uvedena a uvozena předcházejícími meta-komunikativními replikami a tak se také v první strofě rozvíjí. (Mimochodem ten rozvoj sám stojí za analýzu: slova i nápěv, písňová hudební syntax i sémantika se tu rozvíjejí v dokonalé jednotě.) Po první strofě následuje opět komunikace o této komunikaci, totiž zhodnocení právě absolvovaného sebedefinování. Karlík to už líp nedokáže a tak se iniciativy chopí Lucka a začíná ho „definovat“ sama. První strofa – a první etapa – byl Karlíkův monolog. Druhá strofa a druhá etapa je dialog, pokud lze dialogem nazvat komunikační akt, při němž Karlík jen překládá Lucinu monologickou promluvu z „jazyka ‚ty‘“ do „jazyka ‚já‘“ a svým přitakáním na sebe přibíjí „šitky“, jimiž ho Lucy ozdobila. Karlík je kooperativní pacient, některými nápisy se ochotně zdobí sám; jen u jednoho nápisu se zarazí: že ho nemá rád ani jeho pes. Vznikne metakomunikativní rozprava, číslo se tím přeruší, metakomunikace je mluvená, mluví se „do koruny“ (to samo o sobě je výtečný postřeh o struktuře našich promluv!), teprve když diskuse skončí a Karlík přijme i tuto zdrcující definici, pokračuje se ve zpěvu. Zde se opět chopí iniciativy Karlík, i když jen proto, aby z Luciny analýzy dospěl k hořkému závěru, že nikdo není tak dokonale marný, jako on. Jenže Lucy ho naštěstí nenechá dokončit refrén (což je opět naznačeno hudebně: tato sloka není uzavřena, poslední takt tu chybí). Lucy tedy Karlíka zarazí a sama začíná třetí strofu. Přemýšlivý Karlík opět přitakává, a Lucy – která při tom všem nezapomene jen tak mimochodem upevnit nejlichotivější nápis na sebe samu – zvedá Karlíka znova na nohy, i když to jediné, co na Karlíkovi nechá, je jeho pouhá identita, což je ostatně jediná věc, která se ani Charliemu Brownovi upřít nedá. Komunikační akt (a žánr) sebedefinování končí, píseň dozněla, vděčnému Karlíkovi zbývá jen v metakomunikaci za tuto přátelskou službu poděkovat. Jenže Lucy díky nestačí: za tenhle komunikační žánr se psychiatrům ani tak neděkuje, jako platí.

Jak vidět, píseň na scéně může fungovat jako velmi účinný *detektor „písňovosti“ v životě*, jinak řečeno jako *účinný nástroj objevování a modelování komunikačních žánrů, pattern a forem promluv, s nimiž operujeme v životě*. Řekli jsme „žánrů“ a „forem“, ovšem zabývali jsme se zatím vlastně jen jediným žánrem, i když snad nejdůležitějším (protože se týká toho nejdůležitějšího partnera každého z nás) a nejmnohotvárnějším co do odrůd a variant. Přitom jsme ještě zdaleka nevyčerpali všechny podstatné komunikační aspekty, které lze pomocí čísla modelovat a které lze tedy na čísle demonstrovat.

Především: definice *sebe* je vždycky zároveň definicí *druhých* a naopak. Všimli jsme si ostatně, že Lucy při definování Charlie Browna nezapomene jen tak docela mimochodem definovat i samu sebe. Ale nejde jen o tuto explicitní, verbální definici: celé Lucino počínání je jedinou implicitní definicí jí samé, jednak jako „lékaře duší“, především však jako opravdové přítelkyně: ani závěrečná pointa s placením není s to zrušit tuto definici. Za druhé – a to je nejdůležitější: definováním sebe či definováním partnera vždycky zároveň *definujeme svůj vzájemný vztah*. Toto definování vztahu bychom mohli chápat jako další Vološinovův žánr, spíše je to ovšem právě další, *interakční aspekt všech komunikačních žánrů*. Protože každá mezilidská komunikace má *dvoji základní funkci: přenášet informaci a vytvářet (udržovat, stvrzovat) vzájemný vztah*.

Symetrie a komplementarita

Už Vološinov upozornil na závažnost hierarchického momentu a na rozhodující vliv, který má na formu komunikace, na formu výpovědi. Teprve o dvacet let později se podařilo antropologu Gregory Batesonovi dojít (nepochybně nezávisle) ke stejnému závěru, a navíc na rozsáhlém etnologickém a později psychiatrickém materiálu vypracovat jednoduchý a přesný teoretický popis onoho rozhodujícího vlivu hierarchického momentu na formu lidského komunikování.

Celá Batesonova teorie je vlastně aplikace základních poznatků moderní logiky na oblast lidských vztahů, je to vlastně jakási *logika lidských vztahů* (a lidské komunikace) a není tedy divu, že i dva základní pojmy této teorie pocházejí z logicko-matematického arzenálu. Bateson rozděluje formy lidských vztahů na dvě velké skupiny vztahů, na vztahy *symetrické* a *komplementární*.

SYMETRIE je základní pojem matematickologické teorie relací a víme-li, jak vypadají symetrické vztahy rovnosti či ekvivalence mezi čísly, dovedeme si snadno představit, jak vypadají symetrické vztahy mezi lidmi: jsou to rovněž vztahy rovnosti, vztahy „jak ty mně, tak já tobě“, vztahy „já pán – ty pán“, vztah „rovný s rovným“, „rovným dílem“, bohužel ovšem i vztahy „oko za oko, zub za zub“. Symetrické vztahy jsou mezi zcela rovnocennými soky, ale patrně i mezi zcela rovnocennými přáteli. Přáteli moudřími (tj. vybavenými fungujícími negativními zpětnými vazbami) a upřímnými (tj. nepodezíravými) přáteli, kteří neváží na lékárnických vahách svou symetrii, protože vědí, že dokonalá symetrie neexistuje, neboť snaha o ni může vést leda k systému s pozitivní zpětnou vazbou a k eskalaci. V naší divadelní klasice máme čítankový příklad eskalace symetrie, výjev *Ten punč platím já* z NAŠICH FURIANTŮ. A moudrost norem společenského chování i zkušenost doprav-

/2. 2. 3/

/2. 2. 3. 1/

ních pravidel se snaží omezit symetrii a systémem předností snížit její pravděpodobnot na neškodnou míru (jakou je například eskalace zdvořilosti mezi sobě rovnými v dávání přednosti při vstupu do dveří).

Opakem symetrie je asymetrie, a zcela logicky vzato, mělo by tomu tak být i v teorii Batesonově. Jenže vzájemné vztahy nemohou být jen libovolně asymetrické; vzájemné vztahy, to je systém, celek, a asymetrie uvnitř celku má tu zvláštnost, že ať bude dělení sebevíc asymetrické, vždycky se obě části budou doplňovat. Je to vztah, který má v teorii množin (tříd) jméno KOMPLEMENTARITA: ke každé třídě věcí (hrušek, šálků) existuje doplňková třída věcí (tedy třída všech ne-hrušek, ne-šálků), která původní třídu doplňuje na dohodnutou universální třídu (např. třídu všeho ovoce, všeho zboží). Nebylo by možné mluvit o hruškách, kdyby nebylo možné odlišit je od ne-hrušek, atd. A stejně je to v lidských vztazích: vztahy učitel, velitel, nadřízený, atp. v universu, tvořeném lidskou dvojicí, trojicí či skupinou, nejsou myslitelné bez komplementárního vztahu „být žákem“, „být podřízeným“, „být sluhou“ atp. Podobně i vztah „být tím, který převzal iniciativu“ je nemyslitelný bez vztahu „být tím, který přenechal iniciativu, vztah „být sdělujícím“ bez vztahu „být naslouchajícím“, atd. Jak vidět, *dialog je založen na střídavé, pravidelné* – tj. určitými pravidly se řídící – *komplementaritě*, protože jinak by nebyl dialogem, ale eskalací symetrického řevu. Nepochybně Vološinov měl pravdu, vyzdvihl-li důležitost *hierarchického momentu* v organizaci lidské komunikace. Samozřejmě hierarchie nesmí být nehybná, ale dynamická, nesmí být zkamenělá. Ani komplementarita totiž není ušetřena patologie. Zvrhá-li se symetrie v eskalaci, může se komplementarita zvrátit v *diskonfirmaci*, tj. falešné, zdánlivé uznání komplementarity, maskující nesouhlas. Neboť komplementarita může být dosti nepřehledná, tím spíš, že kromě komplementarity existuje i METAKOMPLEMENTARITA (tj. komplementarita na vyšší úrovni), která může mít opačný směr než komplementarita nižšího řádu.

Batesonova teorie vztahů má – spolu s celou Batesonovou teorií lidské komunikace, metakomunikace, komunikačních paradoxů a z toho plynoucích komunikačních poruch – důležité místo v současné psychiatrické teorii i praxi (diagnostice, terapii, teorii i technice hypnózy aj.). To samo o sobě není pro nás tak důležité jako to, že právě zde se nabízí klíč k teorii i praxi divadla, které mluví, zpívá a tančí.

/2. 2. 3. 2/

Symetrie a komplementarita v hudbě

Symetrie a komplementarita nejsou totiž jen vlastnosti, které exaktně abstrahujeme z formulí logických a které stejně exaktně pocítujeme na formách životních – jsou to zároveň *vlastnosti, které velmi zřetelně rozpoznáváme na formách hudebních*. Hudba sama pracuje jako se základním kompozičním prostředkem se SYMETRIÍ, dokonce s několika

jejími druhy; dá se namítnout, že všechno to, čemu se v hudební teorii říká symetrie, je jen quasisymetrie, jen symetrie na papíře, protože v živé, hrané hudbě neexistuje žádná symetrie, ale jen neúprosná asymetrie časového toku. Ovšem i když toto vše připustíme, symetrie se nezbavíme: právě živá, konkrétní, hraná hudba, tedy ta, která není jen na papíře, se odehrává nejen v čase, ale i v prostoru – a zde už najdeme (zejména v hudbě kolektivně provozované) zcela nepochybné a nepopíratelné projevy (či možnosti) skutečné, pravé symetrie. Ještě evidentnější a triviálnější je to s KOMPLEMENTARITOU: každá skladba vytváří *celek*, čím jednodušší a konvenčnější je to skladba, tím je tento celek zřetelnější. Oddělíme-li a odlišíme část tohoto celku, ať už v postupném nebo současném členění skladby, vždycky nám zbývající část utvoří zcela automaticky doplněk. To je princip, s nímž velmi důmyslně pracuje *hudba koncertantní* (ať už vokální či instrumentální), v níž je komplementární vztah legalizován samým názvem (koncert pro kontrabas s *průvodem* – tj. doplňkem – orchestru). Ovšem komplementarita neexistuje pouze v těchto akusticky a opticky akcentovaných hierarchických koaliciích: každá část skladby je vůči zbývající části v poměru komplementarity: dvojnásob to platí o celcích tak výrazných a přehledných jako jsou písně. Říkáme „celek“, pojem celku však je pojem velmi ošidný, protože vratký a relativní: to, co považujeme za celek (či universum), může být samo – jak se v dalším časovém průběhu skladby ukáže – jen částí dalšího vyššího celku či universa. Takže i v hudbě lze velmi exaktně, konkrétně a takřka názorně modelovat velmi abstraktní vztah METAKOMPLEMENTARITY, vztah, který má kardinální důležitost v hierarchické budově (či symfonii) lidského komunikování.

Modelování symetrie a komplementarity lidských vztahů symetrií a komplementaritou hudebních či písňových forem je odvěkou příležitostí hudebního divadla, a hudební divadlo této možnosti také od věků využívá. Minimálně dvě stě padesát let před Batesonem (ne-li dva tisíce pět set) objevilo (hudební) divadlo zákony symetrické a komplementární komunikace a prakticky s nimi pracuje v symetrických či komplementárních číslech (počínaje duety a konče velkými finále) jako komunikačních modelech. Zejména velké scény finální přečasto stojí (bohužel někdy doslova, staticky stojí) na bezpečně vycitěné symetrii a komplementaritě vztahů dramatických osob. Ze takové scény nejsou prostředek zastaralý a vývojově překonaný, dokazuje mj. i velká předfinálová ansámblová simultánka z WEST SIDE STORY, konfrontující na individuálních verzích, spojených společným refrénem *To night*, složitost vzájemných vztahů mezi Tryskáči a Žraloky (eskalovaná symetrie), mezi Mariou a Tonim (milenecká symetrická komplementarita), mezi Tonim a Riffem (kde Riff usiluje o dominanci nad Tonim a snaží se vynutit si jeho slib, že se zúčastní rvačky) i mezi Anitou a Bernardem (v této scéně pouze jednostranná, pouze se strany Anity modelovaná a tedy nenaplněná a asymetrická milenecká komplementarita).

Nejpřehlednějším terénem pro modelování vzájemných vztahů a ideálním kolbištěm

složitě hry symetrií a komplementarit je ovšem duet. Dokonale symetrický duet by vlastně ani nebyl duetem, ale spíš dokonalou synchronizací dvou provedení jedné skladby na jednom pódiu; eventuálně i dvou skladeb; naproti tomu skutečné duety připouštějí značnou asymetrii. Představíme-li si nejbanálnější případ operetního duetu, při němž jednu verzi zpívá on, druhou ona a refrén oba, vidíme, že na začátku jde o převahu jednoho partnera, zatímco pak se role obrátí a začíná dominovat druhý. Dominuje, ovšem zároveň *opakuje téma exponované prvním*, tedy vlastně zpívá „na jeho notu“: dochází tudíž k souhlasu a souladu obou, což nelze než korunovat v závěrečné části souhlasem a souladem muzikálním. Prosím čtenáře, aby se nedal odradit banalitou tohoto popisu, jde o to, ukázat na banálním příkladě, že každé číslo je proces, nikoli stav. Protože ansámblové číslo, i když dosahuje takřka krystalické symetrie či pravidelnosti, není krásná zkamenělina, ale živá událost, probíhající před našima očima (a ušima). Jak složité lze i na jednoduché třístrofě písničky pracovat se symetrií a komplementaritou, ukazuje citovaný duet Charlieho Browna a Lucy, kde dominance Charlieho v první strofě je jen zdánlivá: je to komplementarita v rámci metakomplementarity opačné, iniciativa „na povel Lucy“ a tedy pseudoiniciativa. V druhé strofě už agresivní Lucy nezakrytě dominuje a i ve třetí strofě, kdy staví Karlíka znovu na nohy, je to Karlík postavený na nohy *díků jí*. Karlík nikoli samostatný, ale v komplementárním područí tohoto agresivního prcka. To vše lze sledovat na *formálním rozvrhu písně samé, který dokonale koresponduje s její sémantikou*.

/2. 2. 3. 3/

Komunikační manévry

Komplementarity či symetrie se obvykle *nedosahuje výslovnou dohodou* (ostatně o těchto věcech se velmi nesnadno hovoří, zvláště, když druhý partner metakomunikaci o vztazích vůbec nepřipouští), ale jen víceméně neuvědomělými *komunikačními manévry*. K takovým komunikačním manévram patří zejména neoprávněné příkazy a kritické poručnickování: jeden z partnerů si prostě přisvojí právo druhého komandovat či mentorovat, a pokud to druhý připustí a neodrazí, komunikační manévr se prvním podaří a první si druhého zakrátko „osedlá“. Někdy jde o manévry ještě jemnější a méně nápadné – třeba jen o právo být při tom a kontrolovat tak dialog druhých (tak jak si toto právo neustále prosazuje mamá Jadwiga v klasickém tercetu z POLSKÉ KRVE, v *tercetu*, v němž se Popiel obrací výhradně k jednomu adresátovi, totiž k předmětu svého nového vzplanutí, primabaleríně Wandě, zatímco Wandina mamá neustále reaguje tak, jako by všechny repliky Popielovy platily nejen Wandě, ale i jí). Mluvme-li už o Polské krvi, připomeňme, že na samém začátku druhého aktu je klasická *karetní scéna*, tedy řekněme komunikace „několika s několika“, do níž

se marně snaží vstoupit fendující exekutor. Zabaví židle, zabaví stůl, ale nedonutí karbaníky, aby s ním komunikovali: jak vidět existují i *protimanévry*, například ignorování. Někdy je cílem manévru nikoli získání komplementarity, ale nabytí či *udržení symetrie*: takový manévr (či protimanévr) popisuje už připomenuté *kavaleršké duo* z Polské krve, v němž Helena jako hospodyně připomíná svému pánu *komplementaritu* svého postavení („služka jsem“) jen proto, aby si mohla ve vztazích milostných udržet nezávislou symetrii. Existuje i celá hra o jednom takovém kolektivním manévru, je to muzikál Petera Stone a Shermana Edwardse 1776, a úspěšný komunikační manévr, který popisuje, se jmenuje Deklarace nezávislosti amerických osad. K popisu komunikačních manévru někdy muzikál spojuje modelování mluvy pomocí zpěvu s modelováním mluvy pomocí mluvy, tak je tomu v naší obšírné ukázce z CHARLIE BROWNA, kde ovšem manévry Lucy jsou tak průhledné a přitakání Charlieho tak ochotné, že nepotřebují komentáře. Někdy se zpívaný manévr setkává s mluveným protimanévrem (takový je chabý pokus Charlieho protestovat proti tvrzení, že jeho pes Snoopy ho nemá rád, protimanévr, který je Luckou briskně odražen), někdy naopak manévr obsažený v mluvené scéně, je vystřídán protimanévrem ve scéně zpívané: tak je tomu v písni Aldonzy z muzikálu MUŽ Z LA MANCHY: mezkari zkoušejí na děvečce Aldonzy nejobyčejnější a nejbanálnější mužské manévry, ale Aldonza je odráží ve zpívané scéně, přičemž jejím protimanévrem není mravopoděstnost, ale cynismus: se všemi stejně nemůžu – a s kým půjdu, na tom nezáleží: *It's all the same*.

Transitivita

Věnovali jsme takovou pozornost symetrii a komplementaritě, protože samo hudební divadlo věnuje těmto komunikačním vztahům prvořadou pozornost. Tyto batesonovské principy nejsou však jediné abstraktní relační kvality, které je hudební divadlo schopno modelovat. Další takovou vztahovou vlastností je TRANSITIVITA. Je-li *a* větší než *b*, a *b* větší než *c*, je *a* větší než *c*. Jak vidět vztah „větší než“ může přecházet z dvojice na dvojici. Podobně může přecházet z dvojice na dvojici a z osoby na osobu jedna jediná melodie: zřejmě *rundgesang* je v určité situaci schopen modelovat transitivity některých vztahů. Ve Smetanově TAJEMSTVÍ je předávání tajemství spolu s metakomunikační přísahou, již se adresát zavazuje, že *zamlčí vše, o čem zvl, všem lidem na zemi* hudebně modelováno přesně těmito prostředky, i když forma *rundgesangu* je tu zastřena symfonickým rázem hudebnědramatického zpracování, zdůrazňujícím spíš celkovou náladu než formální strukturu situace. Naproti tomu v ŠUMAŘOVI NA STŘEŠE je podobná scéna tiché pošty či šeptandy formálně zcela obnažena. Podobně je postup obnažen v Bernsteinově CANDIDOVÍ, kde jde

/2. 2. 3. 4/

o transitivity vydírání a peněz. V Monte Carlu si animírka stěžuje, že dře na majitele herny, majitel herny si stěžuje na to, že všechno, co vydělá, musí dát na úplatcích prefektovi, prefekt na to, že všechny peníze odevzdává vyděrači, a vyděrač na to, že všechny peníze prohraje v ruletě: nepochybně názorný důkaz, že prostředky čísla a *rundgesangu* či „*kolozpěvu*“ lze modelovat *koloběh*, *circulus vitiosus*, ba *perpetuum mobile* transitivity peněz.

Přesně stejného prostředku užili i Dürrenmatt a Burkhard ve Franku Pátém: celý gang se shromáždil u trezoru, každý zpívá jednu strofu a každý zamíří na všechny ostatní pistoli: i tentokrát kolozpěv modeluje bludný kruh opsaný tentokrát nikoli oběhem peněz, ale oběživem násilí a strachu.

Transitivita nemusí samozřejmě ústit do kruhu: může mít i formu řetězové reakce, jakou je každá tzv. sociální epidemie. Může to být jen miniaturní nákaza, která postihne jen nejbližšího partnera: to je případ „nakažlivosti nápěvu“ či „nakažlivosti refrénu“, jak jsme se o ní zmínili v duetech. Jindy ovšem může refrén „nakažit“ všechny, tj. všechny na scéně (nebo i všechny v obecnstvu, ale to už je jiná kapitola). Takovou velkou sociální nákazu předvádí MUŽ Z LA MANCHY, kde sen a vize nesplnitelného snu, jak jej vyjdařuje Quijotova píseň, „nakaží“ nakonec všechny spoluvězně: Quijotismus je nakažlivý a Cervantesova-Quijotova píseň je nakonec písní všech. Ale kupodivu stejný motiv, jenže v komediální verzi, nacházíme v Šostakovičově, Massově a Červinského operetě MOSKVA-ČERJOMUŠKY (Kouzelný sad): píseň o Čerjomuškách, chvála nového domova, zazní právě včas a zachrání nové nájemníky před pesimismem, kterému už už začali propadat, když byli svědky – a oběťmi – toho, jak v novém sídlišti rozhodovalo protekcionářství: i zde nakonec „sociální epidemie“ optimismu zvítězí u všech.

/2. 2. 4/

ČÍSLO JAKO KOMUNIKAČNÍ HYPOTÉZA

Carnap kdesi říká, že ve vědě častěji, než bychom čekali, nastává situace, kdy známe odpověď, ale neznáme otázku a nedovedeme tedy určit, na kterou otázku vlastně to, co známe, odpovídá. Zdá se, že to je i případ zpěvního čísla jako heuristického instrumentu a všech významných objevů, které učinilo: *zdá se, že ještě nejsme tak daleko, abychom dokázali objevit, co všechno vlastně objevilo*, abychom dokázali říci, co všechno vlastně říká, abychom věděli, co všechno ví.

Zabývali jsme se zatím jen velkými objevy zpěvního čísla, a to ještě jen těmi, na které už nezávisle na něm (ačkoli, můžeme tvrdit, že to bylo určitě nezávisle, úplně nezávisle na divadle, nezávisle na zábavě, nezávisle na umění?) přišla už i moderní věda. Zpěvní číslo má však na svém kontě i spoustu menších objevů (možná i některé velké, ale o těch ještě nevíme). Řekli jsme, že zpěvní číslo je nástroj objevování

„číslovitosti“ nebo „písňovitosti“ v životě. Číslo ovšem není píseň *in abstracto*, ale zcela *konkrétní píseň jedinečného tvaru, zcela určitého stylu a žánru*: je to taneční píseň, je to kankán nebo ča-ča, je to kuplet, je to valčík, je to chorál, je to něco, co nelze rovnou zařadit a pro co není žánrová nálepka..., a píseň je tedy *hypotéza o kankánovitosti, čačovitosti, valčíkovitosti, kupletovosti té či oné promluvy, té či oné komunikační situace či komunikačního žánru v životě*. Jako každá hypotéza, i zpěvní číslo může být hypotéza klamná, fantastická, zbrklá, dobově poplatná a omezená, nicméně je třeba ji uvážit. Zatím chybí procedury, kterými bychom mohli hodnotit adekvátnost či nevhodnost takové hypotézy. Možná, že takovou proceduru poskytnete tzv. *interpersonální teorie* hudební semiotiky, až se jí podaří prohloubit a až se podaří zjistit, *co vlastně v hudbě odpovídá struktuře interpersonálních vztahů*. Možná, že dojdeme k závěru, že právě zde je třeba hledat příčiny, proč některá doba najde svůj výraz v kankánu, zatímco jiná třeba ve valčíku nebo v rokenrolu. (Což ovšem už přesahuje problémy zpěvního čísla a týká se spíš otázek, kterými se zabýváme v další části.) Jisté je, že *zpěvní číslo píše rovnítko mezi konkrétní písňovou formou a konkrétní typ promluvy*. Zatím tomuto rovnítku nerozumíme, můžeme jen konstatovat, že tu je, a mít přitom podezření, že zpěvní číslo zbytečně plýtvá podobnými rovnítky. Možná, že by nám pomohla systematická typologie klasifikace písňových forem, přičemž zjišťujeme, že takováto typologie zůstává zatím jen zbožným přáním či – kdoví – neuskutečnitelným snem, podobně jako typologie Vološinovova. Lze důvodně předpokládat, že kdybychom měli obě tyto typologie, našli bychom v obou řadu shodných rysů a mohli tak dokázat korespondenci mezi oběma: možná, že by ani nebylo příliš silně předpokládat *izomorfii či homomorfii mezi množinou všech promluv (nezpívaných) a množinou všech písní*; zatím lze jen konstatovat *korespondence lokální* – právě v těch oblastech, které mapuje zpěvní číslo.

Taková lokální korespondence je i mezi některými dalšími charakteristikami zpěvního čísla a promluvy, kterou zobrazuje. Tak jako „kankán“ je hypotéza o „kankánovitosti“, je i „starodávnost“ čísla hypotéza o „starodávnosti“ promluvy, kterou označuje „německost“ jistá charakteristika „německosti“, „ruskost“ tvrzení o ruskosti atd.; datem a lokalizací písně můžeme datovat a lokalizovat promluvy – pokud takovou lokalizaci považujeme za nutnou. Ale stejně jako s těmito hudebními „symptomy“, „příznaky“, „konotacemi“ je to i s některými dalšími, tentokrát „absolutními“ (ale ve skutečnosti velmi relativními) hudebními vlastnostmi. „Sladkost“ čísla je hypotéza o „sladkosti“ zobrazované promluvy (medové řeči nelze než modelovat medovou hudbou) nebo o sladkosti té které chvíle či situace v životě (tj. v příběhu na scéně modelovaném). To vypadá jako apologie banality, ale ona to také je apologie hudební banality. Už Otakar Zich v *Estetice dramatického umění* analyzoval pojem dramatické originality a ukázal, že originalita dramatická se nemusí krýt s originalitou hudební, naopak, že často lze originálně dramaticky

užít prostředku, který je sám o sobě velmi otřelý. Totéž, co Zich stanovil „v malém“ pro operu, platí „ve velkém“ pro divadlo, které mluví, tančí a zpívá. A nejen to: v divadle tohoto typu je hudební banalita často mnohonásobně *funkční*, přičemž nejde jen o mechanismus popularity, s nímž toto divadlo počítá a na němž stává. Dokonce nejde ani jen o banalitu předmětovou, banalitu, která má být zobrazena pokud možno ironicky a nebanálně. Nikoli: divadlo, které mluví, zpívá a tančí, se nedistancuje od banality, akceptuje ji a dokonce se s ní ztotožňuje. Pravděpodobně tento postoj je klíčem k některým základním otázkám žánru a hudby tohoto typu vůbec: zřejmě zde má pravdu Arnold Schönberg, oceňující právě u skladatelů této hudby (Schönberg mluví o Gershwinovi a Offenbachovi) schopnost *ztotožnit se s citěním obyčejného člověka*: možná, že i ztotožnit se je málo: prostě být jím.

/2. 2. 5/

ČÍSLO JAKO HEURISTICKÝ INSTRUMENT

Vraťme se však k lokálním korespondencím a k mapování lidské komunikace, zejména pak jejích žánrů a „patterns“. Prozatím jsme stačili probrat trochu podrobněji vlastně jen jediný žánr, i když rozsáhlý a fundamentální: definování sebe samého. Hudební divadlo tento žánr včetně přílehlých oblastí (definování druhého a definování vztahu) mapuje velmi důkladně a velmi systematicky, tj. včetně přílehlých oblastí jako je definování druhého a definování vzájemného vztahu. Nezapomíná však ani na druhé žánry. Například definování vztahu k místu, kde žiju: píseň *Anatěvka* ze ŠUMAŘE NA STŘEŠE (mimořadně nádherný příklad dokonalé, komplementárně symetrické souhry sociální skupiny, modelované rozdělením a komplementováním verze písně individuálními interprety a sborovým zpěvem refrénu), ve WEST SIDE STORY píseň *Amerika* (kde proces definování je polemicky vyhrocen a kde původní nostalgická vzpomínka portorického děvčete na „ostrov mládí“ je zesměšněna a přebita chválou konzumní Ameriky z úst poameričtění Anity).

/2. 2. 5. 1/

Mapování komunikace vnější

Kdybychom chtěli (a mohli) systematicky přehlédnout celé území každodenního lidského obcování, jak je dosud zmapovalo a mapuje hudební divadlo, našli bychom tu jen velmi málo příslovečných bílých míst, kam dosud nevkročila noha hudebního divadla. I když to není jeho prvořadým cílem (ten cíl je spíš v modelování vztahů), přece jen bylo po dlouhá léta tížností mnoha autorů i režisérů hudebního divadla, zejména komického (počínaje buffou a konče muzikálem) přijít, i v tomto směru s něčím novým, originálním, dosud neobjeveným a nezobrazeným. Skvělou invenci

prokázali v tomto směru Mozart, Offenbach, Hervé, brilantními nápady sršel donedávna muzikál. Zvláště velké pozornosti se těšily promluvy předem metakomunikativně avizované à la „něco ti musím říci“, či psané, improvizované či předem připravené, předčítané (jako seznam Don Juanových lásek nebo Máchův Máj ve FILOSOFSKÉ HISTORII), telefonované, telegrafované (BALADA O DOKTORU CRIPPENOVÍ), či dokonce magnetofonově či diktafonově zaznamenávané (píseň *Hey there* z PAJAMA GAME): těžko najít žánr, který by nebyl muzikálem, ne-li už jeho předchůdci, operetou nebo operou comique, zamapován. A tak v hudebním divadle najdeme zbožnou modlitbu (POLSKÁ KREV, ŠUMAŘ NA STŘEŠE) i zbožnou lež (ŠUMAŘ NA STŘEŠE – vyprávění o snu, ZORBA – slib manželství), dopis neobratného sebevraha (KDYŽ JE V ŘÍMĚ NEDĚLE), ciceronské povídání průvodce cizinců (vstupní scéna WONDERFUL TOWN) či průvodkyně v muzeu (MOSKVA-ČERJOMUŠKY), interview exotických návštěvníků (*Conga* v Bernsteinově WONDERFUL TOWN), rozdávání reklamních letáků (*Swing*, tamtéž), universitní přednášku s diskusí (vstupní scéna profesora Panglose v Bernsteinově muzikálu CANDIDE), volební agitace v karikatuře (ZASTAVTE SVĚT, CHCI VYSTOUPIT, píseň *Třesky plesky*) i v historické rekonstrukci (muzikál FIORELLO!), konverzaci ve vlaku (klasický voice-band v MUSIC MANOVÍ), loučení s manželem, který jde do vězení, ale s nímž šijou všichni čerti, protože ještě předtím si odskočí na bál (geniální Strausův terzett z NETOPÝRA), zpověď či přesněji rozhovor ve zpovědnici (MUŽ Z LA MANCHY), návštěvu u umírajícího, kde je třeba tlachat o všem jiném, jen ne o neodvratném konci (rovněž MUŽ Z LA MANCHY), psaní domácí úlohy (jedna z vrcholných scén CHARLIEHO BROWNA, simultánka, kde čtyři hrdinové v kvartetu smolí – každý jinak – domácí úkol na téma „králíček Petr, posudek díla“), parlamentní polemiku (1776), jednání u přepážky v bance (FRANK V.), soukromou politickou debatu o nemožnosti kompromisu s nacismem (THE SOUND OF MUSIC) i přestávkové vzájemné postěžování si na počasí (píseň *Too darn hot* z KISS ME KATE), atd. atd.

Mapování komunikace vnitřní

Potud mapování komunikační skutečnosti vnější, čili – řečeno s Vološinovem – žánrů řeči vnější. Zpěvní číslo ovšem věnuje stejnou pozornost mapování žánrů řeči vnitřní, od fantazijního dialogu s nepřítomným, důvěrně blízkým druhem (v muzikálu 1776 takhle „meziměstsky“ rozmlouvá John Adams se svou manželkou Abigail na lince Philadelphia-Boston, v muzikálu ROTSCHILDS se takhle dálkově radí londýnský Rothschild-syn se svým otcem, tedy s frankfurtskou ústřednou) až po dva souběžné monology – přesněji dvoje zpívání stranou – v symetrickém duetu, modelujícím eskalaci strachu mezi Papagenem a Monostatem v KOUZELNÉ FLÉTNĚ a po souběžné, nevyslovené monology touhy v mnoha operách, operetách i muzikálech,

/2. 2. 5. 2/

nebo – abychom vzali příklad úplně odjinud – v Brechtově KAVKAZSKÉM KŘÍDOVÉM KRUHU. V době, kdy byla v módě psychoanalýza, zabýval se i muzikál ve svých číslech velice často mapováním vnitřní skutečnosti snu. LADY IN THE DARK Kurta Weilla má formu činohry se čtyřmi velkými, prokomponovanými zpívanými a tančenými scénami snu. Ovšem snové enklávy najdeme i v mnoha zcela bdělých muzikálech, počínaje OKLAHOMOU a konče ŠUMAŘEM NA STŘEŠE; v posledním nejde vlastně o sen sám, ale o vyprávění snu, navíc vyprávění zcela vylhané, které se prolne do inscenovaného a zpívaného snu, přesněji do inscenované a zpívané lži. Naproti tomu ZORBA inscenuje halucinaci: předsmrtnou blouznivou vidinu umírající Hortensie.

To jsem už ovšem u řeči vnitřní, která „vyrazí navenek“. Někdejší číslová opera měla celou teorii tohoto vyřazení citů a afektů navenek a viděla právě v něm ideální příležitost pro zpěv jako výraz afektů a vášní. Je to dobrý postřeh, i když jej nelze generalizovat: vedlo by to k afektovému stereotypu romantické opery. Nicméně i opereta i muzikál mají čísla – a skvělá čísla – která jsou právě ventilem afektů. Za všechny jmenujeme výbuch radosti, jakým je duo Motla a Cajtl (*Zázrak všech zázraků*) v ŠUMAŘI NA STŘEŠE, nebo píseň *Chtěla bych tančit jen* v MY FAIR LADY, anebo také nádhernou a nezapomenutelnou árii psa Snoopyho, šilícího štěstím, když mu – poté, co na něho dlouho zapomněli – přece jen přinesli večeri (*Supertime, YOU'RE GOOD MAN, CHARLIE BROWN*). Jistěže jsou i afekty s opačným znaménkem – ostatně árii psiho štěstí těsně předcházela árie psiho zoufalství a vedle výbuchů štěstí (*Chtěla bych tančit jen a Déšť dští v Španělsku zvlášť tam, kde je pláň*) najdeme v MY FAIR LADY i výbuchy vzteku (*Lizino Jen se těš, pane Higgins, Higginsovo Zatraceně!*), ovšem většinu toho, co by afektová teorie popsala – v souhlase s romantickou představou o hudbě jako jazyku citů – v termínech afektů, lze lépe a obsažněji vyjádřit v termínech vztahů, především vztahů k druhým, které nedefinujeme jen v jejich přítomnosti, ale i *in contumaciam*.

/2. 2. 5. 3/

Mapování metakomunikace

Předmětem našeho komunikování nebývá jen skutečnost věcí či lidí, ale (spolu s ní) i *skutečnost komunikování samého*. A tak zpěvní čísla nemodelují jen komunikaci o věcech a lidech, ale i *komunikaci o komunikaci*. Dokonce se zdá, že právě v těch nejzajímavějších a nejbrilantnějších číslech se zpívá nikoli o věcech a lidech mimo komunikaci, ale o komunikaci. Jinak řečeno, že právě *nejlepší a nejúspěšnější čísla jsou čísla v širokém slova smyslu metakomunikační*, tj. nemodelující komunikaci, ale metakomunikaci, např. učení komunikaci, návod, jak úspěšně komunikovat, posuzování komunikace, představu či vidinu vlastní komunikace atp. Líza Doolitlová (MY FAIR

LADY) ve své pomstychtivé vidině nejen vidí Higginsovu popravu, ale i sebe samu slyší, jak říká „postavte mi Higginse ke stěně“ a jak velí „pal!“. Tovje v ŠUMAŘI NA STŘEŠE vypráví nejen o svém domnělém snu, ale vypráví (a hraje) i o tom, co sám sebe „ve snu“ slyšel říkat nebožce bábě Cajtl. Neobratný Popiel, který právě vpašoval pomstychtivou Helenu v selském převleku do domu svého zhýralého přítele, považuje za svou povinnost varovat ji před svůdcovskými manévry pána domu: tzv. *selský duet* (POLSKÁ KREV) není nic jiného než improvizovaný model komunikačních manévrů, které zde v domě Helenu čekají, a protimanévrů, jimiž Helena, jak sama tvrdí, na tyto manévry odpoví. V MAM'ZELLE NITOUCHE se hlavní mužská postava představuje tím, že popisuje a předvádí dva způsoby, jimiž komunikuje: svatouškovsky jako Célestin a světácky jako Floridor. V MY FAIR LADY začíná nejskvělejší číslo jako lekce výslovnosti – tedy učení správnému způsobu komunikování (přičemž vlastně celá hra není o ničem jiném). V Bernsteinovu WONDERFUL TOWN má hlavní hrdinka smůlu v tom, že doposud svou vyřídilkou (tedy svým způsobem komunikace) bezděčně odradila nebo zastrašila všechny své nápadníky. Bere však svůj osud s humorem a říká, že napíše knihu *Sto způsobů, kterak odradit muže* – a v kupletu hned tři z takových způsobů, komunikačních způsobů, popisuje a předvádí. V MUSIC MANOVI je lekce zpěvu – v HELLO, DOLLY! vyučování tance – tedy opět metakomunikační aktivity, v BELLS ARE RINGING se gangsterská sázková kancelář umlouvá na tajném kódu, což je metakomunikační číslo, plné muzikantského vtipu, kde jména hudebních skladatelů znamenají jména dostihů a čísla opusů a symfonií čísla závodů a koní. V muzikálu APPLAUSE je středem titulní číslo, jehož tématem je taková metakomunikační záležitost, jako je divadelní aplaus, v MY FAIR LADY je píseň *Show me (Dokaž)* vlastně celá o způsobu, jakým by měl Freddie komunikovat, aby o lásce jen planě nemluvil, ale aby se jako zamilovaný opravdu projevil. A tak bychom mohli pokračovat dále, uvést třeba i *Mariu* – což je zpívaný monolog o dívčím jménu, tedy záležitost nejen zamilovaná, ale i metajazyková, a snad jedno z nejdolemnějších míst ŠUMAŘE, duo mlékaře Tovjeho a jeho ženy Golde „*Do you love me?*“ „*Do I what?*“ (*Máš mě ráda? Mám tě co?*) není jen nádherná redefinice vztahu po dvacetiletém manželství, ale i metakomunikace o tom, jak je možno po dvaceti letech manželství najednou položit takovou hloupou otázku, nota bene otázku, která mezi nimi jaktěživ nepadla, ani padnout nemohla, protože teprve teď je taková divná doba, že se děti chtějí brát z lásky, zatímco dřív se o takových důležitých věcech, jako je sňatek, nedomlouvaly mezi sebou hloupé děti, ale jejich moudří rodiče. Důvodů, proč právě nejlepší čísla jsou čísla s námětem metakomunikace, je asi několik: jeden z nich bude i to, že každé takové číslo má tendenci být malým *divadlem na divadle* (což je, jak víme, také druh metakomunikace). Nesporný je ovšem ten fakt, že lidská skutečnost je skutečnost spoluvytvářená a spoluudržovaná právě komunikací: je-li člověk – více než jiní – *komunikující živočich*, jak o něm mluvit a jak o něm zpí-

vat a nepřipomenout při tom jeho komunikování!? Nejen to: člověk je, na rozdíl od jiných živočichů, *živočich metakomunikující*: je schopen komunikovat i o své komunikaci, je schopen ji popisovat, analyzovat, zlepšovat. Právě tato schopnost je nejlepší obranou proti poruchám komunikace v základních společenských jednotkách i ve společnosti jako celku. A naopak neschopnost metakomunikace nebo neschopnost či nemožnost pravdivého metakomunikačního zhodnocení je často hlavní příčinou patologie lidské komunikace.

Čítajme na závěr této metakomunikační úvahy v plném rozsahu jednu z nejslavnějších muzikálových scén, číslo *Nice People* z muzikálu WONDERFUL TOWN, číslo o neschopnosti komunikovat pro neschopnost pravdivě metakomunikovat. Situace je taková: Dvě sestry se přistěhovaly z venkovského města do New Yorku a pokoušejí se tu prorazit, jedna se svými literárními schopnostmi, druhá se svým zpěvem. Zatím se jim to nedaří, i když mladší a koketní Eileen snadno získává přátele: zatím je však jejím jediným úspěchem to, že si naklonila srdce pultového vedoucího v domě potravin, a že se tedy bez peněz aspoň dobře nají. Starší Ruth zatím obchází redakce, kde její povídky přes jistou papírovost přece jen vzbudily zájem redaktora Bakera. Mezitím Eileen se kdesi také seznámila s nějakým novinářem – jmenuje se Chick Clark a náhodou je to žurnalista toho nejpochybnějšího druhu. Eileen ho však pozvala do bytu: chce totiž sestře umožnit, aby se s ním seznámila. A tak se toho večera sejde v bytě, přesněji ve sklepní místnosti v Greenwich Village, kde dívky bydlí, velice různorodá společnost: jsou tu obě sestry, oba redaktori, jeden kultivovaný, druhý neurvalý, a je tu i vedoucí z tržnice, zkrátka lidé, kteří si navzájem nemají co říci. To se také projeví: každý se sice snaží najít téma, které by bylo pro ostatní nějak přijatelné, nenachází však odezvu. A tak konverzace vážne, vznikají zlověstné trapné pauzy. Samozřejmě že komunikovat o těchto komunikačních poruchách je tabu: muselo by se pak říci, *proč* si tihle lidé nemají co říci, někdo by se asi urazil a to nejde. Neschopnost komunikovat je tedy násobena neschopností metakomunikovat, a usvědčující ticho, které se každou chvíli prosadí, ba provalí, ochromuje jakoukoli komunikační invenci. Křečovité pokusy končí nezdarem. Tahleta skupinka je neschopná komunikovat, tím méně pravdivě metakomunikovat. Metakomunikuje tedy aspoň lživě: zdvořilostmi, smíchy i explicitní nepravdivou metakomunikací o tom, jací báječní lidé se tu sešli, jak je to příjemná společnost, jak skvělý je to večer a jak kouzelná zábava. Jen trapné pauzy vždycky všechno přehluší, paralyzují a usvědčí. A tyhle trapné pauzy, kdy, jak se říká v hereckém žargonu, „roste kaktus“ a kdy ticho doslova řve, Bernstein zhudebnil. Základ výstupu, všechny ty marné pokusy o konverzaci, zůstal v mluvené próze, jedině Eileen, opakující refrén o tom, jak fajnová je to společnost a jak dobře se baví, zpívá své lži v rozvinuté kantiléně,

Hm-hm. It's so nice to sit a-round and chat. Nice
 people, nice talk, a balm-y summer night, a bottle of wine,
 nice talk, nice people, nice feeling, nice talk, the
 combin-a-tions right and ev-ry thing's fine. Nice talk, nice
 people. It's friend-ly it's gay to sit a round this way. What
 more do you need just talk and people, for that can suf-
 fice, when both the talk and peo-ple are so nice.

ale zato všechny trapné pauzy zní hlučným, prázdným, kvákavým, návratným „bu-há“ motivem basových tónů pozounu. Zde hudba jako by realizovala metaforu: zde ticho skutečně řve a kaktus zde doslova slyšíme růst.

Trb. Cl. Va.

Teprve v závěru, kdy revolverový redaktor Clark začne s nemístnou bordelovou historkou, vznikne metakomunikativní vřava, kdy všichni jeden přes druhého opakují refrén o fajnových lidech v polyfonní verzi. Celá tato klasická scéna je tedy zbudována na přesně načasovaných a „nachoreografovaných“ zvukových kontrastech mluvy, předstíraně srdečné vřavy, ticha, nuceného smíchu, kašle, koloratury a trombónu. Zde je aspoň textový půdorys toho všeho:

Eileen (mluví): Tak teď jsme tu všichni pěkně pohromadě.
 (Hudební motiv)

Tedy... (Všichni vpadnou prudkou improvizací živého rozhovoru. Najednou rozhovor uváže. Eileen se chichotá sólo)

Frank: Oh, promiňte.
 (Hudební motiv)

Na dně ta vanilková..
(Zakucká se, vstane, ukáže na záda, Baker vstane, bouchne ho do zad. Frank přestane kašlat, znovu se usadí na židli)
To nic! (Vytáhne hřeben a začne si česat vlasy)
 (Hudební motiv)

Eileen (zpívá):
– je tak hezké sedět tu pospolu
 (Frankovi)

a trochu si klábosit.
Milí lidé, milý hovor,
 (Chick si utře tvář)

voňavá letní noc,
láhev vína.

Milí lidé, milý hovor,
milý pocit.. milý hovor,
všechno ve správné kombinaci
a všechno je fajn.

(Eileen vstává, Frank vstává, visí jí na rtech)

Milý hovor, milí lidé,
je to tak přátelské, tak veselé
takhle tu sedět kolem dokola,
co ještě chtít víc,
jen hovor.. a lidé,
to úplně stačí,

(Eileen sedá, Frank sedá)

když jak ten hovor, tak i ti lidé jsou tak milí.

(Hudební motiv)

Frank (usadil se na židli a směje se):

Haha! To vám byla dnes v krámě legrace. Přišel tam chlapík... takový jako dlouhán... dobře vypadal, zajímavý typ... červený motýlek... a tak. Čím mohu sloužit – a on si poručí banánový pohár. To je naše polárková specialita.. osmadvacet centů.. Trojitá porce, čokoládová, jahodová a vanilková.. na to buď višňová šťáva nebo karamel, podle výběru, oříšky a šlehačka. Pane a on to celé sní.. já se mu dívám na tácek – at jsem papež jestli tam nenechal celý banán – ani se ho nedotkl, ani kousek.. Chápete?.. No když nemá rád banány, proč si dává banánový pohár! Mohl mít prostě obyčejnou velkou zmrzlinu... za devatenáct centů... Trojitá porce.. čokoládová.. malinová.. vanilková – –

(Hudební motiv)

Ruth: Pustila jsem se onehdy znova do Bílé velryby.. Nečetla jsem ji už ani nepamatuji... Já myslím, že bychom si měli všichni znova... Opravdu to stojí za to vrátit se – ... To je to o té velrybě...

(Hudební motiv)

Chick: Páni, to je vedro! To mi připomíná, jak jsem byl tenkrát v Panamě.. Byl jsem tam na reportáži... Sedím takhle v přístavní krčmě..

(Eileen se podívá na Ruth)

Jak se jenom jmenovala? Marquita?.. Maruta?.. Á, stejně je to jedno. Ta ženská vám měla stehna jako..

(Všichni vyskočí a jdou do popředí – kromě Chicka, který se na ně udiveně dívá, a pomalu vstává)

Všichni (zatímco Eileen zpívá):

Milí lidé, milý hovor
vlahá letní noc,
láhev vína,

milí lidé, milý hovor,
vše ve správných proporcích
a všechno je fajn.

Milí lidé, milý hovor,
Je přátelské, je příjemné,
sedět takhle dokola.

Co bys ještě chtěl
než hovor a lidi,
to úplně stačí,
když jak ten hovor, tak i ti lidé jsou tak milí.
Tak milí!

Možná, že existuje ještě další velmi přirozené vysvětlení obzvláštní znamenitosti metakomunikativních čísel, tkvící v jisté izolovanosti metakomunikativních promluv, takovými čísly zobrazovaných. Metakomunikativní promluvy větších rozměrů, tj. promluvy o komunikaci, promluvy o promluvách, tvoří totiž enklávy, ostrovy v moři komunikace, tj. promluvy o věcech, a právě tato ohraničenost může tedy korespondovat s ohraničeností, jíž dává zpívané promluvě hudba: ostrovy zpěvu v moři mluvy mohou být výstižnými modely ostrovů metakomunikace v moři komunikace. Takže je-li modelování komunikace písní vtip, fór, pak modelování metakomunikace je větší, protože ještě výstižnější fór. (Dokonce fór o fóru, protože samo vyslovení metakomunikativních postřehů v životě přijímáme jako vtip: někdo místo aby chodil po zemi, chodí nám najednou po hlavách, místo aby mluvil o věci, mluví o mluvení o věci, nastal sémantický vzestup, jak tomu říká Quine, komunikace sama stala se svým předmětem: někdo vzal svítilnu a posvítíl s ní na svítilnu samu, a to je nápad, tím spíš, že pod lampou bývá tma.

I u metakomunikace nacházíme tedy onen postup, který je nejen základem pointy mnoha kupletů, ale i samou podstatou vtipu a metafory vůbec, postup, bez něhož číslo nemůže být číslem. Číslo bez vtipu jen násilně přehazuje výhybku z koleje mluvy do koleje zpěvu. Na trhnutí si sice můžeme zvyknout, ale to není řešení. Řešení je vytvořit situaci, v níž buď sám nástup čísla je fór, nebo je aspoň spojen s takovým vtipem, že přehození výhybky ani nepozorujeme. Přehozením výhybky potřeba vtipu ovšem nekončí, naopak, teprve začíná. Naštěstí sama zpívaná pros takovým vtipem, že přehození výhybky ani nepozorujeme. Potřeba vtipu se ovšem nekončí přehozením výhybky, naopak, teprve začíná. Naštěstí sama zpívaná promluva se svou „choreografovanou přestavbou scény“ je vlastně vtip, to, že tato zpívaná promluva znamená nějakou promluvu mluvenou, je další vtip, to, že jsou zde rýmy, je další vtip (což to není vtipné řešení vyslovit bezmála týž zvuk a říci tím něco docela jiného?), a podobá-li se i fyzické jednání herce, který číslo interpretuje, spíš

tanci než hereckému výkonu, ovšem tanci, který hraje (tj. funguje ve hře), je to další vtíp, zcela sourodý hudební a rýmové strukturu čísla. A končí-li číslo závěrečnou pózou, tímto zřetelným metakomunikativním signálem, touto jasnou a čitelnou zprávou, že číslo definitivně skončilo a že je možno, či dokonce slušno zatleskat, je třeba, aby i tato póza, tento závěrečný fyzický útvar, *gestalt* či *pattern*, byla zároveň něčím víc než pouhou pózou, tak jako rým je něčím víc než pouhým „zazněním zvonečku“ na konci verše, protože je plně významný slovem, sdělením i pointou: i závěrečná póza musí navíc fungovat ve hře, tj. být pózou a zároveň gestem postavy, spojovat funkce, být *fór*.

PŘIBLIŽOVACÍ FUNKCE ČÍSLA

Možná, že bychom našli ještě další vysvětlení pro metakomunikativní čísla, a to vysvětlení velmi exaktní, předpokládalo by to však další intenzivní výzkum. N označme však aspoň směr tohoto zkoumání.

Hudebně dramatický druh, který zkoumáme, se vyznačuje tím, že modeluje svůj originál, lidskou komunikaci, hrou mluvících, zpívajících a tančících herců. Na jedné straně máme tedy „mluvící“ originál, na druhé straně jeho mluvící, zpívající a tančící model. Kdybychom mohli nějakým způsobem *srovnat* originál a jeho model, mohli bychom velice *přesně zjistit, jakým způsobem divadlo, které mluví, zpívá a tančí, vlastně modeluje*.

Bohužel takové srovnání je neuskutečnitelné: každé dramatické i hudebně dramatické dílo pracuje s uměleckým výmyslem, uměleckou fikcí. To znamená, že originál, který takové dílo zobrazuje, ve skutečném světě – aspoň v té podobě, jak byl modelován – neexistuje ani neexistoval, protože – jako fiktivní originál – existuje výhradně na svém modelu. Srovnávat není tedy s čím a naše snaha dojít srovnávací metodou k nějakým objektivním poznatkům vychází naplano.

Přece však existuje řešení, aspoň dílčí a náhradní. Velká část muzikálů vznikla na základě činoherních předloh, takže pro takový muzikál je činoherní předloha vlastně *jakoby originál*. Není to ovšem originál ve smyslu teorie modelování; je to jen „originál“ z hlediska geneze díla, tedy z hlediska, které s modelováním nemá co dělat. Nic nám však nebrání, abychom v informační nouzi a pouze pro účely našeho zkoumání užili tohoto „originálu“ jako náhražky skutečného originálu, tj. mezilidské komunikační skutečnosti muzikálem zobrazené, a abychom místo porovnání muzikálu se skutečností se spokojili s pouhým porovnáváním dvou verzí, činoherní a hudebně dramatické.

Toto řešení má totiž svoje výhody. Především nám umožňuje omezit se při srovnání na úzkou oblast komunikace verbální, dobře fixované v textu obou verzí, za druhé

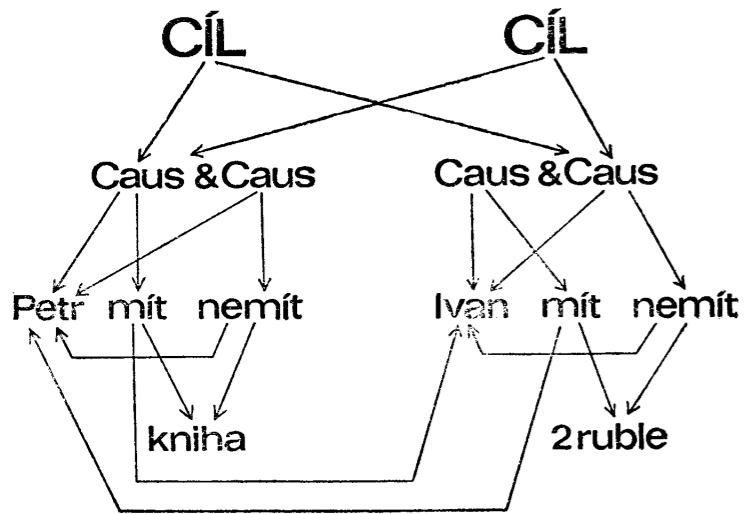
[2. 2. 6]

nám umožňuje srovnávat mezi sebou dvě verze nepřilíš vzdálené. Nejen to: muzikálovou verzí a činoherní předlohu lze chápat jako dvě parafráze společného základu a se srovnáním parafrází má moderní lingvistika velké zkušenosti.

To je také důvod, proč uvažujeme výhradně o případech, kdy opereta či muzikál vznikly z činohry, ačkoliv máme dost případů, kdy opereta či muzikál vznikly z jiných předloh, např. z opery (CIKÁNSKÝ BARON, CARMEN JONES), z baletu (FANCY FREE), z hotových písniček, k nimž se jen připsal děj (filmové hašleriády Podskalského nebo DŮM U TŘÍ DĚVČÁTEK, což je Bertého pasticcio ze Schuberta), z comics (LI'L ABNER, YOU' RE GOOD MAN, CHARLIE BROWN – poslední případ patří ovšem i do předchozí příhrádky, protože vznikl tak, že skladatel a textař Clark Gessner vytvořil podle seriálu písničky a herci kolektivní improvizací kolem těchto písniček zosnovali příběh a dialogy), nehledě na to, že velká část muzikálů vznikla adaptací románů a v některých případech dokonce i filmů. Ve všech těchto případech bychom však srovnávali mezi sebou dvě parafráze poměrně vzdálené: byly by to komparace sice zajímavé, pro náš účel však málo vhodné: nejde nám totiž o odhalení specifických postupů hudebně dramatické techniky, ale o objevení zákonů hudebně dramatické sémantiky, eventuálně – řečeno parafrází Chomského – *o modelování tvořivé intuíce uživatele muzikálové formy*, tj. takového autora, kterému to muzikálově „myslí“. Zde se dá namítnout, že něco takového se už mnohokrát dělalo na materiálu operet i muzikálů a že autor této knihy sám má několik takových srovnání na svědomí (mj. i srovnání MY FAIR LADY s dvěma verzemi Shawova PYGMALIONU a se scénářem Pascalova a Asquithova filmu v knížce *Muzikál je, když*). To vše je pravda, jde jen o to, že takové srovnání by teď bylo třeba udělat na nejvyšší vědecké úrovni, např. metodami, s nimiž pracuje *Laboratoř strojového překladu a aplikované lingvistiky při Moskevském pedagogickém institutu cizích jazyků*. Použití této metody by znamenalo nahradit vybraná místa obou verzí tzv. sémantickým zápisem asi v té podobě, v jaké podobě byl – pro abstraktní část slovní zásoby – vypracován v 8. svazku sborníku *Mašinnvyj perevod i prikladnaja lingvistika*, eventuálně nějakým podobným zápisem, například oním, kterého užívá Apresjan a jeho aplikaci navrhuje Karel Pala pro automatickou sémantickou analýzu lidové písně (viz sborník *Lidová píseň a automatický počítač*, Brno 1972). Porovnáním takového přepisu obou verzí dalo by se pak dojít k některým podloženým hypotézám.

Prozatím tedy aspoň jednu hypotézu nepřilíš solidně podloženou. Lze se domnívat, že v některých případech by byl zápis obou verzí takřka shodný a že zejména sémantická struktura některých pasáží (nebo i slov) činoherního textu by se takřka shodovala se strukturou zpěvního čísla. Východiskem sémantického popisu jednotlivých slov je totiž obecný model jisté typové situace. Například slovo *rozčarování* předpokládá určitou typovou situaci „A má v čase t_1 jistý vlastní model B v čase t_2 . Jakmile přejde A do času t_2 a setká se s B, zjišťuje, že B neodpovídá jeho vlastnímu

modelu B“ (takto jsme si dovolili volně parafrázovat příklad uváděný Žolkovským v citovaném sborníku). V komunikaci někdy tuto typovou situaci jen letmo připomeneme, jen částečně revokujeme tím, že prostě uijeme slova *rozčarování* nebo že řekneme *to mě zklamalo* (eventuálně *mne to zklamalo* či *zklamalo mě to*) nebo *představoval jsem si to docela jinak*. Nic nám však nebrání typovou situaci co nejlépe explicitně rekonstruovat ať už slovním popisem nebo na scéně. Zdá se, že právě rozdílem těchto dvou postupů by bylo možno v mnoha případech popsat a vysvětlit rozdíly mezi postupem činoherním a hudebnědramatickým. Mně osobně aspoň připadá sémantický přepis slova „rozčarování“ jako ideální osnova pro dvojstrofou píseň. A podobně i příklad sémantického zápisu „koupě-prodej“



tj. situace, na niž se odvolává např. věta *Ivan kupuje od Petra za dva ruble knížku*, se mi jeví spíše jako abstraktní režisérský či choreografický záznam než jako lingvistický model. Nepochybně tento „divadelní“ pocit měli i sami autoři, jinak by v této souvislosti nemluvili o „scéně“ (tj. schématu samém) a „zákulisí“ (tj. té informaci, která se explicitně neuvádí – v našem případě třeba informace o ekvivalenci hodnoty knihy a dvou rublů – naopak pustím-li na scénu slovo *dát*, vztahy „na scéně“ se zjednoduší, protože část schématu poputuje „do zákulisí“). Zdá se tedy, že zatímco činohra se dívá na lidskou komunikaci tabulovým sklem token:token modelů, které nezvětšují, nezmenšují, ale kreslí stále „v měřítku

1 : 1“, *divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, je vybaveno navíc i konvexními a konkávními ččkami či objektivy hudebních čísel, majícími schopnost přiblížit a zvětšovat závažné komunikační detaily, nebo naopak vzdalovat, zkracovat a zhušťovat některé dlouhé dějové úseky technikou „obráceného kukátka“. Na co má zpěvní číslo obzvláště zaměřeno, jsou lidské vztahy, přesněji řečeno ony vztahy, které hrají ve hře, tedy dějově relevantní vztahy dějově relevantních postav. (Protože ne každé postavě se ve hře dostává privilegium zpěvu, licence vyjadřovat se písní!) A zdá se, že právě zde bude třeba hledat klíč k *modelování „tvůrčivé intuice“*, tedy „muzikálového myšlení“ či „muzikálového“ citu autora tohoto hudebnědramatického žánru (případně autora i diváka), automaticky a neomylně rozpoznávajícího „situaci hudební“ od „situace nehudební“, situaci, kdy „nelze nezpívat“ a situaci, kdy „...se prostě zpívat nedá“.

A zdá se konečně – abychom se vrátili k otázce, od níž jsme se k tomuto tématu dostali – že právě zde, v této *zvětšující funkci čísla*, je nejpříjemnější vysvětlení, proč má taková spousta zpěvních čísel metakomunikační charakter, přesněji řečeno, proč zobrazuje metakomunikaci. Zatímco běžná komunikace o věcech zobrazená „v měřítku 1 : 1“ nejeví žádný výrazný metakomunikační charakter, táž komunikace o věcech, „zvětšena“ a „přiblížena“ *drobnohledem sémantické analýzy*, se objeví jako spleť mnoha metakomunikačních vazeb a zpětných vazeb od věci k mluvčímu, k situaci, v níž komunikace probíhá, k ostenzivní zprávě o situaci samé, místu a času, v nichž komunikace probíhá, k výrokům partnera, k vlastním výrokům, k právě pronášenému výroku atd.: pouhé užívání slovesných časů nebo kvantifikátorů (některý, každý) je bez těchto vazeb neuskutečnitelné. Je tedy zcela zákonité, že při zvětšení a přiblížení musí celá tato „metastruktura“ vystoupit na povrch. Zdá se, že už sám hromadný výskyt metakomunikačních čísel aspoň nepřímou potvrzuje naši jinak nepodloženou hypotézu.

Končíme vyšetřování zpěvního čísla. Pokusili jsme se tu dokázat, že zpěvní číslo je skutečně cosi jako „super-token“, že je to komunikační model „v nadživotní velikosti“, že je to model, oproti obyčejnému činohernímu token:token modelu bohatší o další dimenzi, o tu dimenzi, kterou umožňuje hudba. Snažili jsme se ukázat, že touto dimenzí je dimenze vnitřní struktury (sémantické, myšlenkové, situační, vztahové) a že její zobrazení je pro celkový obraz lidského komunikování v díle neobyčejně cenné. Tím ovšem nijak nepopíráme, že kromě zpěvních čísel *bohatších o tuto dimenzi* existují i zpěvní čísla plochá a chudá, čísla hudbou nikoli prohloubená, ale jenom *kolorovaná*.

I tak ovšem působí číslo jako *detektor písnovitosti v životě*. Už sama dělba práce mezi mluveným dialogem a zpěvním číslem je totiž velmi často signifikantní. Dokud jde jen o věci a dialog má charakter věcných informací, dotud mluvíme: jakmile přijde řeč na citlivé téma lidských vztahů, máme i v životě tendenci zpívat *árie di bravura*,

jen abychom dosáhli dominance či prokázali kompetenci, máme tendenci k ostenzi, k předvádění se. Číslo nedělá nic jiného, než že modeluje tuto naši tendenci a že ji modeluje písní.

SPECIÁLNÍ OTÁZKY SÉMANTIKY ZPĚVNÍHO A TANEČNÍHO ČÍSLA

Sotva jsme uzavřeli teorii čísla, ozývají se námitky. Především: nezapomněli jsme na tanec? Za druhé: jak je to s čísly, kde píseň neznamená promluvu mluvenou, ale prostě píseň?

TANEC MAPUJE LIDSKOU KOMUNIKACI

K první námitce: skutečně jsme nemluvili o tanci, lépe řečeno, vyhýbali jsme se tomuto tématu, a to proto, že na rozdíl od písně, kde existují možnosti textové a hudební notace, pohybová, *spojitá* zkušenost tance se nepadno „překládá“ do *diskrétní, digitální* řeči slov. Je velmi snadné uvést příklad zpěvního čísla, ale velmi nepadno je uvést se stejnou pohotovostí a určitostí příklad z oblasti taneční: popíšeme-li jej, v našem popisu vždycky zůstane mnoho vágního. V principu ovšem všechno, *co jsme stanovili u čísla zpěvního, platí i o čísle tanečním*, tím spíše, že velká část zpěvních čísel, počínaje „tanzoperetou“ z počátku století a vlastně už před ní, má zároveň charakter čísel tanečních.

Tanec sám je *ostrov automorfie* v moři účelové motoriky člověka, tanečnost čísla tedy znamená rozšíření principu automorfie i na pohybovou složku hereckého výkonu. Nepochybně vše, co jsme řekli o „choreografii“ (*v uvozovkách*) písně a o písni jako „choreografované promluvě“, platí tím spíše o choreografii *bez uvozovek* a o tanci jako choreografované komunikaci, automorfně organizovaném pohybovém modelu lidských pohybů (komunikačních i nekomunikačních), lidské kinesiiky a kinetiky, lidského hýbání se a hemžení. (Právě taneční čísla dokážou být často tím „obráceným kukátkem“, jímž vidíme lidskou komunikaci přesně takto!) Stejně tak jako číslo užívající zpěvu je i číslo užívající tance *heuristickým instrumentem, nástrojem objevování tanečnosti* (a „baletnosti“) *v životě* a bezděčným vykonavatelem Vološinovova odkazu. Jestliže zpěvní číslo nám názorně demonstruje, že leckdy v životě vlastně zpíváme, pak taneční číslo nám předvádí, že leckdy v životě vlastně pěkně tančíme i baletíme. (Velcí choreografové jako Robbins či Mojsejev koneckonců celým svým dílem nedo-

/2. 3/

/2. 3. 1/

kazují nic jiného než právě toto.) Podobně jako zpěvní číslo má i taneční číslo na scéně (ale i v životě) příležitost zejména tam, kde jde o definici sebe a definici vztahu: jde-li o to se vytáhnout či pokořit, jde-li o to demonstrovat nadřazenost či podřazenost, či důležitost, býváme náchylni nejen k *áriím di bravura*, ale i k čtverylkám a menuetům, *passo doblům* a *fandangům*. „Dobří jdou stejným krokem. Aniž o tom vědí, tančí kolem nich ti ostatní tance své doby,“ říká prý někde Franz Kafka. „Tančíte, tančil jste a budete dál tančit podlou pantomimu“, oboří se Diderot na *Rameauova synovce*. Vztahy symetrie (a snad i komplementarity a transitivity) lze nepochybně stejně dobře modelovat tancem jako písni: teprve optickým pohybovým dotvořením stává se symetrie zcela přehlednou a markantní. Nejen zpěv, ale i tanec funguje jako ventil vnitřního přetlaku, o čem svědčí mj. i to, že všechny příklady „ventilových“ písní, které jsme uváděli, jsou zároveň i příklady tance: psí *arie Supertime* nezobrazuje radosti psí duše nad přidělem dávno odpíraného žrádla pouze zpěvem, je to zároveň zběsile radostný tanec. *Rain in Spain* (Děšť dští) je právě tak píseň jako tanec. A píseň *Chtěla bych tančit jen* se nespokojuje s pouhým metatanečním textem a s tancem v kondicionálu, ale roztančí se i v praesentu indikativu. Že i tanec sám může být výrazem duše a že může být výrazem tragickým, víme mimo jiné i ze *ZORBY*, kde mužský tanec, chtělo by se říci taneční promluva, funguje v místech největší beznaděje a marnosti. Že není velké tragické činoherní role, která by nějakým způsobem netančila, postřehl kdysi už Jindřich Vodák. A tak bychom mohli podávat soupis komunikačních žánrů, které lze modelovat tancem, soupis, v němž bychom nesměli zapomenout na snové cirkusové scény z *Burkhartova OHŇOSTROJE*, na svehpý *pas-de-quatre*, tančený čtveřicí bankovních ředitelů, plešaticích vyznavačů erotické fyskultury, spojených společným privilegiem, vydobytým na subalterním úředníčku banky, privilegiem pravidelně si ve stanovených hodinách půjčovat jeho byt (*SLIBY, SLIBY* – muzikál Burta Bacharacha na libreto Neila Simona podle námětu filmu Billyho Wildera *Byt*), na tance ve všech muzikálech Bernsteinových a Robbinsových, na pantomimické scény v *Newlyho* a *Bricussově ZASTAVTE SVĚT, CHCI VYSTOUPIT*, na úlohu tance v *Offenbachově ORFEU*, *Straussově NETOPÝRU* i *Lehárově VESELÉ VDOVĚ*, v *ŠUMAŘI NA STŘEŠE*, v *MUŽI Z LA MANCHY*, na tance, které gradují finále (rokenrolová soutěž v *KDYŽ JE V ŘÍMĚ NEDĚLE*, *rvačka* ve *WEST SIDE STORY*) i tance, které tvoří meziscény, propojující obraz s obrazem a dějiště s dějištěm, a přímo se tak podílející na přestavbě scény nebo na převleku a tedy i na nějaké důležité změně v životě hlavního hrdiny.

Uhrnem lze tedy říci, že stejně jako zpěvní číslo i taneční číslo je komunikační „super-token“, modelující komunikační či motorické token (s platností často pro celý komunikační žánr), že i *ono vytváří (nebo může vytvářet) modely obohacené o nějakou další dimenzi* (i když i zde to mohou být modely tancem pouze barvotiskově kolorované).

Tanec tedy modeluje lidskou komunikaci, tj. ne-tanec. Také však často modeluje docela jednoduše tanec, protože tančíme nejen na scéně, ale i v životě, a protože není důvod tento „životní“ tanec nemodelovat i na scéně. Totéž však platí i o zpěvu, a tím se dostáváme k druhé, nejpodstatnější námitce: vyvinuli jsme složitou teorii divadla, které mluví, zpívá a tančí, a docela jsme při tom zapoměli, že *existuje i život, kde se mluví, zpívá a tančí* a že tedy existují čísla, kde *zpěv a tanec neznamená nic jiného než právě zpěv a tanec*.

Tato úvaha je nepochybně správná, ovšem motivovat zpěv a tanec na scéně pravděpodobností zpěvu a tance v obdobné situaci v životě může vést samo o sobě k nejstupidnější a nejkonvenčnější motivaci, jakou lze vymyslet, daleko stupidnější než všechny neobratné a nevynalézavé případy „zpívání bez výstrahy“, jaké se kdy v hudebním divadle vyskytly. Myšlenka „zpestřovat“ dílo, založené tak jako tak na dostatečně pestrém nemotivovaném střídání zpěvu, mluvy i tance, ještě písňovou a taneční vložku je zcela absurdní, a k písňům a tancům metaforicky popisujícím lidskou komunikaci, tedy ke zpěvům a tancům, které jsou – aspoň potenciálně – *fór*, přidávat zpěv a tanec „doslovný“, který není *fór*, to lze chápat leda jako nesmyslné a zbytečné oběti na oltář hudby či zpěvu či tance (nebo ctižádosti některého zpěváka či zpěvačky). Existuje jen jediná výjimka, jediný únik z této absurdity: že totiž nejde jen o motivaci „samu o sobě“, ale že i zde jde o postřeh, vtip, *fór*. Neboť nepochybně i zpěv i tanec patří do široké oblasti lidského komunikování: lze tedy jen uvítat, jestliže divadlo, jehož ctižádostí je přinášet zajímavé objevy a postřehy o lidské komunikaci, přinese zajímavé objevy a postřehy i odtud, z tohoto velezajímavého územíčka komunikace zpěvem a tancem.

Znamená to ovšem tematické zúžení: na světě je tolik jiných zajímavých a životně důležitých oblastí, proč tedy zužovat zájmový horizont čísla – nebo dokonce celé komedie – na tuto tak speciální a úzkou oblast? Na druhé straně *proč ne*, zejména když tuto oblast důkladně známe a dovedeme o ní povědět něco nového. Na něco, na některou část velkého světa se přece číslem či dílem tematicky zaměřit a specializovat tak jako tak musíme – proč se tedy vyhýbat právě této části, části, která je rovněž z tohoto světa, z této planety, kde platí stejné zákony gravitace i komunikace jako kdekoli jinde a odkud pak mnohé lokální postřehy o lidech a jejich komunikaci mohou být snadno extrapolovány, aplikovány a přenášeny i jinam.

Samo o sobě může být množství muzikálů, operet, hudebních frašek i hudebních filmů, jejichž hrdiny (nebo mezi jejichž hrdiny) jsou herci a herečky muzikálů, operet, hudebních frašek a hudebních filmů, tedy osoby, které mají zpěv a tanec tak říkajíc v povinnosti a kteří podle toho jednají, samo o sobě může být toto množství až zarážející, bylo by však naivní hledat příčiny tohoto jevu v úsilí o přirozenou motivaci zpěvu a tance na scéně: stejně velké je množství nezpívajících komedií z prostředí divadla a (snad ještě větší množství) románů, jejichž hrdiny jsou spisovatelé. Spíš tu jde o složitý historický jev, k jehož příčinám zřejmě mimo jiné patří některé důležité změny v moderních společnostech, jako je emancipace světa umění, změny ve společenském a prestižním hodnocení umění a umělců, sebezradlení tohoto světa a vznik „metaumění“, vliv masových médií aj. Tvrdil-li Černyševskij před stovaceti lety, že *obsahem umění je vše, co je v životě zajímavé*, nepočítal zřejmě s tím, že samo umění a jeho svět se postupně stane pro mnoho lidí jednou z nejzajímavějších věcí na světě. Pokud jde o svět divadla, zvyšují jeho zajímavost mj. i dráždivé možnosti tématu „hra“ a vděčnost zobrazení divadla na divadle. Nezapomeňme ani na to, že svět divadla je pro mnoho autorů nezávazný svět, k jehož jevům lze snadno a bez rizika zaujímat stanovisko, což k jevům „vnějšího světa“ vždycky tak snadno a bez rizika nejde. Jistě, svět divadla a umění je často – a v dějinách často byl – náhradní svět, ovšem zároveň je to svět a život zcela nenáhradní, někdy dokonce obzvláště „světový“ a „živý“. Nezapomeňme však ani na jedno prostinké, ba triviální vysvětlení: svět divadla a show businessu je *svět snadného melodramatu*: je to svět, kde vše neustále visí na vlásku, úspěch, katastrofa, náhlé zvraty ze štěstí do neštěstí a naopak slzy, smích, zákulisní katastrofy, skandály, neuvěřitelná snadnost úspěchu a kariéry, kdy Madla, která do včerejška zpívala u necek, ode dneška zpívá Evropě; žádné jiné prostředí nenabízí tolik neuvěřitelných, ale přesto pravdivých pohádek o Popelkách jako právě toto.

Není naším úkolem vypočítávat díla, pracující na tomto principu a tematicky čerpající z oblasti divadla a show businessu; byl by to rozsáhlý soupis a stejně by nevyčerpal všechna díla. Připomeňme jen některá: Adamova *POSTILIONA Z LONJUMEAU*, Hervého *MAM'ZELLE NITOUCHE*, Offenbachovu *TREBIZONDSKOU PRINCEZNU*, starý, původně francouzský vaudeville před sto lety velmi úspěšný v Rusku jako *LEV GURYČ SINIČKIN* (u nás zdomácněl pod názvem *Večer hraju já*), po sto let znovu adaptovaný, tentokrát na současné zákulisní poměry, jako *GURIJ LVOVIČ SINIČKIN*, Kalmánovu *ČARDÁŠOVU PRINCEZNU* a *FIALKU Z MONTMARTRU*, Frimlův debut *FIREFLY*, Kernovu *LOŽ KOMEDIANTŮ*, Cole Porterovu *KISS ME, KATE*, Berlinovu *ANNIE GET YOUR GUN*, Rodgersův a Hartův baletní, metabaletní a dokonce i metametabaletní muzikál *ON YOUR TOES*, z posledních desetiletí pak aspoň muzikály *GYPSY* (první dílo, které

napsali libretista, choreograf a textař West Side Story po West Side Story, brilantně napsaný příběh podle autobiografie „zakladatelky“ striptýzu Gypsy Rose Leeové), FUNNY GIRL (muzikál o kariéře legendární Ziegfeldovy hvězdy Fanny Brice, což je role, kterou udělala legendární Barbra Streisandová a která udělala ji), (možná, že za pár desítek let se dočkáme nějaké Meta-Funny Girl), a úplně nakonec jeden z posledních, Sondheimovy FOLLIES, což je, jak naznačuje mnohovýznamný název, mimo jiné i nostalgická apoteóza Ziegfeldových Follies a bláznivých let dvacátých, to vše v retrospektivě rámované schůzkou bývalého ansámblu po třiceti letech. Přirozenou motivaci hudebních čísel najdeme ovšem nejen v operetách a muzikálech z prostředí divadla či show businessu, ale i v operetách a muzikálech z jiných hudebních prostředí. Hudba přece neexistuje jen v luxusním balení show businessu, ale – například – i v obecně dostupném školním vydání hodin klavíru či zpěvu. Půvab muzikálu THE MUSIC MAN i THE SOUND OF MUSIC je mimo jiné právě v tom, kolik postřehů a humoru dokázaly vytěžit z této zdánlivě nudné oblasti hudební pedagogiky. I zde jsou nejpůvabnější čísla vlastně nikoli metahudební, ale metametahudební, což nepřímo potvrzuje naši domněnku o zvláštní vděčnosti „metakomunikačních“ čísel. Jak jinak nazvat číslo *Do-Re-Mi*, kde jde o to naučit děti stupnici, nebo píseň *Šedesát šest trombónů*, kde jde o to propagovat v městě (byť z důvodů zjištných a nečestných) utvoření dětské kapely.

Jinou takovou oblastí, kde hudba nevystupuje v zlatém rámu, ale spíš jako nejskromnější umění, je folklór. Některé společenské skupiny, vrstvy či hnutí si prostě nelze představit bez hudby, zpěvu a tance, které jsou právě skupinovou manifestací a identifikací, takže každé zobrazení, které by právě hudbu, zpěv a tanec vynechalo, by se dopouštělo prostě falzifikace. Tato pravda je v hudebním divadle dobře známá, nejméně od počátků romantismu; méně známá už byla pravda, že samo využití folklóru není pro vznik pravdivého díla podmínkou plně postačující. Například romantická opereta využívala folklóru a hřešila na folklór, aniž ji při tom otázka falzifikace nějak vzrušovala. Romantické (a operetní) řešení platilo vlastně done dávna, ještě černoši byli poslední etnickou skupinou, na které se – s nezdarem – zkoušelo aplikovat romantické řešení. Teprve příchod beatové hudby, nového městského folklóru, neoddelitelně spjatého se svou společenskou skupinou a svým hnutím, si vynutil jiné řešení než romantické, řešení, které se nakonec ukázalo jako šťastné i pro folklór.

/2. 3. 2. 2/

Komplikovaná sémantika hudebních čísel

To, co je společné všem hudebnědramatickým dílům, hledajícím v „hudebních prostředích“ či „hudebních postavách“ přirozenou motivaci hudby, zpěvu a tance, je metahudebnost, *metačíslost*: písně takto přirozeně motivované nejsou písně, ale *metapísně*, tance takto motivované jsou metatance, a podobně i čísla zobrazující čísla v jiné operetě, muzikálu či revui jsou nepochybně v plném slova smyslu *metačísla*, hudebnědramatická odrůda či vydání klasického divadla na divadle (které samo není nic jiného než divadelní odrůda metajazyka). Jak víme, existují nejen *metapísně*, ale i *metatance* (pokud jde o vynálezavost v tomto oboru, jsou libreta baletní snad ještě stupidnější než libreta operetní). Existují však i metametapísně a metametatance: to je případ slavné taneční scény *Vražda na desáté avenui*, která uvnitř Rodgersova muzikálu ON YOUR TOES (což je muzikál o tanečnicích), zobrazuje balet, který si jeden z tanečníků vymyslel. Samozřejmě, že hrdinou tohoto baletu uvnitř muzikálu je opět tanečník, tentokrát barový *hooper*, jehož tragické setkání s gangstery balet zobrazuje. Věc by dopadla tragicky nejen pro tančícího hrdinu baletu, ale i pro tanečníka, který balet vymyslel a tančí hlavní roli, protože jeho závistivý sok si najal skutečné gangstery, aby mu konkurenta přímo na scéně odpráskli: nikdo si toho nevšimne, protože na scéně se v tom momentě tak jako tak střelí, takže než se zjistí, že tentokrát to byly ostré, bude střelec v bezpečí. Samozřejmě, že hlavní hrdina se zachrání: byl varován a ví, že signálem střelby má být konec tance; mate tedy střelce tím, že nepřestává tančit a vydrží tak dlouho, dokud nepřijde policie. Tolik metametačíslo a metabalet SLAUGHTER ON THE TENTH AVENUE, dílo, které dnes žije v baletním repertoáru samostatně, bez svého muzikálového rámu, jen s krátkým několikavětým dějovým úvodem. V českém muzikálu existuje podobně komplikovaný protějšek, muzikál MALÁ NOČNÍ HUDBA, jehož hrdiny jsou skladatel a spisovatel, kteří napsali co společné dílo balet, jehož hrdinou je Mozart a jeho lásky, balet, uvnitř něhož je i krátká mimovaná epizoda s Donem Juanem. Což vše se předvádí.

/2. 3. 3/

BEAT NECHCE ZOBRAZOVAT, ALE BÝT

Není pochyb, že ve všech takových případech jde o umělé, ne-li vyumělkované sémantické konstrukce, navíc konstrukce značně komplikované, a že tedy dříve nebo později musela přijít reakce, která by všechny podobné konstrukce smetla. Ta reakce přišla s příchodem bigbeatu. Beatová vlna vtrhla s takovou silou a stala se tak nedílnou součástí života své generace, že bylo nemyslitelné zobrazit tuto generaci jinak než jako generaci zpívající, hrající a tančící. Proto hry napsané o této zpívající a tančící generaci byly a jsou *ipso facto* hry hudební. Přesto muzikály z tohoto vpravdě

hudebního prostředí nejdou cestou folklórních a show businessových muzikálů s jejich folkloristickým popisem. Nestavějí na scénu zpívající a tančící herce, kteří by hráli zpívající a tančící mládežníky, a nevytvářejí na scéně metapísně, tj. písně herců hrající písně hrdinů. Muzikály o této generaci bourají celou tu hierarchickou, vysoce integrovanou budouv komunikací a metakomunikací, kterou si hudební divadlo po staletí vytvářelo. To vše je smeteno vpádem barbarů, kteří nechtějí komunikovat o komunikaci, ale prostě komunikovat, kteří nechtějí popisovat svůj vlastní folklór, ale jednoduše jej dělat, kteří nechtějí ani nemusí hrát své mládežníky, protože jimi jsou.

Divadelnost beatu

Jednu z příčin tohoto vývoje je zřejmě třeba hledat v tom, co lze nazvat „divadelností“ beatové hudby: beatová hudba odmítá spolupracovat s integrovaným hudebním divadlem proto, že sama už jakýmsi „hudebním divadlem“ je. Divadlem nikoli v silném smyslu tohoto slova, ve smyslu „dramatické umění“ či „komunikace komunikací o komunikaci“, ale ve smyslu mezních projevů divadla a divadelnosti, ve smyslu ostenze ba ostentace sebe samého, exhibice dovednosti a *show*. Už jazz měl v sobě velmi silné exhibiční (někdy i exhibicionistické) prvky, už jazz byl věcí nejen hudebníků, ale i showmanů, už jazz byla nejen „poslyšená“, ale i podívaná. Beat toto všechno povýšil a umocnil. Není to jen hudba, je to aktivní přítomnost před lidmi, přítomnost v plném smyslu tohoto slova, co vytváří sílu těchto zážitků. Nejsou to jen nová média transistorových přijímačů, televize a LP desek, co zpopularizovalo tuto hudbu a tento styl, byla to i prastará média komunikace tváří v tvář, novými médii (včetně zesilovací techniky) pouze „poněkud“ zdůrazněná. Kdysi po premiéře ON YOUR TOES přivítala kritička E. J. R. Isaacsová tuto událost panegyrickým článkem, věštícím příchod doby, kdy jako v klasickém starověku – Isaacsová zde citovala odbornou autoritu – „tanec patřil k bardovým povinnostem právě tak jako zpěv a poetická invence. To vysvětluje trest, jímž Múzy potrestaly Thráka Thamyrise, ... tím, že ho ochromily, že mu odňaly jeho božský zpěv a že mu vzaly schopnost hrát na harfu.“ Nevím, zda by tato dáma přivítala stejným citátem i příchod beatu, jistě však je, že s nástupem této hudební formy se objevili Thamyridové, jímž Múzy vrátily schopnost zpěvu, hry na harfu, tance i poetické invence. Je-li už pouhá píseň pra-jednotou a nedílným celkem zpívaného slova, pak píseň tančená, hraná a zpívaná je zřejmě jednotným prauměním, kterému nelze říkat syntéza jen proto, že pojem syntéza je pro ni málo syntetický a ucelený.

Integrovat tuto integrální hudbu, tento totální opticko-akustický pohyb do integrovaného hudebně dramatického díla je nemožné: integrovali bychom cosi uceleného

/2. 3. 3. 1/

do čehosi méně uceleného. Zavřít tuto hudbu, která je divadlem, pod jeviště do prostoru pro orchestr rovněž nelze: bylo by to jako hrát divadlo za zavřenou oponou. A tak zbylo jediné logické řešení, jediné přijatelné místo pro hudbu tohoto typu: jeviště.

/2. 3. 3. 2/

Minstrel show a café-chantant

To řešení není samozřejmě nic nového a originálního: je to řešení běžně užívané tam, kde chybí orchestřiště, ale nechybí orchestr, nebo i tam, kde nechybí, kde však má divadelní sál suplovat funkci koncertní síně. Konečně ostenzivní divadelní minimum je v každém koncertu, i když se odehrává „jen“ na koncertním pódiu. To minimum okamžitě vzroste všude tam, kde je nejen co *poslouchat*, ale i na co se *dívat* – třeba na opravdického Stokowského nebo Rubinsteina, Richtera či Rostropoviče. Vyšší místo na stupnici divadelnosti by zřejmě zaujímali *virtuosové romantického nebo skandálního typu* nebo koncerty s výraznou vizuální složkou (*Zápisník zmizelého* s předepsaným červeným světlem, *Abschiedsymfonie* s odcházením orchestru i některé novodobé projevy tendence po zdivadelnění hudby). Pravděpodobně ještě vyšší příčel žebříčku zaujímají *koncerty kostýmovaných hudebníků*. Ještě daleko větší stupeň divadelnosti měly zřejmě produkce *komických či excentrických virtuosů*, jakým byl na počátku své kariéry po odchodu z orchestru Komické opery violoncellista Offenbach. Odtud je už jen krůček k takovým polodivadelním formám jako byly před sto lety *café-concerts* a *café-chantants* nebo jejich ostrovní obdoba, původní anglické *music-hally*, a zřejmě na nejvyšším stupni by byla taková hudební a pěvecká vystoupení, která jsou vlastně divadlo: hudební *klauniády* à la Grock a původní *minstrel show*.

Café-concerts nám velmi podrobně popsal Jan Neruda v pařížských fejetonech. „V pozadí nehlubokého salónu sedí na lehkých křeslech půl tuctu zpěvaček, šaty svými obrazíci francouzskou trikoloru: dvě jsou bílé, dvě červené, dvě modré. Právě vstává jedna z nich... Slečna se kloní... orchestr pod jevištěm umístěný spustí a slečna zpívá.. rozmarnou píseň. Zpěvačkou slečna není, posuňky její jsou ale tak roztomilé, rozmar tak nenucený, že pochopíme, že je i mimo krásu svou oblíbena.. Po nějaké přestávce vystupuje muž ještě mladý (mužští se zdržují za scénou) a začne sólový komický výjev, ovšem beze všeho kostýmu a jen ve fraku a bílých rukavičkách. Dobrých, ano i výtečných kupletů, sólových scén, atd. mají hojnost nevyčerpatelnou. Zpěvačky se smějou nenuceně s sebou, a když se jim něco zvláště líbí, začnou potlesk samy...“

Kaféšantány, to je nejpařížštější Paříž, *minstrel shows* zase nejameričtější Amerika a k tomu jeden z nejpodivnějších a nejbizarnějších hudebnědivadelních útvarů, jaký kdy vznikl, forma prý ryze americká. A přece jsou tu některé rysy naprosto

shodné. Je tu půlkruh účinkujících, neustále přítomných na jevišti, je tu pořad složený z kupletů a scének, je tu nenucený kontakt s publikem. Najdeme tu však i významné rozdíly. Především zde jsou jen muži. Za druhé sedí všichni do jednoho na jevišti. To znamená (za třetí): není tu žádný skrytý orchestr, orchestr sedí na jevišti. Nikdo jiný než orchestr tu vlastně nesedí: ti všichni na jevišti jsou zároveň muzikanti a zároveň komedianti a tanečníci. Všichni mají hudební nástroje, ale všichni mají i kostýmy (pařížské šantány dlouho neměly licenci tohoto divadelního prvku užívat) a všichni mají i líčení (tváře načerněné korkem, klasické „blackfaces“). To je ostatně nejbizarnější rys minstrel show: všichni účinkující jsou bílí – ale všichni účinkující hrají černé, chovají se jako černí, gestikulují jako černí, hrají jako černí, tančí jako černí, a dokonce i zpívají, jak by zpívali černí: je to legrace k popukání, je to komedie, i když je to vlastně jen koncert.

Jak vidět *minstrel show* je forma daleko divadelnější než *café-concert*. V šantánech měly zpěvačky povinnost tvořit jen půvabnou živou dekoraci pódia, v *minstrel show* všichni muzikanti neustále (svým kostýmem, svou maskou) hrají. Minstrel show je i daleko hudebnější a muzikantstější: všichni účinkující nejen *hrají* (černé), ale i *hrají* (hudbu). A všichni pochodují, všichni tančí, všichni (abychom užili slova „hrají“ ještě ve třetím významu) neustále *hrají s sebou*.

Ponechme stranou složitou sociologickou problematiku minstrel show, její místo v kulturních a politických dějinách Ameriky druhé poloviny minulého století, její přínos domácí písňové a hudební tvorbě, její podíl na vzniku domácí hudebně divadelní kultury atd. Význam minstrel show po těchto stránkách nelze dost ocenit: díky minstrel show vrostl černošský projev do amerického bytí i vědomí: to, čím se Amerika poškolebovala po černoších, zůstalo už jako grimasa její vlastní tváři. Nová témata i nová slova – tvrdí lingvista – často vstupují do života v humoristickém hávu. Dodejme, že i nové písně, nové tance, nové pohybové návyky, nové stereotypy. Ponechme stranou i to, že načerněné tváře bílých minstrelů časem vystřídaly (prý rovněž načerněné) tváře minstrelů černých, a posléze praví černí muzikanti a *showmeni*, a že se tedy prostřednictvím minstrel show americké hudební divadlo „prohlálo k jazzové pravdě“.

Divadlo ve stavu zrodu

Pro nás je důležitá jiná věc: minstrel show je snad nejvýraznější doklad *zrození divadla z těla hudby*. Divadlo se neustále znova a znova rodí z těla hudby, z tělesné přítomnosti muzikantů na pódiu, právě tak jako se pokaždé znova rodí z těla recitátora v divadlech poezie, z těla zpěváka v divadlech písniček i mimo ně, z těla vypravěče příběhu či anekdoty. Všude tam, kde slova nebo projev přítomného vypravěče,

recitátora, zpěváka nebo i tanečníka fungují nikoli jako slova nebo projev vypravěče, recitátora, zpěváka či tanečníka samého, ale jako (quasi)token:token model projevu nepřítomné postavy, začíná i přítomné tělo interpreta fungovat jako token:token model. Minstrel show s touto možností zrodu z těla hudby uvědoměle počítá a záměrně na ni spoléhá. Kostým a načerněná tvář nenechávají nikoho na pochybách, že to, co se na jevišti děje, není originál, ale (quasi)token:token model nějakého jiného, nepřítomného originálu (jak vidět, načerněná tvář je zároveň výtečné alibi, aby se bílí mohli bavit ve stylu černých). Tematická oblast, kterou může zobrazit hudebník, když si načerní tvář, je sice uzoučká, hudebník s nástrojem může hrát zase jen hudebníka s nástrojem (něco jiného je, odloží-li nástroj a začne účinkovat jako herec v burlesce nebo v komickém výstupu), je tu však navíc *rozkoš z proměny*, z velkého efektu, jaké působí vlastně nepatrné maličkosti, z vtípu a metafory, z *divadla ve stavu zrodu*.

Beatové muzikály obnovují ať už bezděčně, nebo záměrně tuto půl století nevyužívanou formu. Není tu blackface a hra na černé (která, jak jsme řekli, nakonec vede k počernoštění celé minstrel show), jsou tu vlasy a hra na vlasaté (která má stejné důsledky), a je tu ovšem kostým a hudebníci na scéně. A to nejdůležitější: je tu forma, které se nechce stavět hierarchickou, integrovanou babylonskou věž komunikací a metakomunikací, s níž se lopotí muzikál, forma, které chybí příběh s dokonalou pravděpodobností všechno motivující, forma, které chybí i jasná sémantika, nejen sémantika celku, ale i jednotlivých čísel, takže nevíme: je tu zpěv token:token modelem zpěvu, či modeluje tu zpívaná promluva promluvu mluvenou (nebo jen „myšlenou“)? Nepochybně je to to i to, jsou tu všechny možnosti, protože je tu opět divadlo, rodící se z těla i ducha hudby (netvrďte, že je to hudba bezduchá, málokterá hudba měla tak mesianistické aspirace jako tahle), divadlo ve své zárodečné formě, divadlo ve stavu zrodu. Jsem-li u mnoha beatových koncertů na pochybách, není-li to vlastně divadlo, nechávají nás naopak typické beatové muzikály na pochybách, není-li to vlastně spíše jen poněkud bujnější beatový koncert, koncert s divadelními prvky, divadelními efekty, bengálem, koncert, kde jako jeden z divadelních efektů je koneckonců přípustný i příběh. Tuto zkušenost potvrzují snad všechny beatové muzikály, od newyorských VLASŮ či YOUR OWN THING (což je beatová adaptace Večera tříkrálového), přes naše GENTLEMANY a naši APRÍLOVOU KOMEDII, které obě v mnoha směrech předběhly své americké protějšky (Gentleman jako jeden z prvních beatových muzikálů s typickou beatovou uvolněnou formou, takřka bez příběhu, Aprílówka jako minstrelské zpracování Večera tříkrálového), až po polský beatový muzikál MALOVANÉ NA SKLE, skvěle syntetizující beat a folklór, janošíkovskou tradici a beatovou generaci.

Tato uvolněná koncertní či „oratoriová“ forma muzikálu není ovšem bez předchůdců a předchůdce není třeba vidět výlučně v minstrelské tradici. Snad jedni z prvních

začali s uvolněnou, bezsřetovou formou v Semaforu, kde dospěli – pravděpodobně bez jakýchkoliv snah navázat na minstrelskou tradici – k československé minstrel show, k divadlu, v němž zpěváci a hudebníci na scéně hrají zpěváky a hudebníky v epizodách o zpěvácích a hudebnících (to není jen případ JONÁŠE, ale i BENEFICE, BÁSNÍKŮ A SEDLÁKŮ, ĎÁBLA Z VINOHRAD a vlastně všech ZUZAN). Jistě, byla to především nouze – nouze o orchestřiště, o sál, o čas, o námět, o herce – co naučilo semaforické Dalibory housti na scéně a dělat při tom divadlo, ale byl v tom i kus domácí avantgardní tradice i importovaného jazzového showmanství (a tedy i minstrel show) i nechuti k babylonským stavbám integrovaných forem. A podobné motivy najdeme i všude jinde, kde se v padesátiletí mezi zánikem minstrel show a příchodem HAIR objevily formy některými svými prvky připomínajícími jedno nebo druhé: Brechtovo a Weillovo původní MAHAGONY (dnes známé jako MAHAGONY-SONGSPIEL nebo DAS KLEINE MAHAGONY), Blitzsteinův levicový protest-musical THE CRADLE WILL ROCK (dedikovaný – 1938 – Bertoltu Brechtovi), nebo pozdější Rodgersovy NO STRINGS či Wassermanův MUŽ Z LA MANCHY.

Těmito všemi fakty je tedy třeba doplnit naše teoretické analýzy v kapitole o hudebním čísle. Jsou muzikály, kde písně znamenají promluvy a čísla modelují lidskou komunikaci. Jsou ovšem i muzikály, kde aspoň některé písně modelují jen písně a čísla v divadle na divadle. A jsou konečně muzikály, kde čísla nemodelují nic. Nebo *cokoli chcete*. Kupodivu ta čísla nijak nenarušují zákon *sémantické jednoznačnosti*: jsou to čísla v muzikálech, které samy dávají velmi jednoznačně najevo, že sémantika jejich čísel nebude jednoznačná.

Lze ovšem vznést ještě další kritickou námitku, tentokrát zcela paušální: důvody, pro které divadlo, které mluví, zpívá a tančí, zpívá a tančí, jsou docela jiné: Že zpěv a tanec tu nejsou proto, aby něco modelovaly nebo znamenaly, ale prostě proto, aby tu byly. Že tu nejsou kvůli sémantice, ale kvůli pestrosti. Tato paušální námitka se ovšem netýká ani tak jednotlivého čísla, ale celku. A to je už téma další kapitoly.

ČÍSLO A CELEK

Skončili jsme analýzu zpěvního a tanečního čísla, té specifické součásti *divadla, které mluví, zpívá a tančí*. Neanalyzovali jsme číslo izolovaně, naopak neustále jsme je chápali ve vztahu k celku, k dramatickému dílu, v němž funguje. Přejděme teď od teorie čísla, tedy součásti celku, k *teorii celku*, onoho celku, jehož je číslo relativně uzavřenou součástí.

Starosti s celkem, složeným z relativně uzavřených součástí, nemá jen *divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Podobné starosti měla svého času i opera a má je i román. Takto

/2. 4/

se jeví například problémy celku teoretizujícímu romanopisci, přesněji teoretiku písničímú román a uvažujícímu o románě:

„Složitá umělecká díla jsou obvykle výsledkem kombinací a vzájemného působení jednodušších a především rozsahem menších děl, která existovala už dříve.

Román se skládá z kousků – z novel.

Hra se skládá ze slov, vtipných dialogů, pohybů, kombinací pohybů a slov a z výstupů. Pro Shakespeara byly vtipné výroky herce cílem o sobě, nikoli prostředkem k vykreslení typu.

V původním románu sloužila osoba hrdiny k spojení částí.

Vývoj uměleckých děl dospěl k tomu, že zájem se přesouvá na spojovací části.

Nyní, kdy jak se zdá jsme všechny možnosti nejrůznějších spojení částí a „momentů“ vyčerpali, nezbyvá než znovu položit důraz na části a zprerhat spoje, které se staly zjizvenou tkání.

Nejživější v současném umění je sborník statí a varietní divadlo, které vycházejí ze zajímavosti jednotlivých momentů a nikoli z momentu spojování...

Ale v divadle tohoto druhu je už vidět nový moment, moment spojování částí.

V jednom českém divadle estrádního typu jsem viděl ještě jeden způsob, kterého se, myslím, už dávno používalo v cirkusech. Na konec programu předvádí klaun všechna čísla jako parodii a prozrazuje triky. Kouzla ukazuje kupř. tak, že se postaví zády k publiku, aby bylo vidět, kam se poděje zmizelá karta. Německá divadla jsou v tomto ohledu na nízkém stupni.

Nejzajímavější z tohoto hlediska je kniha, kterou právě píšu. Jmenuje se ZOO...“

Jak naznačuje sám Šklovskij, z jehož autobiografické prózy ZOO jsme úryvek citovali, vztahy části a celku jsou v románě i v divadle z velmi obecného formálního hlediska v podstatě stejné. Podobně jako román, prodělalo i *divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, několikrát během své čtvrttisícileté historie obdobný přesun zájmu od „epizod“ k „spojovací tkáni“ a zase zpět, podobně jako román prošlo i ono několikrát zákonitým procesem integrace a desintegrace. Nejde nám o to sledovat tyto procesy: spíš bychom chtěli vypátrat jejich předpoklady, skryté „mechanismy“ hudebně dramatické formy, které tyto procesy integrace umožňují a podmiňují.

/2. 4. 1/

TŘI PLÁNY HUDEBNĚ DIVADELNÍHO CELKU

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je ovšem složitější celek než román. Jen kolik *pseudoplánů* a *pseudosložek* lze z něj uměle abstrahovat: vypišme z něho dialogy a přidejme nejnutnější vedlejší text, a máme *libreto*, tedy něco, co lze považovat za literární dílo, sice méně rozsáhlé než román, přece však víc než dost komplikované. Vyjmeme z libreta zpěvní texty a dostaneme něco, co se v mnoha případech silně podobá *sbírce básní*, něčemu, co mívá po této stránce dost slušnou úroveň (Hegel se libreta jako básnického díla neobyčejně vehementně zastává) a co může mít v jednotlivých případech obdivuhodně ucelený charakter. Seberme všechnu hudbu z tohoto díla a máme solidní hudební opus, zajímavou *suitu*, jak ostatně dokazuje mnoho LP desek, zaznamenávajících pseudocelky tohoto druhu.

Nám ovšem nejde o to abstrahovat od celku a izolovat od něj pseudocelky a pseudo-plány, vnucující dramatickému dílu hlediska jiných umění (literatury, hudby) sama o sobě sice zajímavá, umrtvující však živou dramatickou a divadelní jednotu. Proto chceme-li analyzovat dílo „za živa“, nemůžeme vycházet z pozic literárních a hudebních, které existují před dílem a po díle, ale musíme vycházet z hledisek dramatických a divadelních, která existují v díle.

V živém díle jako celku můžeme rozlišit nejvýš tři plány: plán *revuální*, plán *dramatický* a posléze plán *tektonický*.

PLÁN REVUÁLNÍ A PLÁN DRAMATICKÝ

Každé divadlo, které mluví, zpívá a tančí, tvoří především *celek revuální* – a revuální plán je právě strategicko-taktický rozvrh tohoto revuálního celku. Revuální plán je souhrn materiálů, z nichž divadlo staví, materiálů, které jsou vesměs velmi působné a už samy o sobě zajímavé: herci, herečky, jejich pohyby, jejich hlasy, slova, tóny, navíc světla, dekorace, rekvizity, nábytek, zvuky atd. Dále sem patří polotovary a prefabrikáty ze zmíněných materiálů zhotovené: čísla, výstupy, dialogy, písně, tance. Vše se tu chápe a hodnotí z jediného hlediska, z hlediska rozmanitého celku, tedy jako *výstup*, jako *číslo*: monolog jako sólové, dialog jako párové, atd. Jak naznačuje už název, z hlediska revuálního plánu je každé divadlo revue, ať už to revue je nebo není. Hilar takhle jednou rozebral velmi přesvědčivě Shakespearova Hamleta (a Hamlet skvěle obstál), František Götze takhle rozebral a za revui prohlásil dokonce jeden román, Čapkovu Válku s mloky. Hlavním zákonem revue je pestrost, pestrost je tedy i hlavní pořádací princip revuálního plánu díla. Nelze říci, že by revuální plán pohlížel na dílo očima nic nechápajícího návštěvníka z jiné planety; je to spíš pohled návštěvníka, který sleduje, rozumí a baví se, který však není schopen chápat významové souvislosti za hranicemi čísla. Ne tedy nic nechápající Martan, ale spíš počítač naprogramovaný pro strojový překlad, ovšem neschopný správně interpretovat mezivětné sémantické souvislosti. Revuální plán je tedy plán ostenzivní makrosyntaxe díla. Je to plán ryze divadelní, v „minimalistickém“ smyslu slova divadlo. Oceňuje kvalitu a „svojskost“ složek (to, jak jsou „své“), ocení i pestrost a vykomponovanost celku, uniká mu však smysl toho všeho, význam celku, to, co celek představuje. Revuální plán nachází svůj organizační princip sám v sobě. Je to plán automorfie heterogenního celku.

Naproti tomu dramatický plán (také mu můžeme říkat sémantický) vidí zase jen to, k čemu je revuální plán slepý. Nevidí revuální čísla, ale bezpečně čte jejich dramatické významy, nevidí výstupy, ale bezpečně rozeznává onen ucelený úsek mezilidské komunikace a interakce, který hra modeluje. Princip své organizace nenachází v so-

/2. 4. 2/

bě, ale mimo sebe, v komunikační skutečnosti, kterou zobrazuje: je exomorfní. Heslem dramatického plánu je „ich dien“, je to plán, který svou svobodu nachází v nutnosti sloužit a vyžaduje tedy, aby nutnost byla universálním zákonem. „Styl dramatu sluje prostě nutnost. Co není v dramatu nutné, co může být jinak, je eo ipso špatné“, říká Šalda. Dramatický plán je plán *exomorfní homogenizace heterogenního celku*. Je to plán *integrace, jednoty*.

/2. 4. 3/

VYVÁŽENÍ DRAMATIČNOSTI A REVUÁLNOSTI

Oba plány jsou, jak vidět, vzájemně protichůdné. Oba si vzájemně loajálně oponují, síla celku je v jednotě jejich protikladů. Myslím, že nebereme nadarmo velká slova, nazveme-li vzájemný vztah obou plánů dialektickým: teprve z jejich syntézy vyrůstá dobré dílo. Samy o sobě, bez svého antitetického protějšku, vedou spíše k patologickým extrémům: revuální plán k téměř schizofrenní rozjízdivosti představ, dramatický plán zase k paranoidní utkvělosti a posedlosti jedinou představou. Dramatické dílo vzniká syntézou těchto antitezí, dlouhým procesem vyvažování a hledání, zkoušení a překonávání, tj. negování předchozích pokusů. Je to kybernetikou pojmenovaná a životem odjakživa praktikovaná metoda pokusů a chyb, metoda, kterou člověk vylepšil jen tím, že se, kde to jen jde, dopouští pokusů a chyb nikoli v originále a na čisto, ale na nečisto, na modelu. Tak je to i v divadle, kde model, na němž lze vyzkoušet různé varianty představení a vybrat tak tu nejlepší, dostal vlastně velmi kybernetický název zkouška. Zkouška, i když se tu představení modeluje (quasi) token: token způsobem v životní velikosti a většinou i v definitivních podmínkách, nemůže samozřejmě zcela nahradit skutečné představení, skutečné setkání herců s divákem. Proto často teprve první představení a první zkušenosti s reagujícím divákem (tedy sama *pragmatika divadelní komunikace*) rozhodnou mimo jiné i o definitivním řešení rozporu revuálního a dramatického plánu díla. To je stará zkušenost divadla, dobře známá každému divadelníku, méně už veřejnosti a kritikům. V souvislosti s divadlem, které mluví, zpívá a tančí, tuto zkušenost poprvé vyslovili Melchior Grimm a Denis Diderot, kdy – oba velcí obdivovatelé libretisty Sedaina – s podivem konstatovali, že díla tohoto, podle názoru Diderota největšího současného dramatika obvykle zklamou při prvních představeních a teprve postupně, na základě zkušeností z prvních repríz, nabývají definitivního tvaru a dosahují náležitého ohlasu. – O necelá dvě staletí později muzikál vyvodil z těchto staletých zkušeností závěry: ještě než uvede hru v předpremiérách a premiéře v New Yorku, ověř si její ohlas před „modelem“ newyorského publika, totiž před publikem provinčních měst newyorského okolí. A právě první kontakty s tímto „zkušebním“ publikem umožňují definitivně stanovit podobu díla a vyřešit tím mimo jiné s konečnou platností i spor revuálnosti

a dramatičnosti. Zde dochází ke škrtům čísel či jejich přepisování i k přepracování celých scén a výstupů atp.

Číslo hledá svůj celek

Lévi-Strauss má ve své knize o „přírodním myšlení“ – *la pensée sauvage* – velice důležitou pasáž, v níž přirovnává způsob, jímž myslí prvobytný člověk ke způsobu, jímž pracuje a vyrábí domácí *kutíl* (*bricoleur*). Je to onen způsob, jehož první etapou je schraňování nejrůznějších fragmentů a součástek, protože – řečeno slovy písně –

*myslím, že mi stejně jednou přijdou vhod
rukavice stejně jako lněný knot...*

druhou etapou pak sama brikoláž, samo kutění, tj. skládání a „smolení“ těchto nashromážděných součástek v nové celky. Podobným způsobem prý myslí přírodní člověk. Zdá se ovšem, že svým popisem brikoláže (mimořádně jedna z nejkrásnějších pasáží této ne vždy přesné knihy) postihl Lévi-Strauss přístup charakteristický nejen pro práci kutílů a myšlení primitivů, ale i pro základní princip lidské poznávací aktivity vůbec, *princip modelování* (užit čehokoli, co je k dispozici, k modelování toho, co k dispozici není), a navíc i pro *základní princip jazyka* (přesněji řečeno *slovní zásoby a pojmenování*), který – navzdory puristům – pracuje přesně stejnou metodou jako brikolér. Přesně stejnou metodou však pracuje i exaktní vědec pokaždé, narazí-li na zcela nový, neřešený problém (vždy je tu snaha nejdříve vyzkoušet všechna osvědčená a známá řešení a pokusit se novou skutečnost narazit na některé staré kopyto), nebo dokonce (jak na to upozornil Carnap) i pokaždé, kdy sice zná odpověď a řešení, nezná však otázku, k níž se řešení vztahuje (což je situace, která velmi často nastává v čisté matematice, pokud pronikla do oblastí, pro které dosud neznáme praktickou aplikaci). Přesně ve stejné situaci je však *skladatel či textař, pokud mají píseň nebo text, o kterém jsou přesvědčeni, že by mohl být výtečným muzikálovým číslem, pro něž však dosud nenašli situaci*. Někdy se situace nakonec přece jen najde a číslo – ač vyrobeno po způsobu brikolérů – své situaci padne jako ulité. Někdy je ovšem přání otcem myšlenky i činu, a skladatel či libretista podlehnou onomu pokušení, jemuž zcela propadl onen nešťastník z bajky, který chtěl stále utahovat uvolněné šrouby, nemaje však šrouby, utahoval hřebíky, vlastnoručně opatřené vypilovaným zářezem. Zářez v hlavičce ovšem, byť by byl sebe krásněji vypilován, šroub z hřebíku neudělá, může nás však oklamat a klame především toho, kdo do něj zářez udělal. A podobně je to i s nepravými šrouby v oboru hudebně dramatických čísel. Od toho jsou však právě zkoušky a zejména zkušební předpremiéry (*try-outs*), abychom, dokud je ještě

/2. 4. 3. 1/

čas, rozpoznali pravé šrouby od nepravých. Nepozná-li se to při zatěžkávací zkoušce, již je *try-out*, pozná se to až při premiéře tím, že se celek spojený nepravými šrouby neudrží pohromadě, že se porouchá a rozpadne. Takový je ostatně neúprosný zákon všech ověřovacích zkoušek a kontrol: neodstraním-li při zkoušce, tedy při *simulovaném přirozeném výběru* závadnou součást, je nebezpečí, že závadná součást ve skutečné situaci přirozeného výběru odstraní závadný celek.

V historii divadla, které mluví, zpívá a tančí, došlo k tomu už mnohokrát, že číslo hledalo svou hru, a že ji hned napoprvé nenašlo. Takový byl osud Offenbachovy *Barkaroly*, původně z velké opery *DIE RHEINNIKEN*, definitivně umístěné v opeře comique *HOFFMANNOVY POVÍDKY*. Takový byl osud Gershwinovy písně *The Man I Love*: původně to byla jen pouhopouhá verze k jiné písni, prokázala však nosnost jako chorus i jako číslo v *OH, KAY*. Podobný byl osud Kernova šansonu *My Man*, který si našel své místo jako „metačíslo“ v *LODI KOMEDIANTŮ* aj.

Protože pro Broadway byla ucelenost díla po dlouhá desetiletí neznámý pojem, jak o tom svědčí praxe tzv. *interpolace*, tj. bezostyšné vkládání písní jiného druhu a jiných autorů do uváděných operet, rozhodli se Rodgers a Hammerstein při své první spolupráci, že napíší texty i partituru *OKLAHOMY*, aniž by použili čehokoliv ze svého skladatelského či textařského šuplíčku. Tak se to stalo pak při jejich další spolupráci pravidlem a pro mnoho dalších autorů vzorem. Dokonalá *integrovatost čísla do děje není však otázka vzniku, ale fungování*. Zajímavé jsou z tohoto hlediska osudy některých čísel Bernsteinovy *WEST SIDE STORY*. V době, kdy vznikaly písně a baletní hudba *West Side Story*, byla už předchozí Bernsteinova práce pro Broadway, „filosofická opereta“ *CANDIDE* ve stadiu zkoušek. A tak si několik čísel navzájem vyměnilo místo. Podle sdělení Stephena Sondheima, který psal pro *West Side Story* texty, píseň *One Hand, One Heart*, která dnes tvoří vyvrcholení něžné scény „hry na svatbu“ mezi Tonim a Marií, scény, která dokazuje, že může existovat nejen parodie lyriky, ale i lyrická parodie, byla původně v *Candidovi* a měla zřetelný charakter valčíku. Naopak píseň, původně určená pro tuto scénu, tvoří dnes hlavní téma *Candida*. Kromě této rošády došlo ovšem i ke škrtům: zmizelo celé původní sedmiminutové vstupní zpěvní číslo *West Side Story*, místo zpěvu nastoupila nezpívající baletní rvačka. Také následující *Hymna Tryskáčů* byla proškrtána: odpadla celá střední část, přestože Bernstein právě tu exponoval téma tancovačky, s nímž později motivicky pracuje. (V klavírním výtahu zůstalo, škrt je tu poznamenán jen jako vide.) Naproti tomu do hry přibyla píseň *Somewhere*, kterou, jak říká *Sondheim*, Bernstein napsal už v r. 1944 a kterou se od té doby marně pokoušel dostat do každé ze svých her. Jak vidět, metoda kutilské brikoláže zdaleka není jen metoda svátečních amatérů: je to metoda mistrů.

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, vznikalo a vzniká především ve velkých městech. To samo o sobě svědčí o tom, že právě v těchto městech je či byla situace pro vznik tohoto divadla příznivá. Tak příznivá, že se příznivost obrací až ve svůj protiklad: tak jako v přírodě i zde příliš příznivé podmínky vedou k takové nadprodukcii, že tím automaticky dochází k vyřazení méně zdařilých pokusů a tím k automatické regulaci. Člověk má ovšem možnost a schopnost ortelům přirozeného výběru předcházet. Nejen tím, že modeluje přirozený výběr na zkouškách a při try-outs. Může jej modelovat daleko dřív, dokud je dílo teprve ve stadiu projekčních příprav, tj. dokud teprve vzniká tzv. *libreto*, ba dokonce ještě dříve, dokud neexistuje ani *libreto*, dokud existují jen jeho hrubé modely, totiž *náčrtky*, ba dokonce dokud neexistuje nic než autorův vlastní mentální model: už v této zárodečné fázi je možno koordinovat oba základní plány díla a předcházet tak jejich pozdějším konfliktům.

V jedné své slavné větě, obligátně citované snad ve všech pojednáních o muzikálu, Leonard Bernstein konstatuje, že nejvíc se muzikál naučil od revue, naučil se tu totiž, jak dát dílu jednotný a integrovaný ráz, zároveň mu však zachovat maximální pestrost a rozmanitost, *rozmanitost v jednotě*.

Bernsteinův postřeh můžeme bez váhání podepsat: je to pravda, kterou stojí za to opakovat ještě mnohokrát. Tentokrát bychom se však neměli smířit s jejím ocitováním, ale pokusit se jít za Bernsteina, dál. Jakým způsobem dosahuje muzikál syntézy dvou tendencí tak protikladných, jako je revuální směřování k maximální mnohosti a pestrosti a dramatická snaha po ucelenosti, jednotě a prostotě? Kromě toho bychom se měli pokusit jít i před Bernsteina, totiž před muzikál: muzikál není první forma divadla, které mluví, zpívá a tančí, která stála před tímto nesnadným problémem. Naopak, smířování revuálnosti a dramatickosti je údělem tohoto divadla po celou dobu jeho existence.

Nepůjde nám ani teď o to, abychom se pokoušeli líčit historický proces hledání tohoto muzikálového kamene mudrců, ale opět spíše o to, zkusit vypátrat skryté předpoklady tohoto procesu v samých materiálech a samé formě tohoto divadla, či chcete-li, v jeho samém „genetickém kódu“, přirozeným výběrem pouze stvrzovaném.

Jednoduchá úvaha nás vede k závěru, že protiklady jednoty a pestrosti lze smířit jedině nalezením takového dramatického základu, takové základní průběžné komunikační interakce či takové historie lidských vztahů, jejíž *jednotné zobrazení by umožňovalo maximální kontrasty*, rozdílů a zvratů, a to jak v *synchronním*, tak i v *časovém* průřezu díla. Jedině tak lze dosáhnout toho, aby revuální *pestrost byla dramaticky funkční* a aby dramatická *snaha o nutnost a nezbytnost nutně vedla k celku tak pestrému*, že by byl, kdybychom zrušili vazby mezi jeho velkými částmi, vlastně *revuí*.

Tyto požadavky *maximálních funkčních kontrastů* lze splnit jedině hrou založenou – v synchronním řezu – na komunikační interakci a konfrontaci minimálně dvou diametrálně odlišných světů. Pokud jde o časový průběh, lze požadavek maximálních kontrastů interpretovat slovy Aristotelovy Poetiky, postulující „zvraty ze štěstí do neštěstí a z neštěstí do štěstí“. Vyloučíme-li zvrát prvního typu (divadlo, o které se zajímáme, směřovalo vždy spíše k hudební komedii než k hudební tragédii), zjistíme, že existuje jen jediný divadelní žánr, nebo spíše, dá-li se to tak říci, archetyp splňující beze zbytku požadavky maximálních kontrastů, a to je *melodrama*.

Melodrama jako svět hodnot

Co je to melodrama? Především *melodrama* není *melodram*. *Melodrama* je žánr *divadelní* a nelze je tedy zaměňovat s hudebněpoetickou formou *melodramu*. Nicméně *melodrama* a *melodram* si nejsou navzájem úplně cizí. Oba vyrostly ze stejných historických kořenů (z francouzské hudebně dramatické kultury před Revolucí) a jsou tu i určité spojitosti formální (*melodrama* často užívá *melodramu*, tj. hudebního podkresu k zvýšení melodramatických účinků).

Cítujeme však dvě obsáhlé charakteristiky *melodramatu*:

„Melodrama je prozaická dramatická forma, slučující prvky tragédie, komedie, pantomimy a výpravné hry, forma určená lidovému obecnstvu. Přednostně zainteresována situací a zápletkou, užívá extenzivně hrané akce a aplikuje více či méně ustálený soubor typů, z nichž nejdůležitější je trpící hrdinka nebo hrdina, pronásledující intrikán a dobromyslný komik. Je to forma hledící na svět konvenčně morálně a humánně, je sentimentálně a optimisticky laděná a končí svůj příběh šťastně, odměňujíc těžce zkoušenou ctnost a trestajíc zlo. Pro *melodrama* je příznačné náročné scénické vybavení a různá divertimenta; hudbu přivádí *melodrama* volně, charakteristicky jí podkresluje dramatický efekt.“

Frank Rahill: The World of Melodrama

„Melodrama vychází z přesvědčení, že člověk je v podstatě dobrý; jeho jediným dramatickým cílem je názorně předvést triumf dobra nad zlem. Ačkoliv často probouzí emoce, jimiž identifikujeme tragédii, *melodrama* uniká katarzi tím, že odmítá připustit, aby se zlo stalo částí vnitřní zkušenosti dobra. Taková internalizace je vlastní diskusní pole tragédie, navštěvující dobro nenapravitelnými útrapami a ztrátou hodnot. Melodramatická katastrofa ctnost odměňuje a neřest trestá, ale tyto změny pouze dramatizují ctnost a neřest v jejich nezměněném vztahu. Melodrama je svým účinkem vlastně výsměch tragédii (mock-tragedy): jeho strategií je ohrozit dobro jen proto, aby mohlo více překvapit svým věčným odpiráním moci zla, a jeho konečným trumfem je úleva, kterou pociťujeme, když dobro vyvázlo bez pohromy. Pohádka a kouzelné síly, které pomáhají pohádkovému hrdinovi, jsou přirozeným spojencem v takovém pořádku morální zkušenosti... V *melodramatu*, jako v každém umění, jsou technika a základní postoj neoddelitelné: scény, kdy hrdina uniká o vlások, prudké

gradace a udivující podívané, které má melodrama stále na skladě, jsou způsoby, jak drammatizovat příslušné pravidlo odpovědi na mravní otázky. Jeho vzlet, intenzita a způsob postupu dokládají tuto odpověď a probouzejí ono zvláštní vzrušení, které je vlastní jedině melodramatu.

L. B. Levy: Versions of Melodrama

Mnoho z toho, co charakterizuje klasické melodrama, zahrnujeme dnes mezi stejně klasické rysy kýče. Ostatně, samo slovo melodrama, je „termín užívaný s jistým despektem“. Stejným despektem byl až donedávna stíhán sám žánr tohoto nepravého, falešného dramatu, nepravého, protože neklade mravní problémy, ale předem na ně odpovídá prefabrikovanými odpověďmi, nepravého, protože ctnost zde nevyhnutelně musí dojít odměny a ctnostný hrdina nikdy nemůže podlehnout. Proto bylo melodrama dlouho na okraji zorného pole badatelů. Teprve v posledních letech je možno pozorovat zvýšený zájem teoretiků i historiků o tento opovrhovaný, ale přesto dodnes živý žánr. Přitahuje zejména jeho velmi zřetelná hodnotová struktura, s jasnými opozicemi, kde pól má svůj protipól a hra svou protihru. Tato struktura není přitom zakrytá, naopak vystupuje na povrchu (je dána „po lopatě“); zatímco v komplikovanějších dílech musí příjemce (nebo badatel) hloubkovou strukturu hodnot teprve objevovat, zde ji má jako na dlani: hloubková struktura se tu principiálně shoduje s povrchovou.

Melodrama je víc než nepravé drama a mock-tragedy. Je to anti-tragédie, je to manifest odporu proti tragédii. Je to tragédie popřená šťastným, „správným“ koncem. *Spíš než podle zákonů vnějšího světa je melodrama organizováno podle vlastností naší duše a našeho snění*, naší naděje, té naděje, která tváří v tvář smrti nesmyslně doufá ve šťastný konec. Kdyby byl svět organizován podle zákonů našeho nitra, prožívali bychom jen melodramata.

„Nic není snazšího,“ tvrdí Irving Babbitt ve spise o Rousseauovi a romantismu, „než stanovit spojitost mezi citovým romantismem a zázračným rozkvětem melodramatu.“ Principy melodramatu se však zdaleka neuplatňují jen v divadle a nemívají vždy pouze kýčovitou podobu. Princip melodramatu najdeme v díle Dickensově, novou, zjemnělou formu melodramatu vytvořily – jak doložil právě L. B. Levy – romány Henryho Jamese, odnoží melodramatu jsou snad detektivky, určitě však filmová dramata třicátých a čtyřicátých let, a principy melodramatu dodnes žijí například v občanské komedii sovětské. Rozkvět melodramatu jistě souvisí s epochou citového romantismu, plodem téže epochy je však i beethovenovská symfonie, někdy označovaná rovněž za melodrama (Werfel, Ortega), a ne tak neprávem: i zde směřuje vše k triumfu osudově zkoušeného dobra; možná však, že prototyp melodramatu s jeho dramatickými oklikami a konečným řešením všech rozporů bychom našli i v dobrodružstvích matematických příkladů a důkazů: melodrama je spíše *konstrukce naší víry či naděje než nepochybný odraz našeho světa*.

Od doby, co existuje divadlo, které mluví, zpívá a tančí, objevuje se v něm v nových a nových variantách archetyp melodramatu. Mluvit v souvislosti s divadlem, které mluví, zpívá a tančí, o „archetypu melodramatu“ není ovšem zcela případné: *nebylo to divadlo, které mluví, zpívá a tančí, které přijalo princip melodramatu, ale naopak melodrama, které převzalo dramaturgický princip a dramaturgické zkušenosti divadla, které mluví, zpívá a tančí*. Neboť objevení melodramatu je zcela původní přínos jedné z prvotních podob divadla, které mluví, zpívá a tančí, francouzské *comédie à ariettes*. Největší dramatik tohoto žánru, Jean Michel Sedaine, podle Diderota „pozorovatel a člověk geniální“, „jeden z potomků Shakespearových, toho Shakespeara, kterého bych přirovnal... k ohromnému obru, hrubě tesanému, mezi jehož nohama projdeme my všichni, aniž bychom se dotkli čelem jeho ohanbí“, vytvořil ve svých dílech, Melchiorem Grimmem dávaných za vzor všem autorům *Comédie Française*, typ občanské komedie a občanského (melo)dramatu, v nichž předjal většinu rysů, charakteristických pro pozdější *mélo-drame*: vzrušující, napínavý příběh, čerpaný ze všedního života, míšení stylů – vážného s komickým – (teprve o čtyřicet let později se míšení stylů stalo praxí melodramatu a teprve za dalších třicet let na to programem romantismu), konflikt ctnosti a zla, atd. Zakladatel skutečného (tj. mluveného) melodramatu G. de Pixérécourt mohl později důvodně prohlásit: „Píšu v žánru Sedainově“ či „Nikdy jsem neměl ctizádnost předčit Sedaina: jen jsem si přál ho napodobit“, mohl o sobě mluvit jako o Sedainově škole a tvrdit dokonce, že „melodrama není nic jiného než hudební hra, v níž hudbu hraje orchestr, místo aby byla zpívána“.

Napíšeme-li tuto rovnici z opačné strany, můžeme říci, že sedainovská *comédie à ariettes* či *drame à ariettes* není tedy nic jiného než melodrama, v němž se mluví, zpívá, eventuálně i tančí. Samozřejmě, že melodrama, ve kterém se zpívá, je dějově prostší. (Naopak přírůstek komplikovanosti a intrik v post-sedainovském melodramatu Pixérécourtově lze spojit s úbytkem zpěvu: něco muselo nahradit revuální, zpestřující funkci zpěvních čísel a nemohlo to být nic jiného než sama zápletky.) Dále v sedainovském pra-melodramatu chybí Pixérécourtův hlavní vynález: *intrikán (le vilain)*. L. B. Levy sice tvrdí, že zlo a neřest je v melodramatu jen proto, aby ohrožené dobro mohlo tím více překvapit svým vytrvalým odporem“ a že „melodrama ideologicky vychází z přesvědčení, že člověk je v podstatě dobrý“, nicméně sama postava intrikána přináší manichejský prvek do augustiniánského vesmíru původního melodramatu Sedainova, kde zlo je jen momentální absence dobra a nikoli jeho věčný protihráč. V melodramatu Sedainově není tedy protihráčem ďábel, ale člověk, jeho předsudky, nevědomost, původ, zatvrzelost rodičů, bránící přirozenému vztahu dětí, nemilosrdný zákon, vyžadující slepou poslušnost tam, kde cit

velí zdánlivě dezertovat, představitel privilegované třídy atp. Je to melodrama velmi přijatelné, velmi progresivní a svým názorem v podstatě moderní. I tento augustiniánský rys melodramat Sedainových lze spojit s jejich hudebností (tak jako mani-chejské vidění světa plného intrikánů s nehudebností): *i hudba je v podstatě přesvědčena, že svět je bytostně dobrý*, ani tu *neexistuje žádný anti-svět* negativních hodnot, všechny pokusy jej vytvořit vedly nakonec k obohacení světa hodnot pozitivních, i zde je „zlo“ (naivně modelované disonancí) jen proto, aby mohlo tím slavněji triumfovat dobro. Od dob Sedainových je tedy princip pra-melodramatu základním logickým řešením formy divadla, které mluví, zpívá a tančí. Sedainovské melodrama je však jen vážnější alternativa sedainovské melodramatické komedie, a tyto dvě polohy se vrací v celých dějinách divadla tohoto typu. Zpívané melodrama se ovšem proměňuje: v období romantismu se příběhy vzdálí každodenním námětům příběhů Sedainových; Pixérécourtův vynález intrikána časem pronikne i sem, zřejmě pro snadnost, s níž lze pak konstruovat intriky a konflikty. V době Offenbachově je pak Sedainova *sincérité* (upřímnost) nahrazena blagérskou *frivolité*, ovšem romantický typ se brzy vrátí v romantické operetě.

Je zajímavé, že *romantická opereta francouzská a vídeňská*, tak jak ji pěstovala poslední tři desetiletí minulého století, má velmi přesné vidění třídní a stavovské skutečnosti, zakalkulované jako základní schéma světa melodramatických protipólů: v podstatě všechny její příběhy manévrují na citlivé čáře stavovských a třídních rozdílů. Proti romantické opeře comique, která v prvních třech desetiletích téhož století pěstovala tytéž příběhy, je tu přece jen výrazný rozdíl: v romantické opeře, blízké sedainovské a rousseauovské předrevoluční tradici, mělo toto zobrazení přece jen nádech protestu; byly tu aspoň *pokusy o symetrické manévry*, naproti tomu romantická opereta je smířena se *statem quo* a přijímá kolektivní komplementaritu tříd stavovského státu takřka s brahmánskou odevzdaností. Snad proto zde dochází tak často k „převtělování duší“, totiž k motivu záměny či převleku pána a sluhy, paní a komorné, pána a zbojníka atp.

Vídeňské schéma a melodrama

Tzv. *novovídeňská škola* (těž škola salónní romantiky) přináší počátkem našeho století novou variantu Sedainova principu a propracovává ji brzy v přesnou formuli. Je to opět melodrama bez intrikána, s neobyčejně pevnou hodnotovou strukturou, snad o to pevnější a ztrnulejší, čím pohyblivější se stávají hodnoty světa skutečného. Jestliže se kastovnictví světa reálného dalo do pohybu, pak naproti tomu přehrady mezi jednotlivými obory fiktivního světa operety dostaly platnost nezrušitelných zákonů. To, co se povrchnímu kritiku jeví jen jako osvědčené řešení operetní praxe,

/2. 4. 4. 3/

dané složením operetních souborů (milovnický pár, mladokomický pár, starokomický pár; v prvním jednání setkání a láska na první pohled, v druhém finále tragický rozchod, ve třetím smíření), má ve skutečnosti daleko hlubší kořeny i smysl. Hlubková struktura pracuje se zřetelným základním schématem hodnotových protipólů: *svět, jaký má být*, tak jak jej ztělesňuje milovnický pár – a proti němu *svět, jaký je*, ztělesňovaný komickými páry ve starém a mladém vydání. Jinak řečeno: *svět (pár) komunikující vzorně* a *svět komunikující směšně*. Ideál je ovšem idealizovaný a reál karikovaný: jak patrně, na oba protipóly hodnotové se zřetelně napojují i protiklady stylové, řečeno v terminologii F. Mika, hodnoty jsou stylové („výrazově“) zařazeny. Stylový protiklad (vážnost – komika) má zřetelné postojové důsledky (obdiv – smích). Kromě toho je tu ještě ústřední dějový (cílový) protipól: štěstí lásky – neštěstí nelásky. A pak další protiklady a opozice: lidé velkého světa – lidé malého světa, exkluzivnost – všednost (exkluzivnost může být zeměpisná i společenská, může to být i exotika i luxus, případně obojí zároveň), eventuálně nepovinné opozice domov – svět (domov může být eventuálně přítomen třeba jen v lokálních a aktuálních narážkách v dialozích nebo v kupletu). Tyto hodnotové a stylové opozice umožňují pak, aplikovány na všechny složky divadla, vytvoření celku velmi pestrého, stylově rozmanitého, v němž seriózní styl milovnického páru (jehož hudebně pěvecký výraz směřuje vždy k relativnímu *bel canto*) kontrastuje s „kaskádním“ subretním či kupletním stylem mladokomického páru, jehož lehkost opět kontrastuje se zemitostí páru starokomického.

Novovídeňskou formulí můžeme ovšem (snad i právem) pohrdat, ale stejným právem ji můžeme i obdivovat. Od dob *comédie dell'arte* nebylo vynalezeno tak úspěšné a trvanlivé schéma. Vynálezce samého tento elixír sice nezachránil, vídeňská opereta zanikla, ovšem vídeňská formule se ještě předtím ujala ve filmové komedii; později našla velmi silné uplatnění i v sovětské operetě a dokonce i v činoherní komedii, zejména v tzv. bezkonfliktním období. Hlubkové hodnotové schéma, samo o sobě zcela abstraktní, se totiž ukázalo schopné ožít i v nových podmínkách: pár milovnický splynul s postavami kladných hrdinů hry, pár komický srostl s nositeli některých méně podstatných nedostatků, pár starokomický někdy s postavami, proti nimž se obrací satirické ostří hry (pokud v ní jde, jako ve většině her tohoto období, o „boj starého s novým“), jindy s rázovitými „folklórními“ typy apod. Podobně se osvědčil i základní hudební půdorys tohoto typu, spojující *bel canto* i *kuplet* – tedy častušku –, moderní *taneční rytmy* (dlouho vyhrazené pro charakteristiku negativních postav) i *kantilénu*. I to je zajímavý vývoj a nepochybný důkaz, že forma tak obdivuhodné životnosti a adaptability není zřejmě tak povrchní a slepě pragmatická, jak jsme se domnívali, ale že spíš koresponduje s některými velmi hlubokými strukturami v nás samých.

Americký muzikál prý objevil novou úspěšnou formuli, tak zvanou *Cinderella Story* čili pohádku o Popelce. Jak ukazuje už název, je to formule pěkně stará, odhalující opět jakési pradávne tendence v samé „hloubkové struktuře“ našeho nitra. Popelka je ovšem prototyp melodramatu, je to ona „trpící hrdinka“, o níž se mluví v citované definici tohoto žánru, najdeme tu i onen klasický „zvrát z neštěstí do štěstí“, doporučený Aristotelem. Základní hodnotovou opozici klasické operety (neštěstí nelásky – štěstí lásky) muzikál nahradil protipólem *neúspěch – úspěch*, přičemž úspěch může být úspěch v lásce, ale také úspěch v podnikání, úspěch v kariéře, v cestě za slávou, někdy ovšem také v cestě za pravdou, v hledání sebe samého, v komunikování s druhými, atd. O pojmu úspěch se tvrdívalo, že je to čistě americká kategorie; platí to nepochybně o kultu životní úspěšnosti a prosperity, ne však o samém pojmu, který je spíše kategorií biologickou, kybernetickou nebo prostě životní: v přírodě úspěch pro jedince i druh je prostě přežít, úspěch je žít a rozhojňovat život, úspěch je dojít cestou pokusů a chyb k výsledku, který platí a který obstojí, úspěch je udělat objev, úspěch je i objevit sám sebe a najít svoje místo v životě a ve společnosti, úspěch je komunikovat, úspěch je domluvit se s druhým, úspěch je najít vztah k druhému a úspěch je i najít správnou formuli pro muzikál, jíž se ukázala právě formule o úspěchu.

Ve srovnání s hrdinou vídeňské operety je muzikálový hrdina spíš postava „světa, jaký je“ než postava „světa, jaký by měl být“. Nemusíme si sice dělat příliš velké iluze o realismu a umělecké pravdivosti muzikálových autorů, přesto však protiklad „světa, jaký by měl být“ a „světa, jaký je“, který byl základem operetního poznávání a hodnocení světa, v muzikálu zmizel. (Ostatně americký muzikál neví, jaký by svět měl být a nijak se s tím netají.) Je to spíš svět, jaký je, postavy mají blíž ke komice než k vážnosti, spíš k smíchu než k obdivu: berme to jako technický postup či fortel zkušených autorů, kteří nám postavy tak říkajíc lidsky přibližují, nejen proto, aby se – jsouce směšní – podobali lidem, jaké vidíme kolem sebe a jakými jsme sami, ale především proto, že hrdina, který už *je směšný*, nemá tak daleko k našemu *obdivu*, jak by se zdálo: stačí jen, aby vykonal něco trochu obdivuhodného.

Pixérécourt – a před ním Sedaine – byli prý autoři zcela upřímní, autoři, kteří prý nepsali „tongue in cheek“, tj. s ironickým pomrkáváním na čtenáře, ale s naprostou vážností. Přestože ironické mrknutí není v muzikálu vyloučeno (i když tu zdaleka nedosahuje té míry jako u Offenbacha), muzikál je v podstatě stejně upřímný jako Pixérécourt. To, co platí o muzikálu (na metaúrovni), neplatí už vždycky o hrdinovi muzikálu (na úrovni předmětové): sebe samého hrdina obvykle nebere tak docela vážně a svoje neúspěchy dokáže komentovat někdy s hořkou ironií, někdy i s humorem: i to je vlastně zároveň komické a přitom obdivuhodné. Především obdivuhodné; komické je to, z čeho si dělá hrdina legraci, nikoli však on sám.

Muzikálový hrdina hledá úspěch a bude se tedy o něco pokoušet. Budeme tedy *svědky pokusů a chyb*, aspoň jednoho chybného pokusu určitě: už z toho je vidět, že muzikál asi *nebude moci vystačit s jednou místu*, s jakou pracuje opereta, ale že uvítá mnohaobrazové členění, jaké přináší revue: plán dramatický tu má přímé důsledky v plánu revuálním. Z ničeho nemůže být ovšem tak kontrastní a tak revuální melodrama a tak melodramatická a strhující revue jako z příběhu líčícího pokusy a chyby – a konečný úspěch – na poli *show-businessu* samého. Bude to asi tím, že nikde nemá život tak blízko k melodramatu s jeho nečekanými zvraty ve stálé hře o štěstí a úspěch, ani tak blízko k revui jako právě zde.

To vše je ovšem *melodrama vnější*. Muzikál však kromě toho vypracoval i zajímavý a velmi účinný typ melodramatu vnitřního. Místo o vnější úspěch v něm jde o úspěch vnitřní. O pokusy, chyby a úspěch v nalezení sebe samého. O neúspěšné i úspěšné pokusy „začít znova“, „začít nový život“. Je-li archetypem „vnějšího melodramatu“ pohádka o Popelce, se všemi svými výpravními a tanečními příležitostmi, pak archetypem melodramatu vnitřního je nejspíše *orfický mýtus znovuzrození*. Zdá se, že tak jako vnější melodrama muselo dospět k příběhům z hagiografie Broadwaye a k legendám o Fanny Brice či Gypsy Rose Leeové, muselo vnitřní melodrama muzikálu postupně dojít až k nejvelkolepějšímu orfickému mýtu znovuzrození, onomu mýtu, který vylíčili čtyři evangelisté – a JESUS CHRIST SUPERSTAR.

Pokusili jsme se obhájit interakční hodnotu kategorie úspěchu. Stejně bychom chtěli obhájit i dramatickou hodnotu happyendu a dokonce toho nejbanálnějšího happyendu, totiž sňatku. Divák přijímá dramatické dílo jako sled komunikačních interakcí, cílících k nějakým hodnotám. Nekončí-li dílo interakcí, která dosáhla cíle, divák odchází s pocitem neuspokojení, ne proto, že by jeho uspokojení záviselo na uspokojení fiktivního hrdiny, ale proto, že má pocit, že byl ošizen o poslední, úspěšný pokus a že tedy neviděl dílo celé. Totéž se týká závěrečného motivu sňatku: jsou komunikační interakce a komunikační manévry, které jasně míří k tomu cíli, a kdyby tedy dílo nekončilo zřetelnou informací o tom, že bylo cíle dosaženo, divák by měl nutně dojem, že neviděl interakci celou.

Bylo již řečeno, že šťastný konec melodramatu je protest proti nešťastnému konci tragédie. Přesněji řečeno – protože melodramatu nejde o protest literární – melodrama je sen nebo pohádka, negující nešťastné konce v životě. Platí však i zákonitost opačná: skutečné neštěstí, tragédii (slovo tragédie zde chápou v nejprostším – a svým způsobem nejarištotelovštějším – smyslu, jako označení hry o neštěstí, hry s nešťastným koncem) lze pocítit jen na pozadí melodramatu. Jen tam, kde lidé ještě věří (a čekají) na šťastný konec melodramatu, může být plně prožit otřes konce nešťastného.

Na začátku této kapitoly jsme se pokusili formulovat teoreticky ony zákonitosti, jimiž se řídí forma *divadla, které mluví, zpívá a tančí*, v praxi. Teoreticky jsme tak došli k principu melodramatu a ztotožnili jsme jej s hudebním divadlem, o něž nám jde. Nutno říci, že toto divadlo se skutečně chová jako onen uměle vyvolaný homunculus a dělá to, co bychom od něho čekali. Jak si tedy počíná? Především *volí příběh*, z něhož lze podle odhadu vytěžit maximum divadelnosti a maximum dramatickosti, melodrama. A těžší. Bez ohledu na to, zda jde o příběh vážný či veselý (nikdy není tak vážný, aby v něm nebylo aspoň něco veselého a skoro – snad – nikdy není tak veselý, aby v něm nebylo trochu melodramatické vážnosti, vždy je to pixérécourtovská *mélange de gaité et d'intérêt*), rozvíjí jej rozehráváním protikladů ve všech složkách do maximálních kontrastů, dosažitelných při plném respektování dramatické nutnosti. Více: dosahovaných právě samým respektováním této nutnosti.

Nejlepší díla divadla, které mluví, zpívá a tančí, spočívají hluboko ve svém dramatickém základu na konfrontaci protikladných světů, proti sobě stojících univers, a mohou a musí tedy tato universa zobrazit na scéně. ORFEUS V PODSVĚTÍ konfrontuje pozemský svět, Olymp a podsvětí a v každé této sféře navíc soukromé s veřejným, jak to žádá smysl této hudebně dramatické etudy na téma „dobrovolnost“. TREBIZONDSKÁ PRINCEZNA staví proti sobě svět jarmarečních kejklířů a svět něžně degenerované aristokracie, svět veselé bídy a svět vznešené nudy. PAŘÍŽSKÝ ŽIVOT a po něm NETOPÝR mají kontrastní světy „panstva“ a „služebnictva“, života hraného a života skutečného, potěmkinovských vesnic a jejich zákulisí, světa jaký chceme vidět a světa jaký je. V Netopýru to vše ještě navíc kontrastuje s karikaturou fešáckého kriminálu. Podobně vyostřené konfrontace najdeme v POLSKÉ KRVI, MAM'ZELLE NITOUCHE, WEST SIDE STORY, HELLO, DOLLY!, v ZORBOVI, MUSIC MANOVI, KISS ME, KATE atd. Důležité je jedno: tuto *konfrontaci světů* vyjadřuje hudební divadlo *konfrontací světů hudebních*. Francouzský *vaudeville* (tj. situační fraška) (mimochodem rodný bratr melodramatu) měl obvykle ve svém základě situace honičky nebo pronásledování, situaci, která umožňovala prohnat hrdiny nejrůznějšími prostředními, pokud možno nepřiměřenými, pro ně samy nezvyklými, ostře kontrastujícími s návyky a „druhou (i první) přirozeností“ hrdinů samých. Genialita Hervého a jeho libretistů Meilhaca a Millauda je v tom, že našli taková prostředí, která tuto konfrontaci umožňují domyslet a korunovat konfrontací hudební: všechny tři světy, v nichž se MAM'ZELLE NITOUCHE odehrává, svět kláštera, divadla a militeru, jsou totiž světy výrazně hudební. (A nejen to: každý ten svět má i svoje keplerovské zákony pohybu, svůj rituál, své tance i „tance“.)

A podobně je tomu i v jiných případech. ORFEUS V PODSVĚTÍ konfrontuje Olymp a podsvětí – tj. velký svět a polosvět – nejen scénicky, ale i hudebně. Podobně na

hudebních konfrontacích stojí i WEST SIDE STORY (hudba „Amerikánů“ proti hudbě Portoričanů, hudba lásky proti hudbě boje), ZORBA (lidová hudba řecká proti francouzskému šantánu), o MY FAIR LADY ani nemluvě: interpretovat metajazykový příběh Shawova Pygmalionu jako konfrontaci racionálních quasi-seccorecitatívů Higginsových, snů, emocí a vzteků Lízinyých, music-hallových „rozšupováků“ Doolitlových, realizovat hudební i pohybovou metaforu skrytou ve slovní hříčce Ascot-Gavotte a roztančit němé drama velvyslaneckého bálu – objev a rozlišení těchto pěti hudebních světů nutno považovat – aspoň pokud jde o interpretaci Shawa – za geniální. Hudba zde plní funkci srovnatelnou s funkcí barvy v kartografii: pomáhá rozlišení a orientaci.

V souvislosti s hudebním domyšlením je třeba upozornit zejména na dvě věci: na nedoslovný, metaforický ráz zobrazení hudebních světů a na podíl orchestru na tomto zobrazení.

/2. 4. 5. 1/

Hudba objevuje lidskou komunikaci

Je-li číslo nástroj objevování „číslovosti“ v životě, pak obdobně funguje i sama hudba, tento *hudební detektor hudebnosti*; použitím konkrétní hudební formy píše hudba *zobrazovací rovnici* mezi touto formou a jí modelovaným útvarem životním, přičemž toto zobrazení má ráz metafory. Konkrétním (i když poněkud absurdním) příkladem řečeno: Offenbach nám nechce namluvit, že *v podsvětí se tančil kankán*, ale píše zajímavou rovnici mezi kankánem, tj. tancem pařížského polosvěta, a zábavou podsvětních i olympských božstev. Lerner a Loewe netvrdí doslova, že dostihové publikum v *Ascotu tančí gavotu*, přesto však *tertium comparationis*, které svou metaforou intuitivně vycítili, je zcela exaktní a lze je dokonce modelovat identickou strukturou sítě komunikačních vazeb. Není to komunikační síť publika sportovního, soustředěného na závod, ale komunikační síť publika plesového či promenádního, soustředěného na sebe samo, publika, které je samo sobě tou největší podívanou, tím nejnapínavějším dostihem. Takové publikum se při pohledu na závodní dráhu nemůže „zapomenout“. Jediným sportovním divákem je tu Líza, vášnivě upjatá k dostihu, není divu, že se „zapomene“ a svým temperamentním výrokem celou tu síť zpřetrhá. – Jiný příklad: Zdeněk Petr a Ivo Fischer ve *FILOSOFSKÉ HISTORII* netvrdí, že litomyšlští studenti doby předbřeznové zpívali *rock-and-blues*, ale jeho hudba píše zajímavou *zobrazovací rovnici* mezi tehdejšími a dnešními projevy. A ještě odjinud: Katarzyna Gärtnerová, skladatelka polského muzikálového hitu *MALOVANÉ NA SKLE*, svou hudbou netvrdí, že Jánošík hrál beat, přesto její hudební metafora působí jako zjevení. (Samozřejmě existují i nepřiměřená zobrazení a chybné rovnice, ale to nijak nevyvrací existenci rovnic.)

Druhé upozornění se týká orchestru, tedy oné složky, jejíž existenci jsme v kapitole o čísle „dávali do závorky“, šlo nám o to, co se děje na jevišti, a ne o to, co se hraje v orchestru, tím spíše, že jsme si hru orchestru mohli interpretovat jako pouhý hudební přesah písně.

Dvě funkce instrumentální hudby v hudebním divadle

Orchestr sám je v divadle nepochybně „navíc“; je to složka zřetelně výpravná, výpravná v obojím smyslu tohoto slova: jednak *patří k divadelní výpravě*, tj. vnější výbavě divadelního představení, právě tak jako k ní patří optická výprava a výpravnost dekorací a kostýmů, – za druhé – *je to činitel vypravující, narativní, epický*. Je zajímavé, že obojí funkci měl orchestr už v melodramatu, tj. v onom „hudebním dramatu, jehož hudba se hraje v orchestru, místo aby se zpívala“, ve hře „s hudbou na slyšení, ale ne na poslouchání“. Melodrama mělo baletní scény, pantomimické scény, byly tu ojedinele i písně, a hudba tu především zněla „pod dialogem, aby zvyšovala dramatickou působivost“. To vše jsou praktiky, které najdeme i v divadle, které mluví, zpívá a tančí. Naproti tomu v jiné funkci hudby melodramat, totiž ve funkci identifikační, možno spatřovat málem předjímání Wagnerovy techniky příznačných motivů. Podle Franka Rahilla existovala konvence zahrát „několik identifikujících taktů při vstupech a někdy také při odchodech postav, konvence, která se později standardizovala do hrozivého tremola kontrabasů pro intrikána, do fanfáry trubky pro hrdinu, do flétnových trylků pro heroinu a do přisprostlého chechotu fagotu pro komika...“ V divadle, které mluví, tančí a zpívá (na rozdíl od wagnerovského hudebního dramatu, činohry a němeého i zvukového filmu) tato technika nikdy nezdolala: orchestr zde neměl možnost stát se samostatným komentátorem akce na „obrazovce“, neboť akce sama se vyjadřovala písní. Přesto má orchestr i zde funkci *výpravnou i narativní, epickou*. Až na řídké výjimky není zpěvního čísla, které by hudebně nedotvářel v obojím smyslu, tj. které by hudebně nezkrášloval, nedekoroval či nezdobil i kde by nebyl zároveň spoluvyprávěčem. *Dik orchestru dostává každé zpěvní číslo (nebo aspoň jeho hudební složka) ráz analogický polopřímé řeči v románě*: je to řeč postavy, ale zároveň je to i řeč autora. Charakter „řeči postavy“ nemusí mít přitom jen vokální složka, tedy jen to, co přichází z jeviště: naopak, i orchestr jako hudební vypravěč je schopen sám promluvit i „řeči postavy“ a *nejen zahrát (hudbu), ale i zahrát (komedii)*. Právě orchestr je totiž onou složkou, která se velmi výrazně podílí na „zobrazovacích rovnicích“ hudebního čísla, právě na orchestru je, aby s velkým smyslem pro komedii, pro humor, pro styl a pro postřeh dokázal ztělesnit všechny „hudební světy“, obsažené v partituře MY FAIR LADY nebo MAM'ZELLE NITOUCHE, tak abychom měli dojem, že tam *pod jevištěm nesedí jeden orchestr*,

2. 4. 5. 2

ale nejméně tři. I v této mnohosti – a tedy pestrosti – lze nepochybně vidět jeden z projevů revuálního plánu divadla, které mluví, zpívá a tančí.

2. 4. 6/

DIVADLO, KTERÉ MLUVÍ, ZPÍVÁ A TANČÍ — A OPERA

Na tomto dílčím aspektu lze demonstrovat zásadní rozdíl mezi přístupem divadla, které mluví, zpívá a tančí, a přístupem opery, jak se ustálil v opeře posledního, powagnerovského století a jak trvá až na malé výjimky dodnes. V divadle, které mluví, zpívá a tančí, fungují zpěvy na jevišti jako *přímá řeč postav*, zatímco jejich doprovod funguje analogicky jako *polopřímá řeč* v románě: je to sice zřetelně řeč autora, vyjádřená však slovníkem, tónem a frazeologií postavy. Naproti tomu *v opeře je orchestr čistá řeč autorská*, a dokonce i *zpívané repliky na scéně mají zřetelný charakter tzv. nevlastní přímé řeči v románě*: je to sice zřetelně řeč postav, „uvozovky“ jsou tu zcela nepochybné, ovšem postavy se nevyjadřují (hudebním) „jazykem“ svým, ale „jazykem“ vypravěče, tedy skladatele.

Neboť pro operu (powagnerovskou) neexistují světy a universa, ale existuje jen Univerzum, modelované mohutným tokem jednotné skladatelsko-režijní orchestrace syntetických opticko-akustických prostředků. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, nutí i orchestr hrát komedii*. Naproti tomu *opera nutí komedianty, tanečnický i osvětlovače zpívat chorál*. Umění opery spočívá v schopnosti rozevřít touto jednotnou orchestrací bodové neskutečno lidského nitra a propůjčit tomuto atomu velikost vesmíru, jediného vesmíru, v němž je všecko, svět i antisvět.

Na rozdíl od opery *divadlo, které mluví, zpívá a tančí* se neodehrává v hlubinách, ale na povrchu: nemůže být žánr, který by byl větší chválou pozemskosti než revue; nemůže být ani žánr povrchnější. Nicméně lidské komunikování neprobíhá uvnitř, ale právě na povrchu, a divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je žánr hluboce zasvěcený tomuto povrchnímu tématu.

Jestliže každé dramatické dílo předvádí lidskou interakci a komunikaci, divadlo, které mluví, zpívá a tančí, se ze všech lidských interakcí zajímá pouze o ty nejlidštější. Nezobrazuje vyhlazovací boje, příznačně spíš pro hmyz než pro člověka, nezajímají je ničivé konflikty: z Rapoportovy trojice **fight** – **games** – **debates** je zajímavá nejspíš prostřední člen, **games**, anebo ještě další člen, v této trojici neuvedený, – **maneuvers**. Nezajímají je *Haupt- und Staatsaktionen*, bitevní scény a historické události velké opery, i když uznává, že opera má pravdu, líčí-li konflikty lidského nitra přesně stejným způsobem, dokazujíc tím bezděky, že hlavní státní akce, bitevní scény a historické události se odehrávají právě zde, v lidském nitru. Nicméně oborem divadla, které mluví, zpívá a tančí, nejsou tyto velké interakce, ale *drobné, každodenní komunikační epizody obyčejných lidí a obyčejného života*. Zastává v divadle funkci obdobnou

v malířství *žánrovým obrázkům*, s nimiž se podílí o téma lidské komunikace (zatímco opery se dělí o společné téma s malbou monumentální, mytologickou a historickou). To, že právě pro označení tohoto divadla se ujala jako název zdvojnásobena slova opera, název opereta, není tak úplně nahodilá a nepodstatná. Je to skutečně zdvojnásobena opery, nejen formou, ale i tématem: je to nejen opera malých forem, ale i drobných témat. Neznamená to, že jsou jí uzavřena velká témata, ani ta největší: i ta bude však líčit v termínech malých interakcí, drobných manévrů (příklad za všechny: 1776). I v tom se liší od opery, která monumentalizuje i tehdy, líčí-li všední život a obyčejné lidi. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, nemonumentalizuje, demonumentalizuje. Monumentalita se zde nedaří (jak o tom svědčí závěr WEST SIDE STORY či MUŽE Z LA MANCHY – na rozdíl od prostého, demonumentalizovaného závěru UMARÉ). Přesto ani divadlu, které mluví, zpívá a tančí, nechybí jistý rys velikosti a snad i monumentality. Je to velikost dobře udělané věci, monumentalita dobře vykonaného díla.

A to je právě funkce třetího, nejvyššího, tektonického, eventuálně symfonického plánu díla.

TEKTONICKÝ PLÁN DÍLA

Především: ne každé dílo má i tento třetí, nejvyšší plán. Nutnou, ale nikoli postačující podmínkou existence tohoto třetího plánu je zdařilá syntéza dvou předchozích plánů, plánu dramatického a revuálního. Teprve z této syntézy a nad ní může vyrůst to, čemu říkáme tektonika díla.

Výborný nápad, skvělé číslo, brilantní dialog, pointovaný výstup, to jsou jen fragmenty, dílce, součásti. Sestaveny dohromady podle principu své vlastní vzájemné odlišnosti, principu, který je v nich samých, dávají revuální celek, celek automorfni a heterogenni. Vztaženy k dramatickému příběhu a uspořádány podle potřeby jeho zobrazení (tedy exomorfne) dávají celek dramatický, integrující, sjednocující. Teprve co je nad tuto integraci, vytváří plán tektonický: je to plán automorfie exomorfniho celku. Jen nejlepší díla dosahují té motivické propracovanosti a domyšlenosti, aby – bez ohledu na dramatický význam, bez ohledu na heterogenost materiálů, tedy bez ohledu na exomorfii i heterogenost vytvářely homogenni a automorfni celek, celek stejnorodý svým základním materiálem – *lidským pohybem*, celek s organizačním principem v sobě samém.

Celek tohoto druhu se podobá koncizní, monotematické, podle zákonů nutnosti vybudované symfonii. Nevadí různost materiálů (ostatně symfonie, složená ze čtyř bezmála samostatných celků, je stejně podivná jednota!). Podobně jako v symfonii je i zde různost proto, aby byla překonávána; podobně jako v symfonii existuje i zde

/2. 4. 7/

symfonické provedení, zpracovávající kontrapunkticky tematický materiál, v tomto případě materiál nikoli pouze hudební. A podobně jako v některých symfoniích bývá i zde v závěru díla „ve čtvrté větě“ přehledka všeho, co dílo přineslo. Pokud vím, divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je jediná forma, mimo symfonii, která tento vynález převzala (nepočítám-li ono české varietní představení s clownem, o němž nám vypravoval Šklovskij). V každém případě tento tektonický princip najdeme v NITOUČE, v NETOPÝRU, v POLSKÉ KRVÍ, v MY FAIR LADY, MUSIC MANOVI a WEST SIDE STORY. Tím nechci říci, že by se o tektonickém plánu nedalo mluvit i jinde.

/3./ dílo
a kontext

Vedle individuálního, partikulárního mluvného aktu... -parole-, zná moderní jazykověda ještě jazyk „langue“ ... Do tohoto tradičního, nad-individuálního systému může ten či onen mluvčí vnést osobní změny, které však lze interpretovat jen jako individuální odchylky od langue a se zřetelem k langue. Fakta langue se stávají teprve tehdy, když je společenství, nositel dané langue, sankcionuje a přijme jako obecně platné. V tom tkví rozdíl mezi jazykovými změnami na jedné straně a individuálními jazykovými chybami (lapsy), produkty individuálních vrtchů, silného afektu nebo estetických instinktů mluvčího jedince na straně druhé... Přejdeme-li nyní od oblasti jazykovědy k folklóru, narazíme tu na paralelní jevy. Jakou měrou... individuální novoty v jazyce (resp. ve folklóru) odpovídají požadavkům společenství a anticipují zákonitý vývoj langue (resp. folklóru), tak dalece se socializují... Za moment zrodu literárního díla platí okamžik, kdy... je autor fixuje na papíře... Existence folklórního faktu začíná teprve tehdy, kdy byl přijat určitým společenstvím, a existuje z něho jen to, co si toto společenství přivlastnilo.

P. Bogatyrev: Folklór jako zvláštní forma tvorby. (1929)

/3. 1/

PRINCIP ŠLÁGRU

Zatím jsme měli snahu pohlížet na divadlo, které mluví, zpívá a tančí, jako na systém relativně izolovaný a hledat jeho vnitřní zákonitosti, vnitřní „logiku“. Teď se pokusíme zařadit tento systém do kontextu poněkud rozsáhlejších a širších systémů a hledat jeho logiku uvnitř nich. Dosud jsme měli tendenci považovat divadlo, které mluví, zpívá a tančí, za systém relativně uzavřený. Teď budeme mít příležitost poznat, v kolika směrech funguje tento systém jako systém otevřený.

Sotva jsme tedy dovršili a uzavřeli systém jako celek, musíme jej porušit: jak jinak se vyrovnat s podivnou skutečností, že část systému – hudební číslo – si žije – a dobře žije – zcela nezávisle na systému jako *šlágr*?

Šlágr (přidržíme se tohoto patriarchálního názvu) je příliš nápadnou, hlučnou a hrozivě expanzivní složkou moderního světa a vzbudil tedy už dávno pozornost kritiky, i když spíše kritiky morální nežli kritiky hudební. Příliš dlouho se jevil čímsi neseriózním a skandálním, než aby neodpuzoval i neodstrašoval seriózní muzikologické badatele, příliš dlouho byl čímsi nezákonným, než aby se v něm hledaly jakékoli zákonitosti. Dodnes se jím zabývají spíše sociologové než muzikologové, spíš teoretici masových medií než teoretici písně; je v něm však spousta velezajímavého materiálu i pro folkloristy, psychology, sociální psychology (moment psychické nákazy) i pedagogy, přesněji řečeno teoretiky procesu učení (protože šlágru se učíme, dokonce rekordně rychle). Jako dynamická součást masové kultury má šlágr ovšem svoji vlastní institucionální i verbální nadstavbu, své vlastní apologety, advokáty, ideology, dnes už i své vlastní historiky; úroveň toho všeho je ovšem většinou nízká, je to spíš literatura disc-jockeyských drbů, v nejlepším případě zcela povrchních faktů a údajů, kde otázka podstaty fenoménu *šlágr* nepřichází vůbec na pořad. Jediní, kdo se těchto otázek občas dotknou, jsou tvůrci sami, pokud nejsou skoupí na slovo, a tak četba biografí o klasicích Tin Pan Alley nemusí být zcela marná, právě tak jako listování v časopisech, zasvěcených propagaci či kritice současné produkce v této oblasti.

Všechno uvažování o šlágru vychází obvykle z více či méně explicitního předpokladu, že šlágr je jev historicky zcela mladý, jehož kořeny sahají nejdále do dob první průmyslové revoluce. Dějiny hudebního divadla a zvláště pak dějiny divadla, které mluví, zpívá a tančí, však dokazují, že šlágr (nebo jevy se šlágrm funkčně srovnatelné) je jev mnohem starší, provázející hudební divadlo prakticky od jeho zrodu. Samo divadlo, které mluví, zpívá a tančí, nabízí však zkoumání šlágru ještě jeden nesmírně

zajímavý fenomén, fenoménu *šlágr* v jistém smyslu komplementární, princip fungující v opačném směru než šlágr a principu šlágru tedy protichůdný: tímto protipólem šlágru je princip *vaudevillu*.

Je-li šlágr princip výrazně sledovatelný zejména od průmyslové revoluce (přestože předchůdce budeme hledat už před tím), je vaudeville fenomén za průmyslové revoluce zanikající (přestože jednotlivé potomky najdeme dodnes). Je-li pro šlágr konečným cílem proniknout do hudebního povědomí co možná nejširší skupiny lidí, pak pro vaudeville je tento stav ne cílem, ale východiskem; zatímco celá mamutí institucionální nadstavba šlágru k tomuto cíli pracuje a směřuje, celá skrovná institucionální nadstavba vaudevillu s obdobným „cílovým stavem šlágru“ počítá a využívá jej.

VAUDEVILLE JAKO PÍSEŇ S PASÍVNÍM VZTAHEM K HUDEBNÍMU POVĚDOMÍ

Princip *vaudevillu* vládne francouzské písni zejména v 17. a 18. století. Slovo vaudeville prodělalo od té doby celou sérii významových posunů a přesunů, takže je dnes známe spíše ve významu „situační komedie“, v tehdejších slovníku však znamená píseň, a to píseň, kterou každý zná (tedy v dnešní terminologické hantýrce *šlágr*) a jejíhož zpěvu lze tedy užít jako vehiklu pro nové písně, tj. nové texty. Takové užití má mimo jiné tu výhodu, že při šíření nové písně tiskem lze přenést informaci o nápěvu čili *fredonu* písně prostě tím, že se pod názvem písně uvede první verš původního textu čili tzv. *timbre*. Už z toho je patrné, že princip vaudevillu a tato praxe existuje i jinde: v Anglii se říká vaudevillu *ballad*, v Německu chybí sice název pro tento druh písně, zato je tu název (i když mnohoznačný) pro sám princip skládání písní na nápěvy z druhé ruky: říká se mu *das Parodieren*. Konečně českým protějškem francouzských vaudevillů či spíše anglických ballads není nic jiného než to, čemu říkáme *písně jarmareční* čili *kramářské*.

Zůstaňme však ve Francii, kde se princip vaudevillu rozvinul nejpozoruhodněji. Především se musíme zdržet u samotného slova *vaudeville*, které má zajímavou předhistorii a přepestrý další osud. Původ slova je nejasný a nemohou jej osvětlit pověsti. Důležitější než pověsti – prý pravdivé – o jakémsi Oliveru Baselinovi z údolí Viru (*vaux de Vire*) je asociace, odvozující slovo – prý nesprávně – od *voix-de-ville*, tedy od hlasu města. *Bez ohledu na etymologii vaudeville není totiž nic jiného než hlas města, součást městského folklóru.*

Historie termínu je však ještě zajímavější. První historicky doložený významový posun je tak říkajíc *od materiálu k výrobku*, tj. od významu „stará píseň, na niž se skládá nový text“, k významu „nová píseň na starý nápěv“. Za všechny ostatní posuny už odpovídá divadlo. Vaudevillů se začne užívat na divadle, stanou se specifickou a do-

/3. 1. 1/

konce titulní součásti žánru *opéra comique en vaudevilles*, jaký tedy div, že název součásti se stane časem názvem celku, takže z *opéry comique en vaudevilles* je za čas *comédie-vaudeville* a nakonec jen *vaudeville*, zvláště když název *opéra comique* sám se zároveň přesune na jiný žánr, žánr nový, neužívající nepůvodních vaudevillů, ale původních *ariet*, žánr označovaný do té doby jako *comédie à ariettes*. Staré *opéry comique en vaudevilles* i nové vaudevilly končí zpravidla kolozpěvem všech sólistů; to má za následek nový přesun, tentokrát z celku na charakteristickou součást, které se začne říkat rovněž *vaudeville*, *vaudeville final*. Vyuvíjejí se však nejen významy, vyvíjejí se především věci. Komédie, které se říká *vaudeville* za čas pozbuďte svých *vaudevillů*: za necelých dvě stě let se v ní nezpívá vůbec, přesto se jí říká *vaudeville* i nadále. Tím ovšem osudy slova *vaudeville* nekončí: v téže době, koncem minulého století, se dostane slovo *vaudeville* na Broadway, přesněji na 14. ulici, kde Tony Pastor právě otevírá varieté a chce, aby mu do něho chodilo slušné, rodinné publikum. Svůj podnik nemůže proto označit vykřičeným slovem *variety* a sáhne tedy k exotickému a neznámému slovu *vaudeville*, k slovu, které se pak stane pevnou součástí slovní zásoby americké angličtiny s významem, který mu udělil divadelní ředitel Tony Pastor, s významem „divadlo rozmanitostí“ (čili varieté).

Tolik pro orientaci ve významové spleti slova vaudeville, kterého – v této kapitole – užíváme výlučně v jeho prvním, eventuálně druhém významu (tj. stará píseň s novým textem, eventuálně nová píseň na starou notu) vesměs nerozlišeně, protože nám nejde ani o starou píseň ani o novou, ale o sám *princip*, který je v obou případech stejný.

Ten princip byl v 17. a 18. století neobyčejně živý: vaudeville prý tehdy skládali snad všichni, gramotní i analfabeti. Praxe vaudevillů se stala módou i u dvora. „Událost včerejška se stávala vaudevilllem zítřka“ (A. Font). Psaly se vaudevilly milostné, pijácké („bakchické“), taneční, satirické i pornografické, textovalo se nově vše, od písní kostelních a vojenských až po árie z oper. Hudební podklad přitom prodělával lehké změny, přízpůsoboval se rozměrům textu, co bylo včera nové, sloužilo dnes jako podklad novému otextování. Toto bohatství forem a obsahů je typické pro pařížský vaudeville stejně jako pro londýnskou balladu: rozkvět městského folklóru a „prvotní akumulace“ vaudevillů a ballad je nepochybně výsledkem růstu měst a ostře kontrastuje s námětovou, formovou a funkční chudobou tehdejšího jarmarečního folklóru u nás.

Písňový žánr a princip tak živý a tak samozřejmý musel se stejně samozřejmě dostat na divadlo: na divadle se zpívalo ve všech divadelních kulturách a „odjakživa“, není důvod se domnívat, že by se tu zpívalo vždycky na původní hudbu. Žánr a princip tak bohatý a diferencovaný umožňoval však víc než okrajovou divadelní aplikaci: dával divadlu k dispozici rozsáhlý rejstřík a repertoár a měl v sobě i latentní možnost výrazného – ne-li dominantního – divadelního uplatnění.

Opéra comique en vaudevilles

Ta možnost se stala skutkem v desátých letech 17. století na scénách pařížských jarmarečních (to slovo není docela přesné, možná, že by bylo výstižnější napsat veletřných) divadel. Nejsou důležité vnější okolnosti, za nichž k tomu došlo, okolnosti, které samy o sobě tvoří jeden z nejzajímavějších a nejvděčnějších evergreenů divadelní historie. Není důležité snad ani to, že všechno formální hledání jarmarečních divadelníků probíhalo pod tlakem privilegovaných scén Comédie Française a Académie Royale de Musique (Opery), které tak dlouho pronásledovaly jarmarečníky zákazy her, výňatků, dialogu, monologu, mluvy vůbec, hraní vůbec atd., až je k užívání vaudevillů doslova dotlačily. Důležité je to, že se vaudevillů jako divadelního instrumentu chopily generace skvělých hudebních dramatiků a že z vaudevillů zakrátko učinily neobyčejně *vtipný, jemný a diferencovaný prostředek k modelování lidské komunikace*. Takže už r. 1722 mohl Le Sage v předmluvě ke knižnímu vydání výboru svých oper comique en vaudeville charakterizovat vaudeville jako „druh poezie vlastní Francouzům, vzácný cizincům, libý všem, ze všech nejpůsobivější uplatnit vtip ducha, objevovat směšnost a napravovat mravy.“ A to byl teprve začátek: po Le Sageovi přišel Piron, po Pironovi Favart, a jeho tvorbou žánr ve čtyřicátých letech vyvrcholil.

Opět není podstatné, že po vrcholu přišla brzy stagnace a po ní úpadek a zánik, přesněji řečeno, že v padesátých letech 18. století obě divadla, pěstující *opéru comique en vaudevilles*, totiž Opéra comique i Théâtre Italien začala – aby vyhověla náročnějšímu vkusu, vytříbenému pohostinskými hrami italských buffonistů – zařazovat postupně více a více *ariet* a méně a méně *vaudevillů*, takže žánr se během deseti let prakticky proměnil v *comédie à ariettes*, zatímco to, co chtělo i nadále vystačit s vaudevilly, živořilo a brzy zaniklo. Není důležité ani to, že pro Francouzskou encyklopedii – psanou v době, kdy hudební nároky stoupaly a stará *opéra comique (en vaudevilles)* s novou *comédie à ariettes* žily ještě vedle sebe, je *opéra comique* „malá hra bez hudby, naplněná kuplety na známé nápěvy“, bez hudby nepochybně proto, že takovou hudbu autor Encyklopedie jako hudbu neuznává. A není – z hlediska našeho zkoumání – závažné ani to, že Melchior Grimm, pravděpodobný autor právě citovaného hesla, jde ve své Correspondence Littéraire ještě dále než Encyklopedie a považuje (to už je v r. 1766) *opéru comique* nejen za ne-hudbu, ale přímo za anti-hudbu, za „hnusný žánr a vkus“, a neváhá líčit, jak každá návštěva podobného představení mu působí přímo alergickou horečku. (Ovšem vysloviv tuto preambuli, na představení samém leccos pochválí).

/3. 1. 1. 1/

/3. 1. 1. 2/

Vaudeville v termínech sdílení

Fyzická nevolnost Grimmova – tak podobná pocitům, s nimiž dnešní (nebo včerejší) kritika či vzdělaný posluchač prožívá agresivitu šlágrů, nás vrací k tématu. Neboť vaudeville a šlágr jsou – zejména v divadle – jen dvě podoby téhož principu. V obou případech se setkáváme s týmž problémem hodnot, v obou případech nastává táž hra protikladů mezi částí, která má smysl jen jako součást celku, a touž částí existující samostatně, posleze v obou případech vstupuje do hry něco, co samo o sobě je mimo divadelní sdílení, co však je přece přítomno, i když vzdáleně a zprostředkovaně nebo dokonce jen potenciálně. V případě vaudevillu je to souhrn všech dosavadních výskytů daného vaudevillu, tvořících dohromady individuální zkušenost jednoho každého diváka s danou písní. V případě šlágru je to spíše potenciální soubor všech budoucích výskytů daného šlágru, v zárodku daný a spoluurčený mimo jiné i přijetím daného šlágru u právě přítomného publika. Jinak řečeno: v případě vaudevillu je to dosavadní bytování dané písně, její dosavadní bytí v „hudebním bytu“, habitu a životním stylu daného společenství, pokud ovšem vešlo v povědomí přítomných diváků. V případě šlágru je to budoucí bytování daného šlágru, pokud se mu podaří vejít do hudebního povědomí mj. i do povědomí právě přítomné obce divácké. Je-li vaudeville tak říkajíc „píseň s minulostí“, pak šlágr je „píseň s budoucností“.

K otázkám „hudebního bytí“ a „hudebního vědomí“, tedy tzv. hudebního bytu a hudebního povědomí, městského folklóru, „hlasů města“, toho, čemu se v literatuře o muzikálu někdy říká *vernacular* (což lze přeložit buď jako „hovorový jazyk“, nebo „mateřština“), lze přistupovat z mnoha stran. Uvnitř pojmového systému, s nímž pracujeme v této knize, lze tento jev popsat např. i v termínech „vlastního modelu“. Zdá se ovšem, že nejprostší bude popis v termínech sdílení.

Sdílení je podmínkou každé komunikace. Každý z nás sdílíme v nejzákladnějších rysech týž svět, tutéž pozemskou a historickou existenci, totéž astronomické a historické „teď a zde“, touž skutečnost. Neboť skutečnost je pro nás všechny (v jistých mezích) stejná a tvoří naše společné zájmové universum (přesněji řečeno jeho základ). Nebýt tohoto společného universa, nemohli bychom si rozumět. Dorozumění mezi jednotlivci, třídami, generacemi, planetami či galaxiemi je podmíněno inkluzí našeho sdílení. (Vzpomeňme na klasický případ marných pokusů o dorozumění v Bernsteinově *Wonderful Town*.)

(Naše universum je ovšem stejné jen zhruba: jen z astronomické (či astronautické) a historické perspektivy; uvnitř stejného universa máme každý svou individuální varietu zkušeností: nebýt těchto rozdílů, neměli bychom si *co* sdílet.)

V divadle sedí diváci, různorodá, nahodile sebraná skupina či masa lidí, přece však něčím spojená. Jsou to lidé většinou z jednoho města, přibližně ze stejných vrstev,

koneckonců nepřiliš generačně vzdálení. Lidé, sdílející ve větší míře tutéž mimodivadelní skutečnost, obdobný repertoár každodenních situací, i když nazíraných a hodnocených z nejrůznějších, často vzájemně protilehlých stran a úhlů. V každém případě však lidé sdílející stejnou dobu, přibližně stejné místo a z velké části i stejný jazyk a možná i stejné nářečí, stejný lokální či stavovský dialekt a s velkou pravděpodobností i stejné aktuální novinky, obavy, zprávy, dohady, naděje i pověsti. (Sdílejí i stejný „slovník skutečnosti“, dodali by k tomu moskevští semiotici, a stejné „axiómy skutečnosti“.) A protože zkušenost nezahrnuje jen, co získáme mimo divadlo, ale i to, co prožijeme v divadle, velká část publika sdílí i obdobné zkušenosti divadelní.

Tak je tomu v každém divadle, hudebním i nehudebním, vaudevillovém i ariettovém či šlágrovém.

Ti, kteří vystoupili na jeviště s cílem nějak diváka zaujmout a něco mu sdělit (jinak řečeno nějak ho bavit), musí se nějakým způsobem snažit najít s divákem „společný jazyk“, tj. především *společné téma* (vzpomeňme na obdobný kolektivní úkol hrdinů trapné scény Conversation Piece z Bernsteinova WONDERFULL TOWN). Takovým společným tématem, tedy „věcí společného zájmu“ může být jen to, co v nějaké míře sdílíme, tedy sdílená skutečnost. Jenže sdílíme vše (z astronomického hlediska) a lze tedy vybrat téma velmi vzdálené, téma věčné, téma, sdílící s námi právě jen tu společnou planetu a společný úděl. Tak je tomu, volíme-li jako „společné téma“ inscenaci „velmi neaktuálního“, zato však věčného klasika, tak tomu bylo v italské opera seria i ve francouzské tragédii lyrique s jejich mytologickými či historickými příběhy. Příběhy tohoto druhu se podobají promluvám usilujícím o nezávislost na jakékoli situaci a budovaným tedy výhradně z obecnin s vyloučením „portrétů individuálních jsoucen“, tj. jmen definovatelných jediné ostenzívně.

Existuje ovšem i druhý způsob: nehledat společné téma v obecninách, společných sice zaručeně všem lidem v hledišti, ale také všem lidem kdekoli a kdykoli, hledat naopak téma zcela jedinečné a konkrétní, téma ze skutečnosti místní a aktuální, téma sdílené sice drtivou většinou lidí v tomto hledišti, naprosto však vzdálené divákům jiných hledišť, jiných měst a jiných dob. Takové téma, *lokální a časové*, vycházející z faktu sdílení *teď a zde*, má jen jedno úskalí: může narazit na různost zájmů v hledišti, na různost individuálního a skupinového hodnocení a nemusí tedy být tou neutrální půdou, na které by se mohli sejít všichni, nejen hlediště s jevištěm, ale i divák s divákem. A sjednocení publika není tak zcela zanedbatelnou položkou sjednocení a srozumění jeviště s hledištěm.

Naštěstí je tu však vaudeville. Osvědčil se už mimo divadlo právě tím, jak využívá principu sdílení, např. pro přenos informace o nápěvu písně: stačí udat její *timbre* a informace o nápěvu je i bez not přenesena. Teď tedy vaudeville přichází do divadla; přináší s sebou do komunikace jeviště s hledištěm další skutečnost, sdílenou prakticky všemi, skutečnost natolik zájmově neutrální, že se v jejím hodnocení mohou všichni shodnout, navíc skutečnost estetickou, skutečnost „libou všem“. (Jak vidět, dáváme prozatím za pravdu spíše Le Sageovi než Melchioru Grimmovi, jde nám spíš o slibné začátky *opéry comique en vaudevilles* než o její konce, hlavně však o její fungování a nikoli její selhání.) Zatím publikum sdílelo (nepočítáme-li představení samo) v podstatě jen dvě věci: *mimodivadelní skutečnost*, v jejímž kontextu se představení uskutečňuje, a *jazyk*, jímž se na scéně mluví. To skýtalo jak společné *téma* (vzaté ze „slovníku skutečnosti“), tak i společný *jazyk* komunikace jeviště s hledištěm. Teď je toho však víc: přibyly *vaudevilly*, tedy něco, co sice patří ke sdílené skutečnosti, co je však zároveň i jakýmsi *nově zrozeným a přece už dobře známým společným, sdíleným jazykem, dokonale sjednocujícím a stmelujícím publikum samo se sebou i s jevištěm*. Je-li každé umělecké dílo, řečeno příměrem K. A. Žolkovského, stroj zpracovávající vědomí příjemce („mašina obrabatyvajuščaja soznanije čitatěla“), pak *tento* stroj funguje naprosto přesně. Nutí příjemce hrát s divadlem hru na očekávání a předvídaní, nutí je hádat, umožňuje jim motorickou spoluúčast na příjmu každého zpěvního čísla, umožňuje jim rozpoznat všechny jemné významové odstíny, které je schopen vaudeville sdělit. Neboť vaudeville je víc než píseň na nápěv, který každý zná: hra významů mezi původním textem, připomínaným nápěvem, a textem novým, na scéně zpívaným není nepodobná *rýmu*, i když *rýmu* zvláštnímu, *rýmu „za hranice básně“*: nová píseň evokuje náladu původní písně buď proto, aby se jí poddala, nebo také proto, aby s ní polemizovala nebo se jí pošklebovala.

Abychom si dokumentovali, v jaké míře je vaudeville, tento sjednocovatel diváků a spojovatel hlediště s jevištěm, schopen spoluúčasti na představení, připomeňme, že vaudeville vlastně pronikl do jarmarečního divadla z hlediště a nikoli z jeviště. Když bylo jarmarečním hercům zakázáno mluvit, tedy – pedantsky řečeno – modelovat komunikaci motorikou mluvidel – zkoušeli komunikaci modelovat jinak. Řešení bylo nasnadě: nahradit token:token model mluvený modelem psaným, prezentovaným hercem samým místo repliky. Ale svitky s nápisy byly nemotorné a překážely hercům ve hře. Kromě toho se nápisy začaly rozrůstat do délky, protože se repliky, původně v próze, začaly veršovat na melodie známých písní.

A tak se došlo k provizóriu, které svérázným způsobem kombinovalo prostředky *vaudevillu* s prostředky *comics*, k řešení, v němž úlohu modelovat komunikaci dramatické osoby převzal divák. Více o tom poví frontispice Le Sageova Théâtre de la

Foire, doprovázený autorskou legendou (viz reprodukce). Dodejme jen, že je to nepochybně výmluvné svědectví o sjednocující síle vaudevillu.

Vaudeville sjednocuje divadlo s jeho kontextem

V jazyce existují promluvy neustále se odvolávající na situaci, v níž se promluva uskutečňuje, neustále budující mosty k současně probíhající ostenzi situace, mluvčích, zprávy samé atd. Na druhé straně v jazyce existují promluvy vyhýbající se jakékoliv vazbě na současně probíhající ostenzivní zprávu a usilující o naprostou nezávislost. A podobně je tomu i na divadle. Jestliže inscenace soudobých vážných oper se podobají takovým nezávislým promluvám, představení *opéra comique en vaudevilles* se podobají promluvám prvního typu. Neizolují divadelní komunikaci od ostenzivní zprávy probíhající paralelně s divadlem v současném *bytu* (životě), v současných hlasech a projevech města, naopak, odkazují k ní tisícovými způsoby. Samy *vaudevilly* nejsou z tohoto hlediska ničím jiným než *deiktickými mechanismy*, tj. *mechanismy, které odkazují k ostenzivní zprávě probíhající neustále mimo divadlo.*

Obecenstvo vaudevillového představení je tedy publikum mnohonásobně a intenzivně sdílející. Sdílí své bezprostředně lokální a aktuální „teď a zde“, sdílí jazyk, sdílí vaudevilly, sdílí divadelní model toho všeho a navíc sdílí i své vlastní spontánní reakce na to všechno i reakce jeviště na tyto spontánní reakce. Jen komunikace vskutku inspirovaná a inspirující je schopna vyvolat tak masivní systém vzájemných a zpětných vazeb, vazeb pozitivních, a proto tak nápadně připomínajících řetězové reakce, exploze a závratě.

Takové představení – právě tak jako každou situačně podmíněnou komunikaci – je ovšem nemožno vzkřísit, imitovat či rekonstruovat. Nelze je v plném bohatství významů prožít nikomu jinému než současníkovi, jednomu z těch, kteří sdílejí nejen představení samo, ale i všechno to, nač se představení všemi svými deiktickými mechanismy odvolává. Všem ostatním, těm, kteří nejsou současníky nebo kteří jsou odjinud, tyto mechanismy na nic neodkazují, nic neříkají. A to je zřejmě jeden z důvodů, proč Melchior Grimm, Pařížan volbou, ale nikoli sdílením, nedokáže „sdílet“ vkus svých francouzských spoludiváků a spoluposluchačů. Vyrosl v Německu, a s obyvateli německých měst sdílel italskou tradici, v této zemi suverénně vládnoucí. Má tedy vkus (tj. normu, soustavu vlastních modelů) vytržebný kontaktem s vrcholnými výkony Italů a tedy jiný než francouzští diváci: francouzská opera mu připadá jako zábava hudebních barbarů, snažících se o ušlechtilost a dosahující tedy nudy (navíc je mu jako encyklopedistovi cizí její oficiálně dvorský ráz), zatímco *opéra comique en vaudevilles* (s jejímž společenským hlediskem jinak sympatizuje) mu připadá jako zábava těchž hudebních troglodytů, tentokrát bez masky. A každá

3. I. I. 4



„Nápis“ bylo na tyči srolované, ozdobně lemované plátno, na němž byla velkými písmeny napsána strofa spolu s jménem postavy, která ji měla zpívat. Nápis se spouštěl z provaziště, nesen dvěma dětmi v kostýmech amorků, které jej držely na podpěře. Děti, zavěšené ve vzduchu a vyvážené protiváhou, rozvinuly nápis; orchestr zahrál neprodleně nápěv strofy a udal tak tón divákům, kteří sami zapěli to, co viděli psáno, mezitím co herci tomu přizpůsobili svá gesta.

K čemuž Le Sage dodává na jiném místě:

„Jarmarečníci, vidouce jak publikum vychutnává představení v písni, domnívali se důvodně, že kdyby zpívali herci sami, líbila by se ještě více. Jednali tedy s Operou, a ta jim z moci svých patentů udělila povolení zpívat. Tak se počaly komponovat hry čistě ve vaudevillach a divadlo dostalo název Opéra Comique.“

návštěva *opéry comique en vaudevilles* mu – snad jedinému mezi všemi – působí utrpení. Hudební – či přesněji řečeno písničkový – vkus Pařížanů je pro něho nepochopitelný. Netuší, že i prajednoduchá písnička může mít složitou, rafinovanou a sofistickou významovou nadstavbu. Pochopí a uvítá vynikající komickou operu s původní hudbou, *comédii à ariettes*. Nikdy však neocení vaudevilly. Neboť vaudevillům ještě ve větší míře než jazykům se učíme sdílenou ostentací, sdílením. V jazyce existují způsoby, jak sdílení v procesu učení nahradit modelovaným sdílením, hrou (*schola ludus*) a modely jazykové zásoby (slovníky). Proměnlivou a významově složitou slovní zásobu vaudevillů si však *nelze osvojit jinak než sdílením*.

ŠLÁGR JAKO PÍSEŇ S AKTIVNÍM VZTAHEM K HUDEBNÍMU POVĚDOMÍ

Chceme-li teď přejít od vaudevillů k šlágrům, neznamená to, že bychom měnili předmět zkoumání. Jediné, co je třeba udělat, je *zavést časovou souřadnici*. Lingvistickou hantýrkou řečeno, přejít z hlediska *synchronického* na hledisko *diachronické*. Vaudeville jsme dosud zkoumali čistě synchronicky, tj. neuvažovali jsme o tom, že „slovní zásoba“ vaudevillů se neustále mění. „Šlágr“ není totiž nic jiného než jméno pro nejvýraznější aktivní prvek této změny. Chceme-li tedy uvažovat o šlágru, musíme však časovou souřadnici nevyhnutelně zavést.

Šlágr a úspěch

Definovali jsme vaudeville – v nejpůvodnějším významu tohoto slova – jako „píseň, kterou každý zná“, poněkud méně konverzačně, zato poněkud přesněji to lze opsat jako „píseň, která vešla do hudebního povědomí určitého okruhu lidí“, což je definice, která nám zároveň pro naše potřeby definuje i šlágr. Nejpozoruhodnější není však to, co se nám tu definuje, ale to, čím se zde definuje. Vaudeville (v původním smyslu) i šlágr jsou totiž jevy, které je nutno definovat *úspěchem*. Nejsou to zdaleka jediné jevy, jejichž existence v sobě zahrnuje princip úspěchu. Z hlediska ontologie lze spíše tvrdit, že sám pojem existence zahrnuje princip úspěchu. Nespěchejme však s obecnými závěry a vyjděme od jevů vaudevillu a šlágru nejbližších. Vaudeville a šlágr jsou charakteristické prvky moderního *městského folklóru*, diachronní princip, jímž jsme je definovali, platí však i ve folklóru vůbec. Ve folklóru neexistuje nic, co nebylo přijato a sankcionováno společenstvím, které folklóru užívá (tj. které jej vytváří a přijímá), nic, co neprošlo „preventivní cenzurou“ tohoto společenství a co tedy nemělo u tohoto společenství – a v tomto společenství –

/3. 1. 2/

/3. 1. 2. 1/

úspěch. V literatuře se dílo zrodí tím, že bylo napsáno, odmítnutí díla a neúspěch nemá zde charakter tak definitivní a imperativní (i když samozřejmě s jistým odkladem platí i zde), ve folklóru však dílo neúspěšného autora mizí beze stopy, nejvýš může přejít do psaného vědeckého záznamu zápisem nahodilého badatele. Neboť „existence folklórního výtvaru jako takového začíná teprve tehdy, když byl přijat určitým společenstvím a existuje z něho jen to, co si toto společenství přivlastnilo“. (Bogatyrev). Folklórní fakt se rodí okamžikem přijetí, jinak řečeno: okamžikem úspěchu, okamžikem, kdy se z něj stal „šlágr“.

Stejný princip však vládne – jak ukazují shora citovaní autoři – i v jazyku. Do jazykového systému (saussurovské langue, kyberneticky řečeno kódu) může ten či onen mluvčí vnést osobní změny, budou to však pouze individuální odchylky od tohoto nadosobního systému, které nic nemění na jeho platnosti. Přesto se jazyk mění. Některé změny jsou zřejmě přijaty obecně a sankcionovány jazykovým systémem, vtěleny do tohoto systému samého. Stejně jako v předchozím případě ovšem „...můžeme o zrodu jazykové novoty jako takové mluvit teprve od okamžiku, kdy existuje jako sociální fakt, tj. kdy si ji přivlastnilo jazykové společenství.“ Jinak řečeno – přetlumočíme-li to v termínech našeho poněkud tvrdošíjného refrénu – i jazyková novota (novotvar, neologismus, fonologická změna) začíná existovat teprve okamžikem, kdy dosáhla obecného přijetí, *ohlasu, úspěchu*. (A dodejme: kdy se z ní stal šlágr.)

A tak bychom analogii mohli vést ještě dál a od existence v komunikačních aktech a v „paměti“ určitého společenství (tj. souhrnu jeho individuálních pamětí), což je modus, jímž existuje vaudeville, šlágr, folklórní prvek i jazykový fakt, bychom mohli přejít k existenci v objektivním světě vůbec (tedy k existenci v „pasivní paměti stroje“, jak charakterizuje tento modus von Neumann) a došli bychom skutečně k tvrzení, že podmínkou existence čehokoli je úspěch.

Zde jsme se ovšem už ve své vytrvalé apologii úspěchu dostali na samu hranici bludného kruhu, ochotni definovat úspěch přežitím a přežití úspěchem. Nezbyvá tedy než se pokusit formulovat explicitně a určitěji.

/3. 1. 2. 2/

Obecné teorie úspěchu

Viděli jsme, že princip úspěchu je implikován v základních faktech přírodovědných, ne-li dokonce ontologických. Sám princip úspěchu ovšem přírodní vědy nezajímá. Týká se jednotlivého případu, zatímco přírodní vědy se zajímají o celé soubory jevů: princip úspěchu a úspěšnosti zůstává tedy na periférii přírodních věd; najdeme tu sice formulace jako „úspěšné přizpůsobení podmínkám“, ovšem výsledek přizpůsobení chápe přírodověda obecně a statisticky. To, co ji zajímá, je obecná

zákonitost, ne individuální osud (a tedy úspěch). Nejde jí o individuum, odsouzené tak jako tak k zániku, jde jí (v nejlepším případě) o osud druhu.

Kupodivu stejně statisticky přistupuje k této otázce lingvistika. Zcela samozřejmě se pohybuje na půdě hromadných jsoucen (tj. na půdě *types* a nikoli jednotlivých *tokens*), přičemž jí téměř nikdy nezajímá problém proč ten či onen tvar, ta či ona innovace v jazyce neuspěla a proč naopak jiná uspěla (právě tak jako je zcela proti duchu stochastiky otázka, jaká je pravděpodobnost, že právě tato cihla spadne někomu na hlavu). Ví, že jazykové innovace podléhají kolektivnímu souhlasu, sám mechanismus souhlasu a pravidla tohoto souhlasu, kde sice – v teorii – má každý právo veta, kde však nesouhlas jednotlivce ani celé skupiny nic neznamená, to vše lingvistiku příliš nezajímá. Mohlo by to snad – jako problém sociální epidemie – zajímat sociologii (eventuálně sociolingvistiku), ovšem zatím se k těmto otázkám mnoho neřeklo: víme sice už něco o tom, jakými cestami se sociální epidemie šíří i jak probíhá, málo však o tom, co má naději se takovou sociální epidemií stát.

A tak, až budeme klást základy obecné teorie úspěchu (či, chcete-li, successologie), nebudeme se ptát těchto nezaújatých pozorovatelů, pro něž úspěch a neúspěch jsou pouhé statistické položky z hromadných her o úspěch a neúspěch, zánik a přežití, her, které pořádá život, ale budeme se spíš ptát hráčů samých. Těch hráčů, kteří sami o své hře přemýšlejí a jejichž myšlenky se tedy soustřeďují k tomu, co má dát všem jejich pokusům smysl, k úspěchu. Budeme se tedy ptát divadelníků, pro které je otázka úspěchu otázkou bytí a nebytí: „Žádné problémy divadla neexistují, existuje jen jediný problém: úspěch. Bez úspěchu není divadla. To je jediný zákon našeho povolání. Souhlas a potlesk publika jsou jediným cílem onoho umění, které Molière nazval „velkolepým uměním“, totiž „umění líbit se.“ To byla odpověď Louise Jouveta, divadelníka, jehož velikost byla jak patrné i v jeho pravdivosti k sobě samému. Nepochybně stejně upřímnou odpověď bychom mohli dostat i od skladatelů šlágrů; nám ovšem nejde jen o upřímnost (tu předpokládáme), ale spíše o příčiny. Leccos by mohli tedy prozradit oprávcí jazyka, aspoň to, že existují slova, která se ujala, a na druhé straně slova mrtvě narozená. Leccos tu ostatně známe z vlastní zkušenosti, např. když se v malé skupině pokoušíme navrhnout někomu pěkné jméno nebo vtípnou přezdívku. Leccos by nám o úspěchu řekli matematici (jde jim o úspěšné řešení), technici (jde jim o totéž) i podnikatelé; hodně o úspěchu asi vědí i tvůrci módy. A velice váží otázku úspěchu odpovědní vojevůdci a skutečně velcí revolucionáři. Proto ten, kdo by chtěl psát obecnou teorii úspěchu, ať už ji bude psát v kterékoli části světa, sotva bude moci pominout fakt velké frekvence slova úspěch v statích a knihách, které Lenin a Marx i Engels věnovali otázkám revoluce: šlo jim přece o to, aby to, co připravují, nebylo mrtvě narozeným dítětem, aby „neologismus“, který chtějí vyslovit, se v „jazyce dějin“ (či v diachronii světa) *trvale ujal* a stal se tak pevnou součástí „paměti“ světového stroje. Obecná teorie úspěchu bude tedy ve svých filosofických základech zřejmě muset vyjít z dialektiky možnosti a skutečnosti, virtuálního a reálného, latentního a akutního, náhody a nutnosti. Nepochybně zde budou platit obecné dialektické poučky o podmínkách správného načasování (timing) na dobu, kdy je situace skutečně zralá pro to, aby se narůstající kvantita symptomů změnila v novou kvalitu. Možná, že zde lze zobecnit i některé poznatky o vztahu subjektivního a objektivního činitele v dějinách, poznatky o tom, že nové se uskutečňuje teprve tehdy, jestliže už lidé nejen nechťejí, ale ani nemohou žít po staru. To nové je ovšem podřízeno obecné kybernetické zákonitosti pokusů a chyb.

Zdá se, že k obecným podmínkám úspěšnosti řekl velmi podstatné slovo už I. P. Pavlov svým principem dynamické rovnováhy, stanovím, že „každá hmotná soustava může existovat jako daná jednotka do té doby, dokud její vnitřní síly přitažlivosti, spojení, atd. jsou v rovnováze s vnějšími vlivy, v nichž se ocitá“. Zdá se, že totéž, co platí o existenci soustav hmotných, platí i o existenci soustav informačních, kde každá taková soustava může být úspěšná jen tehdy a potud, pokud odpovídá nějakým (informačním) potřebám svých uživatelů. Už klasik nás sice poučil, že i potřeby lze vyvolávat a stimulovat uměle, jenže i uměle vyvolaná potřeba musí nějak odpovídat potřebě této potřeby, tedy „metapotrebe“. Zdá se, že tedy bude záhodno zobecnit Pavlovův přístup i na tyto případy a přerformulovat jej v nějaký ještě obecnější princip řekněme „dynamické komplementarity“ vůči podmínkám (přičemž do podmínek bychom zahrnuli i tyto potřeby). Princip by stanovil, že podmínkou úspěchu (trvání, existence) čehokoli je, aby toto cokoli bylo komplementární svým podmínkám a tvořilo s nimi uzavřený systém. Taková formulace by patrně vystihovala to, co intuitivně zachycují takové výrazy jako „odpovídat podmínkám“ (jde skutečně o týž komplementární vztah jako je mezi otázkou a odpovědí), nebo takové intuitivní termíny jako je „slot“ (mezera) v lingvistické „tagmémické“ terminologii Kennetha L. Pike či „gap“ („díra“) (ve fonologii či slovní zásobě), řečeno terminologií Chomského. Bez existence takové mezery či díry se jazyková novota těžko prosazuje, naopak zaplní-li mezeru a zalepí-li díru, prosadí se snadno. (Což potvrzuje i česká fráze recenzentská, vysmívaná už Karlem Poláčkem.) Naproti tomu vystihnout takovou mezeru a jedním rázem ji zaplnit, to je ovšem hit, zásah, čili šlágr: zajímavé, že oba termíny jsou intuitivně stochastické, jakoby vzaté z teorie rozptylu. Neboť princip úspěchu bezpochyby podléhá zákonitostem náhody a nutnosti, tak jak je chápe statistický determinismus: úspěšné může být jen to, co lze z tohoto hlediska vyložit jako nutné. Pokud však jde o to, aby to, co dělám náhodou právě já, bylo takto nutné, tj. úspěšné, to už záleží na výběru toho, co dělám, kdy to dělám a jak to dělám.

Kandidátovi úspěchu – chce-li najít svou „mezeru“ – nezbývá tedy než konzultovat Shannonovu myš (nebo Balzacovy želvy, jdoucí stejně tvrdohlavě za svým cílem), zkušenosti módních tvůrců i lidovou moudrost. Shannonova myš, tato populární kybernetická hračka, hledá-li východ z bludiště, vyzkouší nejprve jednu možnost, pak možnost diametrálně protilehlou atd: myš v bludišti nemá mnoho na vybranou, zdá se však, že do ní její tvůrci vložili svou intuitivní zkušenost o tom, že vývoj stejně jako hledání či pátrání postupuje cestou diametrálních zvrátů a opozic. Není-li pachatelem někdo z příbuzných, nutno pátrat mezi ne-příbuznými, jsou-li vyloučení všichni obyvatelé místa, jsou v podezření všichni ne-obyvatelé místa. Není-li vhodným vláknem pro Edisonovu žárovku vlákno kovové, nutno vyzkoušet vlákna ne-kovová, neosvědčí-li se vlákna neorganická, nutno vyzkoušet vlákna organická. Není-li řešení nové módní linie v sukni nad kolena, musí se vyzkoušet možnost se sukni pod kolena, není-li řešení ani zde, bude řešením zřejmě ne-sukně, tedy kalhoty. Diachronie módy tedy hledá úplně stejným způsobem jako Shannonova myš, ovšem v poněkud odlišném vektorovém prostoru. Jejimi protihráči nejsou stěny bludiště a fyzikální zákony neprostupnosti hmoty, ale lidé, jejich potřeba sebedefinování cestou ostentace či ostenze, jejich představa prestiže, mechanismus nátlaku či teroru, jaký postupně vyvíjí móda nová, i síly tabu, jaké postupně vyřazují módu starou. Stará tabu někdy po léta setrvávají na některých prvcích, až do doby, kdy opět dozrají podmínky k radikálnímu obratu. Pak, když je situace „zralá“ opravdu „na spadnutí“, stačí jen „zvednout dolar, který je na dlažbě“, tj. využít toho, co se nabízí samo poté, co dosavadní móda jako krysař odlákala celé Hammeln úplně jinam a kdy je tedy objektivně možno i nutno začít na volném poli, na němž díky dosavadní módě a předešlým tabu nezůstala ani noha.

Úspěch má ovšem nejen techniku, systematiku, stochastiku, své metody Monte Carlo, svou strategii a taktiku, ale i svou víru, svou mytologii i hagiografii (zmínili jsme se o ní při melodramatu) i svou morálku. Tu bychom mohli opsat vykřičenou moudrostí tvrdící, že štěstí či náhoda přeje jen těm, kteří si ji zaslouží, eventuálně slovy Písma nabádajících k hledání a nalézání a paradoxně učících, že jen kdo život ztratí, život nalezne. Tétož mravního naučení se dostává v Balzacových Ztracených

iluzích Lucienovi příkazem „být jako želvy, které se vždy znovu vydávají na svou pouť, ať byly jakkoli daleko zaneseny od svého rodného Oceánu“. Nepochybně je to příkaz nelitovat sil a marných pokusů a času a nepřestávat ve vytrvalém hledání. Je to však příkaz nejen k maximálnímu plýtvání, ale i k maximální úspornosti. Je to příkaz nerozptylovat síly usilováním o úspěch místo usilováním o věc. Je to příkaz minimalizovat plýtvání, vyzkoušet sice na modelu – tedy v modelovém zápase o přežití – maximum alternativ, v originále však realizovat jen ty nejlepší (což je trik, kterého užívá život, zkoušející astronomická množství spermií, dovolující však oplodnit vajíčko a realizovat se jen těm nejlepším).

Tolik k bludnému kruhu a k „definování úspěchu přežitím a přežitím úspěchem“. Nic nám nebrání hledat definici mimo tento kruh, například v korespondenci struktur. V dynamické komplementaritě, chcete-li.

Kdybychom tedy měli obecnou teorii úspěchu, jak o ní byla řeč v předchozím paragrafu, měli bychom v ní konceptuální nástroj, jímž bychom mohli adekvátně analyzovat šlágr, tedy píseň, jejímž specifickým rysem je úspěšnost. Takovou teorii však nemáme a tak jsme mohli i teorii šlágru jen naznačit, vycházejíce při tom ze základní analogie, že jak v přírodě, tak i v kultuře – přes všechny intervence, jimiž se snažíme tento tvrdý zákon obměkčit – se neúspěch trestá zánikem, zatímco úspěch odměňuje hromadností, rozmnožením.

Mašinérie úspěchu

Samozřejmě nepopíráme existenci mašinérie úspěchu: dějiny divadla, které mluví, zpívá a tančí, skýtají pro to spoustu dokladů. V dávnověku *opéry comique* patřila k nástrojům této mašinérie např. *parodie*: parodie byla dokladem úspěšnosti díla, a mnozí autoři předstírali úspěšnost svých duchovních dítek tím, že na ně sami vyráběli parodie. Dalším měřítkem úspěšnosti byly ulice a kolovrátky: i mechanické instrumenty odjakživa patřily k mechanice úspěchu. Nástrojem úspěchu byly ovšem instituce: nemám na mysli jen známou Association du succès théâtral, tedy organizaci klakérů, jako spíše *Caveau*, první gildu vaudevillistů z r. 1737. S průmyslovou revolucí přišel tisk: ne už jako řemeslo, ale jako industrie; plodem industrie byly i romance, pravidelně tištěné jako příloha francouzského rodinného hudebního časopisu *Le Ménestrel*. O tom, jak důležitým nástrojem propagace opery byl rodinný klavír a klavírní výtahy či potpourri oper, vypráví velmi poutavě Zdeněk Nejedlý v II. dílu své velké smetanovské monografie. Nejen starodávný *Ménestrel*, i newyorská *Tin Pan Alley* byla ještě plodem industrializace nototisku: Tin Pan Alley nebylo nic jiného než přezdívkou pro sídlo newyorských hudebních nakladatelství: v klasických dobách Tin Pan Alley, kdy ještě neexistoval rozhlas, o ostatních masových mediích ani nemluvě, byl jediným nástrojem masového šíření písničky tisk. Tištěná píseň je ovšem mrtvá, a proto se zrodilo povolání *song-pluggera*, aby ji oživilo. Šlo

/3. 1. 2. 3/

o to dostat písňové zboží k spotřebiteli, vyvolat jeho potřebu, třeba umělou – a tak se *song-plugger* nesměl štítit ničeho: třeba ani toho, aby si sedl mezi nic netušící diváky v divadle a rozezpíval je o přestávce písní, kterou v představení slyšeli a do které nakladatel, u něhož byl *song-plugger* zaměstnán, investoval honorář a tisk. Povoláním *song-pluggera* prošlo pár velkých hvězd Broadwaye, mimo jiné i Jerome Kern a George Gershwin, a byla to prý pro ně výtečná škola. Praktický kurs psychologie (téma „psychická náказа“) nepochybně. Odtud je už ovšem jen půlstoletý krůček k dnešním mechanismům, k profesi *disc-jockeje*, k úloze desky, televize, rozhlasových stanic, přenosných transistorů (od dob „tělesných modelů“, které vymyslela příroda, nevymyslel nikdo po statisíce let nic, co by šlo člověku víc „na tělo“). Po desetiletí šel vývoj Tin Pan Alley (tedy obecně: písničky) a divadla, které mluví, zpívá a tančí, paralelně a mnohdy obojí dělali titíž skladatelé. Dnešní populární hudba se ovšem dostala, zdá se, do situace čarodějova učně a nestačí na síly, které rozpoutala; píseň je zcela v područí mechanismů, které původně sloužily jen její reklamě. Zákony čisté „successologie“ ovšem platí i nadále. Všeobecně, u písně však dvojnásob. Říká se, že dobré zboží se chváří samo. Doslova to však platí právě jen u písně, tj. u zboží, které „má dobrý zvuk“, které se prosazuje už svým zněním, svou existencí.

/3. 1. 2. 4/

Langue, folklór, mateřština

Předjme nyní, po úvahách o diachronii a šlágru jako úspěšné změně v jazykovém systému (či slovní zásobě), k důležité (a závěrečné) otázce: do jaké míry lze ztožňovat vaudeville či šlágr s prvkem jazykového systému a „městský folklór“, jehož šlágr či vaudeville je prvkem, s „jazykovým systémem“?

Jde-li folklór ve vlastním smyslu, o folklór ve zcela přirozeném a „přírodním“ stavu, můžeme skutečně mluvit o přímých paralelách mezi tvořivostí folklórní a kreativitou jazykovou (jak ji zdůrazňuje např. Chomskij) a o paralelách mezi systémem jazykovým a systémem folklórním, mezi slovní zásobou či mezi folklórním repertoárem. V jazyce neexistuje soukromé vlastnictví, vše je tu zspolečněštěno, říká na jiném místě lingvista, a stejná pravda platí i o tomto pravém „přírodním folklóru“. Sestavuji-li z repertoáru jazykových prostředků promluvu, tyto jazykové fragmenty necituji, jen jich používám a tvořím. Technika prefabrikovaných bloků mi nebrání, naopak umožňuje improvizovat a tvořit. Promluva, která takto vzniká, ať už jde o promluvu čistě jazykovou nebo zpěvní, vzniká proto, aby hned zanikla, zní proto, aby dozněla a byla zapomenuta a aby místo ní mohla vzniknout promluva jiná, stejně improvizovaná a stejně původní a jedinečná, promluva, jejímž autorem je ten, kdo ji pronáší: mluvčí, zpěvák, vypravěč.

Tak je tomu ovšem jen v těch opravdu „přírodních“ společenstvích, kde neexistuje písmo. Jakmile se zrodí písmo, existuje aspoň pro nejdůležitější zpěvy (tj. texty) možnost zápisu, píseň se fixuje a odděluje od zpěvu. Dosud byla píseň a zpěv jedno a totéž, nyní začíná existovat píseň jako svébytná entita, jako type všech písňových token, type navíc zapsaný a zápisem kodifikovaný. (Vrchol tohoto vývoje nastává v našem století vynálezem gramofonové desky, která fixuje a kodifikuje nejen samu píseň, ale i nuance přednesu.) Kodifikovaný doslova znamená „učiněný kódem“, a tak tomu také je: rodí se nový kód, nová „langue“, je to však kód jiného druhu. O kódu, kterého užíval „přírodní“ zpěvák, tento zpěvák ani jeho společenství nic nevěděli, užívali ho a neznali jej, tak jako všichni užíváme jazyka a nemusíme o něm vůbec nic vědět. O tomto novém kódu se však ví; je to kód, o němž dokážeme obsírně metakomunikovat (jak jinak bychom dokázali píseň zapsat), je to kód, k němuž vedou a od nějž k nám vedou do značné míry verbalizované vazby a zpětné vazby. Vynález tisku tuto situaci ještě zvýrazňuje a zobecňuje, a tisk je vedle zpěvu pravým živlem vyspělého městského „folkloru“: u nás dospěje městský folklór ke kramářské písni, ve Francii a Anglii se vyvine v *opéru comique* a v *ballad operu*. Dali jsme slovo „folklor“ do uvozovek, ale vlastně neprávem: je to folklór, ovšem s kodifikovanými, ustálenými makrojednotkami: není tu repertoár hudebně zpěvních motivů, témat, melodicko-harmonických patterns, rýmů, rytmických schémat, obsahů atd., z nichž kombinuje a tvoří „přírodní“ folklór, jsou tu ustálené bloky hotových písni, na které lze jen připevňovat nová a nová verbální roucha. Fungující vaudeville vyžaduje už vysoký stupeň uvědomělosti a zpětných vazeb a diferencovaný a kodifikovaný typ písňové kultury. Aby mohl být vaudeville rozpoznán jako vaudeville, musí existovat i „ne-vaudeville“; samo rozpoznání předpokládá sdílení nejen písni, ale i všech těchto metainformací a zde je už veta po původní „přírodnosti“. Folklór necituje, tvoří; vaudeville v oblasti hudební netvoří, cituje. Je to folklór, ale citující folklór. Vaudevilly už dávno nejsou anonymní, ty tam jsou doby, kdy „vaudevilly skládal každý“, a vznik *Caveau* (Sklípku) tento vývoj k specializaci, individualizaci i institucionalizaci dovršuje. To už není píseň jako přírodní projev a přirozený jazyk, v němž neexistuje soukromé vlastnictví: to už je píseň jako individuální dílo a jako vlastnictví svého textaře, zároveň však jako společný základní fond hudebních nápěvů.

Písňový typ *ariety* znamená proti rozpornému, rafinovanému a složitému typu vaudevillu vlastně zjednodušení: odpadá tu celá vrstva hudební citace, zůstává však specializace, individualizace a institucionalizace. Není to folklór, je to umění. Není to citace z citační příručky, ale tvorba, umělá a neanonymní. Ovšem skladatel, ať je jakkoli *uvědomělý, originální a speciálně školený, si právě pro svou uvědomělost a školenost a snahu po originalitě neuvědomuje, že bezděky čerpá z velmi omezeného repertoáru harmonicko-melodických prvků a jejich dovolených kombinací* – s Asafjevem řečeno *intonací* – z repertoá-

ru jen o málo bohatšího než z jakého čerpal folklórní skladatel, a že tedy *dělá vlastně totéž jako neuvědomělý a přírodní folklórní tvůrce. A že stejný repertoár prvků a kombinací a jejich pravděpodobností spoluhraje i v očekávání a předvídání příjemce.* A tak folklórní princip je zrušen a přece trvá, dokonce na obou úrovních: v spontánní a neuvědomělé improvizaci z omezeného repertoáru prvků i v bytování fixovaných, byť neanonymních úspěšných děl. (Neboť koneckonců z velmi obecného hlediska žádné vysoké umění neexistuje: *existuje jen folklór.*)

A na stejném principu jako arietta pracuje i šlágr. Divadlo, užívající arietti či šlágrů, přesněji řečeno divadlo, neužívající vaudevillů, je ovšem o vrstvu hudebních makrocitací chudší. *Je tu repertoár možných citací, ale nikdo necituje. Je tu langue hudebních citací, ale nikdo jí „nemluví“.* Je tu *povědomí* intenzivně bytující a široce sdílené hudby, ale nikdo se na ně *neodvolává.*

Princip vaudevillů ovšem nezanikl. Jen spí. Lze jej kdykoli probudit k životu, jak o tom svědčí například filmové a televizní komedie Zdeňka Podskalského, dávno před nimi první revue Osvobozeného divadla, současně s nimi v Polsku hudební komedie a operety Juliana Tuwima aj. Koneckonců z hlediska průměrného individuálního diváka, který nežije v prostředí, kde novinky muzikálu vznikají, a vidí je tedy až poté, co už zná z rozhlasu či z desek většinu písni jako šlágrů, neexistuje dodnes jiná píseň než vaudeville: to, co při představení slyší, mu pak připadá málem jako citát. Jak nevzpomenout na anekdotu o muži, který shlédnuv Hamleta, zklamaneč prohlásil: „Nestálo to za nic. Celá hra byla složena ze samých citátů.“

Konečně funkci „propagačního rozhlasového vysílání“ zařazeného na poslední chvíli, těsně před vlastní představení, má v podstatě i ouvertura, zejména ouvertura potpourriového typu: jejím úkolem není nic jiného než udělat z písni, které hra uvádí, aspoň trochu *vaudevilly.*

/3. 1. 3/

DALŠÍ SLOŽKY VE VZTAHU K DIVÁKOVU POVĚDOMÍ

Zabývali jsme se tak obsírně vztahem písne (šlágru, vaudevillu) k hudebnímu „bytí“ a „vědomí“, „bytování“ a „povědomí“, k hudební „materštině“, zkrátka k pomyslnému souboru fakt, sdílených všemi členy daného společenství, protože tento vztah je pro divadlo, které mluví, zpívá a tančí, charakteristický. Pro divadlo, nikoli tedy jen pro samy písne, kterých divadlo užívá.

Stejný vztah jaký mají k „bytí“ a „povědomí“ svého žánru písne, najdeme i u dalších složek a součástí divadla, které mluví, zpívá a tančí. Právě tak jako písne fungují i tance: buď pasívně reflektují, či aktivně spoluvytvářejí taneční bytí a vědomí svého publika; buď pasívně (někdy i parodicky) zrcadlí taneční pohyby odpozorované na skutečné taneční komunikaci mezi lidmi, nebo propagují taneční neologismy

a novou taneční módu. Samozřejmě mohou jít i výš, než je taneční bytí jejich publika, k baletnímu umění, jehož prvky už publikum v té míře motoricky aktivně nesdílí. To se však, právě jako čistě symfonické prvky v hudbě, vymyká z rámce této kapitoly. (Kromě jednotlivých tanců mohou se v díle objevit celé obřady a typické slavnosti, prvky „ostenzivní mateřštiny“. Fidlovačka a Ples v opeře tyto prvky inzerují přímo v názvu, najdou se však, neinzerovány, v mnoha operetách i muzikálech. Většinou pasívně zrcadlí skutečné slavnosti. Neznám opačný případ, že by slavnost sestoupila z jeviště a začala žít mezi námi.)

Stejný vztah k „bytí“ a „vědomí“ najdeme však i u další veledůležité divadelní složky, u kostýmů, zejména u kostýmů hvězd. I zde může být divadlo buď zrcadlem, nebo tvůrcem (či aspoň propagátorem) kostýmní módy (eventuálně jít jako klasický balet někam mimo ni a nad ni). Dějiny divadla, které mluví, zpívá a tančí, jsou plny dokladů proudění oběma směry, od HLEDAČKY VTIPU (1741), která prosadila dalekosáhlou reformu francouzského divadelního kostýmu, přiblížila kostýmní složku divadla životní pravdě, až po ZIEGFELD FOLLIES, které se zasloužily o mnohou reformu mimodivadelního kostýmu tím, že prosazovaly mj. i nové módní nápady a návrhy. Později převzal roli módního propagátora a iniciátora film a po něm televize, ovšem ani divadlo není bez vlivu: v tomto směru nelze např. pochybovat o propagační účinnosti VLASŮ.

A tak bychom mohli přejít ještě k dalším složkám divadla, především k jazyku, tedy k „mateřštině“ a „hovorovému jazyku“ (vernacular) v plném smyslu (kolik jen úsloví, slovních hříček, vtípů a bonmotů i gnóm přešlo ze scény do života a obráceně!), ale také k postojům: i zde by se našlo dost dokladů pro obousměrné proudění. Připomeňme aspoň to, že právě *comédii à ariettes* se připisuje propagace sentimentalismu, onoho postoje, který se v 70. letech 18. století, tedy v předvečer revoluce, stal rozhodující postojovou módou, jinak řečeno, který se stal šlágr.

Šlágr se mohou ovšem stát nejen písně, slova, oděvní prvky, postoje atd., šlágr se mohou stát i lidé. *Člověk, který se stal šlágr, je hvězda*. Nepochybně i hvězdu lze definovat v termínech sdílení, eventuálně vlastního modelu, právě tak v termínech vlastního modelu a sdílení lze definovat slávu. Hvězdu sice nelze rozmnožit v miliónech token jako píseň či slovo, jde však rozmnožit její náhražku, obraz, její model. Nicméně hvězdy se „množí“, a to nápodobou: „typ“ hvězdy ovlivňuje i jiná lidská token, jejich postoje, oblékání, jména, účesy, způsoby, preference, estetické a erotické ideály a volby u jejich protějšku atd. Divadla se to dnes dotýká jen okrajově, ale pokud jde o masová media není snad příliš přehnané tvrdit, že hvězdy dneška do jisté míry ovlivňují populace zítřka.

Vztah k „bytování“ a „povědomí“ se však netýká jen dílčích prvků a složek divadla, které mluví, zpívá a tančí. Týká se i celých děl a vlastně i celého žánru. Neexistuje jen pomyslná množina sdílených písní, existuje i podobný soubor příběhů a dějů,

žitých, povědomých, zachycených (převážně literárně), fiktivních. Vztah divadla, které mluví, zpívá a tančí, k této narativní *langue* se během staletí měnil. Le Sage bral svoje příběhy z parodicky přefiltrované mytologie, podobně si počínali libretisté Offenbachovi, jinak značně originální a dějově vynalézaví, zcela původní byl klasik *comédie à ariettes* Sedaine. „Co by vyšlo z hlavy autora Filosafo proti své vůli, Zběha a Zachráněné Paříže, kdyby byl všečen svůj čas, tak jako Voltaire, vy a já (říká Diderot), věnoval čtení a rozebírání Homéra, Vergilia, Tassa, Cicerona, Demosthena a Tacita, místo aby strávil pětatřicet roků svého života mícháním malty a lámáním kamene? Nikdy se nebudeme uměti dívat jako on, ale on se vyjadřovat jako my naučí.“ Vídeňská opereta, o sto let později sice nečetla Tacita, stejně si však příběhy vypůjčovala, k tomu z druhořadých předloh; naproti tomu americký muzikál o dalších sto let později zcela neomalene sahá po největších hodnotách thesauru moderní mytologie. Kdysi v začátcích byl co do příběhů vynalézavý, aktivní, ale nekvalitní; dnes je ne zcela vlastní zásluhou kvalitní, ale pasívní, nevynalézavý. Ověřil si ovšem, že pokud jde o příběhy, fungují spolehlivěji – už od dob řecké tragédie – *příběhy-vaudevilly* než *příběhy-arietty*. Jinak řečeno: pracuje s *narativními evergreeny*. Konečně – abychom se po způsobu mnohastrofových písní znova dostali k východisku – šlágr (a vaudevillem) není jen píseň, tanec, móda, hvězda či příběh, šlágr a vaudevillem je i sám strukturální princip divadla, které mluví, zpívá a tančí: existovat jako druh, jako žánr, znamená existovat jako typové, opakovatelné, tedy úspěšné řešení, tedy jako šlágr. O původu *druhů* platí v transpozici to, co bylo řečeno velkým přírodovědcem o *původu druhů*: tam i zde platí zákonitosti pokusů a chyb, tam i zde se ujímá jen osvědčené řešení, tam i zde dostává takové osvědčené typové řešení podobu multi-token čili šlágru.

Že příroda nedává nic zadarmo, uvědomuje si lidstvo denně na své kůži. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, si to prodělalo dvakrát až k hořkému konci. Ovšem žilo a žije; a smyslem této knihy není nic jiného než pokusit se objevit, co dělá ze strukturálního principu divadla, které mluví, zpívá a tančí, takový žánrový evergreen.

Pojem *divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, spojuje snad každý s představou divadla veseloherního: divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je pro nás vždycky především – v nejširším slova smyslu – hudební *komedie*. V knize, která se zabývá specifickými otázkami tohoto divadla a která věnovala tolik místa otázkám čísla, melodramatu i šlágru, musí tedy být nutně místo pro specifické a jistě také důležité problémy hudebně divadelní komiky.

Jenže – *neexistují* žádné specifické problémy hudebně divadelní komiky, pokud za tuto specifčnost nepokládáme detaily praktické a technické (např. problémy kontaktu s divákem). Neexistují žádné zvláštní zákony komiky a humoru, platné jen v muzikálu či operetě. Existuje sice „operetní komika“, obvykle ve špatném smyslu tohoto spojení (znám ovšem i dobré, zárné příklady operetní komiky), ovšem ani ta nemá žádný specifický repertoár prostředků, který by se nevyskytoval či nemohl vyskytnout i jinde.

Zabývat se obecnými principy komiky a humoru je však nad rámec i nad síly a možnosti tohoto autora i tohoto spisu: komika vůbec, humor vůbec či smích vůbec totiž nejsou principy stejné úrovně jako princip čísla, melodramatu či šlágru, na které jsme si v tomto spise troufli, ale principy na stejné úrovni jako hudba vůbec či umění vůbec: pojednat o nich je úkol pro encyklopedii a ne pro jednu kapitolku operetního teoretizování.

Přesto se zdá, že k problému komiky a humoru se lze přiblížit s pojmovou výzbrojí rozpracovanou v této knize. Především: komika, humor a smích má co dělat s lidskou komunikací. Víc: *komika, humor a smích* jsou vlastnosti *specifické* pro komunikaci lidí. Zatímco *radost* je odezva, kterou máme společnou se zvířaty, smích – při vši spontánnosti a emocionálnosti – je *radost* intelektu. Člověk je živočich modelující a metakomunikující: zdá se, že komika, humor a smích mají co dělat s naší schopností modelovat a komplikovaně metakomunikovat, rozmisťovat na všechny věci i na komunikaci samu „štítky s nápisy“, nápisy někdy neobvyklé a nečekané, svědčící o naší schopnosti vidět věci z mnoha stran, bleskurychle uvidět jako tvar to, co bylo pozadím, pohotově vytvářet nové hypotézy a staré mít jako důvody k smíchu. Teorie komiky a smíchu, formulované v termínech predikace, očekávání a překvapení lze nepochybně přetlumočit do jazyka vlastního modelu, je to však přece jen úkol překračující kompetenci tohoto spisu.

Necháme tedy gordický uzel nerozpleten, ale naštěstí také nerozřát a pokusíme se rozplést jiný uzel, jednodušší, přehlednější, zcela negordický, zároveň i méně obecný

/3. 2/

/3. 2. 1/

/3. 2. 2/

a tedy přiměřenější našemu speciálnímu tématu. Nevíme, co je humor, komika, smích, ale víme (nebo se aspoň domníváme vědět) co je to *parodie*. Princip parodie je snadno přístupný našemu zkoumání, můžeme jej pohodlně popsat v pojmech, s nimiž pracujeme, a přiblížili jsme se mu na dosah už v kapitole předchozí; už z toho se zdá, že tato cesta je i dále schůdná a že nás může dovést dál než bychom třeba mohli očekávat.

PARODIE A DIVADLO, KTERÉ MLUVÍ, ZPÍVÁ A TANČÍ

Přitom parodie není tak zcela beze vztahu k předmětu našeho zkoumání, k divadlu, které mluví, zpívá a tančí. Není to sice *specifický* druh komiky, spjatý s tímto druhem divadla – existenci takovéto specifické komiky jsme divadlu, které mluví, zpívá a tančí, právě upřeli, je to však druh komiky, který k tomuto druhu divadla (a k němuž také tento druh divadla) projevuje silnou afinitu. Takže definice, kterou lze najít v mnoha starších operních průvodcích a která tvrdí, že opereta je *burleskní opera*, je sice nesprávná, není však zcela neopodstatněná. **Burleskní** znamená totiž „nízce parodický“ (burleska je „nízký druh parodie, jehož cílem není kritika parodovaného díla, nýbrž pouhé vyvolání smíchu“) a to je charakteristika, kterou lze, s jistými výhradami vztáhnout aspoň na klasickou operetu Offenbachovskou. Afinitu k parodii neprojevuje však jen opereta, stejně výraznou epizodu parodičnosti, jakou se vyznačují počátky operety, najdeme i o stopadesát let před tím v počátcích opery comique en vaudevilles (a pak znovu v počátcích comédie à ariettes) a do třetice i v počátcích americké *smart revue*, tj. v počátcích vlastního muzikálu, pokud ji nehledáme ještě dřív, třeba v parodické *minstrel show* obvykle zakončené burleskou – a tedy v počátcích muzikálu vůbec. Zde bychom mohli snadno přejít k unáhlenému (i když v podstatě správnému) závěru, že *divadlo, které mluví, zpívá a tančí, začínalo vždycky parodií a končilo melodramatem*, nám ovšem nejde o tuto historickou zákonitost. Důležité je, že mezi parodií a mezi celým divadlem, které mluví, zpívá a tančí, existuje nepopiratelná *Wahlverwandschaft*. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, šlo vždycky cestou parodie a šlo jí nepochybně proto, že to byla cesta nejsnazší, cesta, která se nabízela sama, samým faktem sdílení: ve světě, kde sdílíme nejen věci, ale i zprávy o věcech a zprávy o zprávách, nabízí se vždycky možnost dělat si z těchto zpráv legraci, parodovat je.

Jako parodie funguje dílo, které vyhovuje těmto čtyřem principům:

1. principu díla o díle,
2. principu hry (tj. hry na dílo),
3. principu destrukce,
4. předpokladu sdílení předlohy.

První dvě podmínky, z nichž první je slabší, druhá silnější a zahrnuje v sobě i první, jsou *sémantické*. Třetí podmínka je *syntaktická*. Čtvrtá podmínka se týká užívání parodie a je tedy *pragmatická*.

Sémantické podmínky parodie

K první podmínce: parodie je nepochybně dílo o díle, dílo, modelující jiné dílo. Je-li předloha sama model, je parodie model modelu. V každém případě je parodie zpráva o zprávě, komunikát o komunikátu, tedy metakomunikát.

K druhé podmínce: parodie se shoduje se svým originálem (tedy s parodovaným dílem) jak co do materiálu, tak i co do způsobu modelování. Je-li parodovanou předlohou báseň, může být parodie zase jen báseň, je-li předlohou hudební skladba, může být parodie zase jedinečně hudební skladba. Parodie je žánr *bez specifického materiálu a specifického způsobu modelování*; podobna Diderotovu *ideálnímu herci*, nemá vlastní charakter. Modeluje svůj originál v jeho materiálu a v měřítku 1 : 1, je to token: token model svého originálu. Je-li originálem (předlohou) model, je parodie token: token model modelu; je-li předlohou token: token model, je parodie token: token model token: token modelu. Protože token: token modely jsou, jak víme, podstatou hry, lze parodii charakterizovat jako *hru, hru na dílo* (někdy 1 hru na hru). Protože token: token modelování je podstatou divadla, lze parodii charakterizovat jako *extenzi principu divadla mimo divadlo*. Každá parodie, i když má podobu skladby nebo knížky, *hraje komedii*. Poláčekův *Žurnalistický slovník* je satira na novinářské klišé, hraje si však na slovníkovou příručku. Čapková *Válka s mloky* je (řekněme) román, hraje si však na sbírku novinových výstřižků. Parodie ódy je anti-óda, tedy urážka, nikoli paján, hraje si však na oslavnou ódu.

/3. 2. 3/

/3. 2. 3. 1/

/3. 2. 3. 2/

Syntaktická podmínka parodie

K třetí podmínce. *Hra, kterou s námi hraje parodie, ovšem není a nesmí být důsledná*. Právě nedůslednost a destrukce je oním distinktivním rysem, který nám parodii spolehlivě odlišuje od jiných token: token modelů, tj. od hry, citace atd. Parodie neustále vypadá z role, zkrsluje a deformuje svoje modelování předlohy, ničí, destrukuje to, co právě vytvořila. Tváří se loajálně, jako opravdové token, každou chvíli se však prozrazuje jako nepravé token, jako *pseudotoken*.

Parodická destrukce počítá s dvěma účinky. *První* základní účinek parodické destrukce je *komický*. Parodie hraje hru s naším očekáváním, nutí nás hádat, co bude dál, vzápětí nás však zklame i překvapí zároveň. Jinak řečeno, tropí si z nás šašky. Předloží příjemcově vstupní kontrole vzorek čehosi vážného a když příjemce vzorek přijme a očekává tedy celý exemplář, celé *token* v tomto stylu, překvapí ho parodie nečekaným zvratem, stavicím všechno na hlavu. Parodická destrukce si tedy pohrává s divákovým „vlastním modelem“, s hypotézou, kterou si o přijímaném sdělení vytváří, s tím, jak extrapoluje a predikuje ze vzorku na celek; to vše je hra, v níž si libuje humor, komika, žert, vtip a jejímž cílem je dosáhnout onoho tajemného a posvátného fyziologického účinku, té zvláštní křeče, které se říká smích.

Samozřejmě cíle nemusí být dosaženo: divák, místo aby se rozesmál, se může urazit. Stejně jako každý jiný druh humoru a komiky – ba ještě ve větší míře – předpokládá i parodie *schopnost příjemce smát se sám sobě*: svému zklamanému očekávání, své nevydařené hypotéze i svému neočekávanému překvapení. Parodie tedy vyžaduje, aby i příjemce měl smysl pro hru, smysl pro humor. Aby svůj vlastní smích – to jest své vlastní dobrodružství poznání – měl aspoň na okamžik raději než svou vlastní důstojnost.

Druhý důsledek parodické destrukce je *metakomunikativní*: parodická destrukce implikuje zprávu „toto je parodie“. Parodickou destrukcí parodie – ze své strany – dovršila své sebekonstituování: dotud mohla být jen dílem, modelem díla, kopií nebo citací, teď však je parodií, která může být jako parodie identifikována a označena. Může, s podmínkou, že i příjemce vykoná ze své strany vše, co vykonat má, tj. s podmínkou, že parodii skutečně jako parodii rozpozná a ocení.

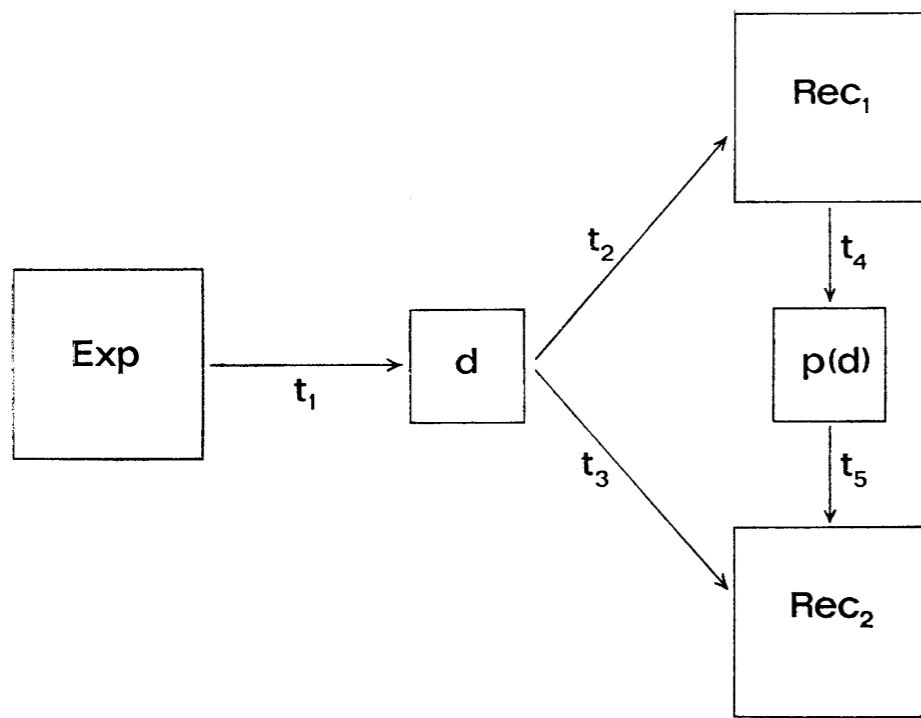
Špatné parodie, ve snaze, aby tento úkol příjemci co nejvíc usnadnily a zabránily eventuálnímu přehlédnutí distinktivního rysu destrukce, destrukci *zveličují*. Cíle sice dosahují, ale parodie jako hra tím bere za své: z implicitní, *ostentativní* metakomunikace o parodickém charakteru parodie se stává metakomunikace sice neverbální, ale explicitní, *ostentativní*, dávající okatým zdůrazňováním příznaků po lopatě najevo, že to parodista přece proboha nemůže myslet vážně. Často je toto ostentativní zdůrazňování motivováno – jako ostentace vůbec – parodistovým strachem o vlastní pověst a důstojnost, který ochromí radost ze hry. Jak vidět, myslel tu parodista více

na sebe než na hru a prokázal tak stejný nedostatek smyslu pro humor a stejné nepochopení parodie, jaký může prokázat škrobený a vlastní důstojností zblblý divák.

Pragmatická podmínka parodie

Ke čtvrté podmínce. Aby parodie mohla být pochopena a oceněna jako parodie, tj. jako destruovaný token:token model díla, předpokládá to sdílení původního díla jak původcem, tak i příjemcem parodie.

Sdílení jsme definovali jako příjem téže zprávy (téhož originálu, téže skutečnosti) nejméně dvěma příjemci. Parodickou komunikaci můžeme tedy schematicky znázornit takto:



/3. 2. 3. 3/

Autor (expedient) *Exp* vytvořil v čase t_1 dílo d a dílo je v čase t_2 a t_3 přijato dvěma příjemci Rec_1 a Rec_2 . V čase t_4 vytvoří jeden z příjemců parodii díla $p(d)$ a vyšle ji druhému příjemci, který ji v čase t_5 přijme.

Tento orientovaný graf můžeme chápat jako krajně zjednodušené schéma skutečné situace, v níž příjemci nejsou obvykle jen dva, ale kde bývá velké množství příjemců, popřípadě i množství zpráv (děl) a množství autorů: parodie, kterou pak jeden z příjemců (či několik příjemců) vytvoří, netýká se vždycky jen jednotlivého díla, často se týká rovnou celého žánru. Graf ovšem popisuje situaci natolik přesně, že jej můžeme interpretovat nejen jako zjednodušené schéma těchto hromadných situací, ale i zcela „doslovně“ a že nás při tomto doslovném chápání vede k objevu jakéhosi parodického atomu, totiž *minimální parodické situace*, jaká nastává v dialogu, kde jeden mluvčí se obrací ke dvěma příjemcům, z nichž jeden se pak po něm pošklebuje. Jak vidět, z *hlediska mluvčího*, tedy z individuálního hlediska autora původního díla, je parodie jen *zvláštní případ šumu*, rušícího příjem jeho zpráv. (Někdy jde i o šum doslova, např. o šum v lavicích při přednášce: každý takový šum nemusí být ještě parodií přednášejícího, i když přednášející sám může mít takový pocit.)

/3. 2. 4/

VARIANTY PARODICKÝCH PRINCIPŮ

/3. 2. 4. 1/

Sémantické varianty: parodie mimo umění, travestie, divadlo

Poslední případ s doslovným výkladem grafu nás bezděky přivedl k zjištění, že parodovat lze nejen umělecké dílo (eventuálně celé typy uměleckých děl), ale i jakoukoliv jedinečnou promluvu či zprávu (eventuálně celé *types* těchto promluv nebo zpráv, celé komunikační žánry či *patterns*). To koriguje poněkud náš první postulát. Parodie nemusí být dílo o díle, nemusí to být ani dílo o zprávě, může to být i *zpráva o zprávě*: hranice umění (pokud je lze vůbec stanovit) nejsou hranicemi parodie, jinak by se dalo parodovat jen *umění*, právě tak jako by se dalo parodovat pouze *uměním*. (Pokud právě parodováním nevzniká jistá limitní, minimální hodnota umělecká.) Jestliže vzniká, pak jde o „hodnotu na třetí“: samo umělecké dílo je hodnota (umělecká) o hodnotě (životní), je-li parodováno, dostaneme *hodnotu o hodnotě o hodnotě*. Každé umělecké dílo však zároveň *hodnotí* (svými preferencemi, výběrem toho, co pokládá za zajímavé a závažné), v tom případě parodie je *hodnota hodnotící hodnotu hodnotící hodnotu*. V tom je parodie na jedné „metaúrovni“ s estetikou a kritikou (pokud by nešlo o estetiku či kritiku parodie samé, která je „o patro výš“). Parodie se pak jeví jako jakási divoká, spontánní „černá“ kritika a estetika („černá“ ve smyslu „černý trh“); často funguje i jako praktická negativní poetika („jak nepsat dílo“). Je-li z hlediska autora (a někdy i příjemce) nežádoucím šumem, rušícím

příjem, pak z objektivnějšího hlediska může být zpětnovazebním, homeostatickým mechanismem, korekcí pandemicky rozšířené módy, módních výstřelků (to frázovitě slovo „výstřelek“ má kupodivu zcela přesný homeostatický charakter), do omrzení opakovaného šlágru, nadužívané a tím i zneužívané formy, formy zbavené smyslu, příliš rozmnoženého typu atp. Zejména tam, kde parodie zobrazuje v nadživotním zvětšení skutečné vady díla, je její zpětnovazební charakter nepochybný: parodie zde funguje jako neomylná *poetická defektoskopie*.

Od parodie nutno odlišovat *travestii*. Zatímco parodovat lze nejen umělecké dílo, ale i jakýkoliv komunikační žánr vůbec, travestovat lze jedině umělecké dílo (eventuálně kýč), a to ještě jen takové, které má *fiktivní originál*, existující jen skrze toto dílo, tedy které má příběh nebo aspoň výrazné téma. Parodie modeluje model, travestie však travestuje (tj. jiným a nepřiměřeným způsobem modeluje) samo téma, originál. Přesto se vztahuje *k dílu* (eventuálně k mýtu): *týká se originálů, které by bez díla neexistovaly*. U originálů, které existují či existovaly i bez díla či před dílem, nemá smysl mluvit o travestii, travestie je tu nerozeznatelná od *parafráze*. Konkrétně řečeno: lze travestovat příběh Orfeův, nelze travestovat příběh Abrahama Lincolna, lze leda napsat jeho jiný – třeba protilincolnovský – životopis. *Parodie je princip homonymický*, podobně jako slovní hříčka či rým: bezmála stejným tvarem, bezmála stejným token se říká něco zcela jiného. Naproti tomu *travestie je princip synonymický*: zcela jinými prostředky se líčí „skoro“ nebo „přesně“ totéž. V travestii neplatí parodický princip látkové a formální shody: parodovat lze jen báseň básní, skladbu skladbou, mýtus mýtem, travestovat lze však čímkoliv. Mýtus třeba operetou (viz klasické *offenbachiadý ORFEEM* počínaje a konče třeba *MODROVOUSEM*) nebo cyklem karikatur či baletem (*Effeľovo Stvoření světa* a týž mýtus v baletní verzi Andreje Petrova). Travestie je princip v podstatě epický: travestovat lze jen uměními, která dokážou vypravovat (takovým umění je mj. i divadlo). Naproti tomu parodie je princip divadelní, parodovat lze jen uměními, která jsou schopna zahrát komedii (to jest zejména poezií, divadlem a hudbou, velmi nesnadno však výtvarným uměním).

Je-li parodie vlastně *extenzí divadla* (přesněji komedie) do oblasti jiných umění, pak *v každém dramatickém díle je cosi parodického*: dramatik (a po něm herci) „paroduje“, tj. cituje a „hraje“ promluvy svých postav, modeluje je token:token způsobem. Vyslovená parodičnost je pak v *loutkovém divadle*: francouzská loutkářská dramatika 18. století byla převážně parodická a francouzská kultura divadelní parodie byla z velké části loutková.

Dramatiků vysloveně parodicky destruujících snad každou repliku svých hrdinů je ovšem málo; snad nejdále došel v tomto směru Ionesco. Více je autorů *doslovně citujících své hrdiny* a dosahujících komického výsledku naprosto vážnou citací jejich situaci nepřiměřených promluv.

S doslovnou citací se však setkáme i v parodii: princip destrukce, charakteristický pro parodii, nemusí zasahovat dílo samo. Dílo samo může zůstat zcela nedotčeno a přece je destruováno: stačí je jen citovat na nepřiměřeném místě, situovat do nevhodného kontextu. Takovým *mezním případem parodie*, takovou parodií *pracující zásadně s dokumentárně nedotčeným originálem, je ironie*.

Naproti tomu princip destrukce se může vyskytovat i mimo parodii: *překlad písně* či *opery* nevyhnutelně destruuje původní celek a může tedy působit na toho, kdo zná původní verzi, jako parodie. (Zejména se to týká jazyků blízkých a děl vžitých.) Stejný důsledek, totiž nezáměrnou parodičnost, může mít nové textování starých písní, tedy *praxe vaudevillů*. Termín *parodie*, užívaný Němci pro praxi vaudevillů a Francouzi pro hudební překlady, není tedy docela nepřiměřený. Z hlediska *nevyhnutelné parodické destrukce* lze vysvětlit i odpor romantismu ke strofické písni, kde vlastně jen první strofa je „neparodická“, zatímco všechny ostatní strofy první strofu chtějí nechtě parodují. Z tohoto hlediska je možno pochopit i výhrady Melchiora Grimma proti všem textařům, kteří skládají texty na hotové melodie: ani pro tuto praxi nemá Grimm jiný název než opovrhlivé slovo *parodie*.

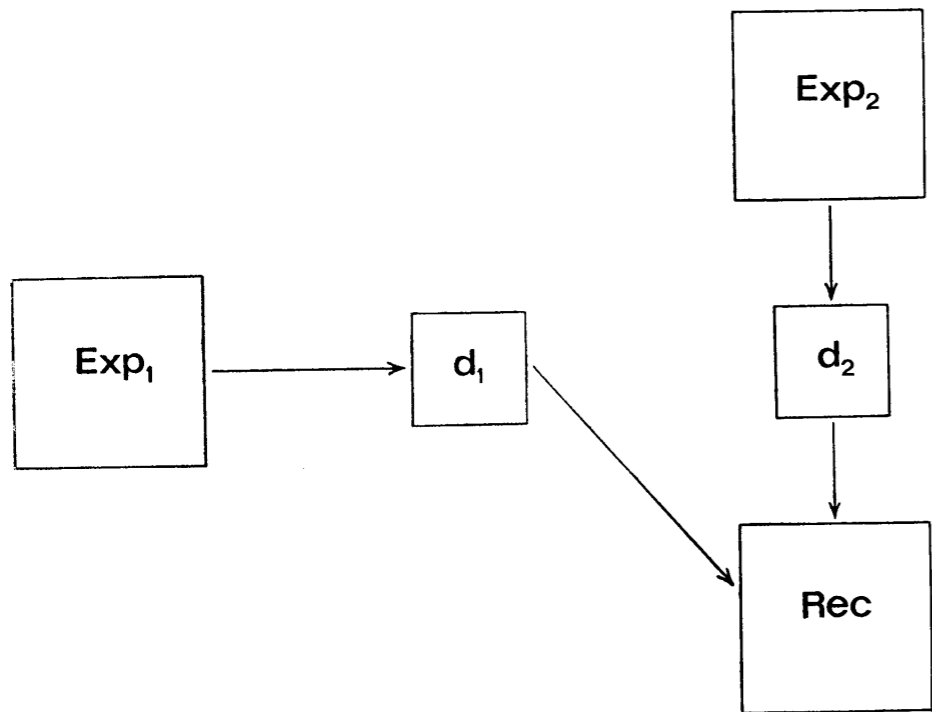
Konečně existuje i *destrukce záměrná, ale neparodická, poetická*, destrukce, s níž pracuje moderní umění a která se stala distinktivním rysem básnického jazyka moderní poezie. I ta může působit za určitých okolností – zejména je-li akcentována přednesem – parodicky. Ze surrealistické básně je pak parodie. (Na druhé straně je takřka nemožné složit parodii surrealistické básně, kterou by nebylo možno recitovat vážně.) Totéž ovšem platí i o básních parnasistního slohu: v podstatě každý básnický jazyk vzniká určitým násilím (tedy jistou destrukcí) na konvencích jazyka „nebásnického“.

V předchozích odstavcích jsme se několikrát dostali k případům parodie nezáměrné; uvažovali jsme i o parodii nepochopené. Tyto a další pragmatické varianty lze velmi jednoduše popsat obměnami orientovaného grafu základní parodické situace.

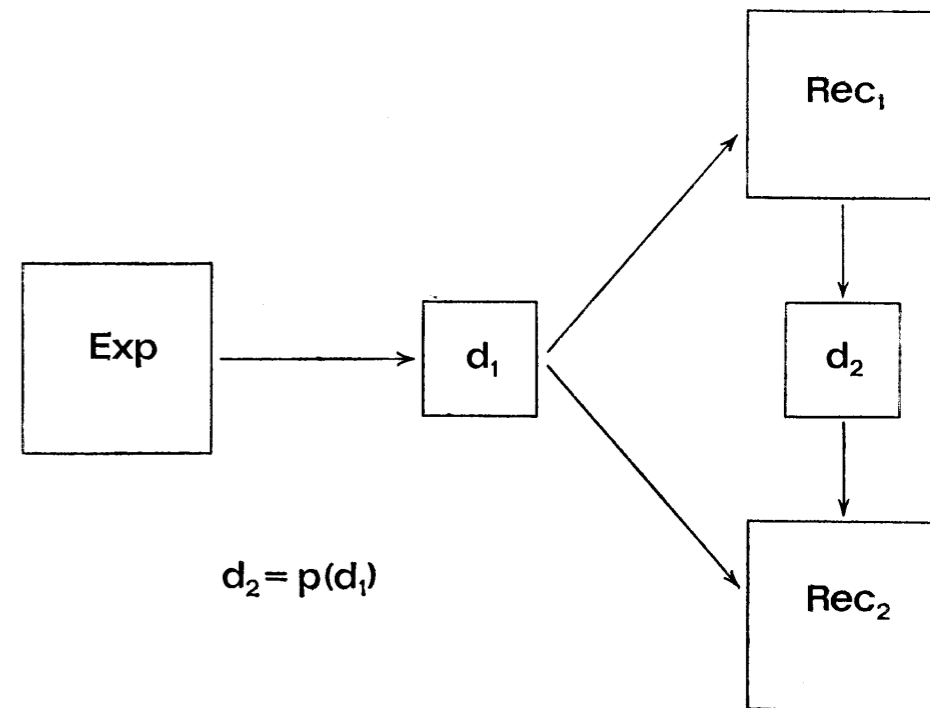
1. (*Parodické zrcadlo*;) *Autor sám je mezi příjemci* parodie. (Schéma netřeba uvádět, stačí si přimyslet spojnicí od parodie zpět k autorovi: parodie zde může působit jako negativní zpětná vazba.
2. (*Autoparodie*;) *Autor díla je totožný s autorem parodie*. Z několika možných variant grafického znázornění autoparodie je snad nejvýstižnější varianta ponechávající hrany a uzly grafu tak jak jsou, ale přejmenovávající uzel *Rec*₁ na *Exp*. Rozdvo-

jení grafického znázornění autora naznačuje tak i psychologickou problematiku takového „rozdvojení“. Přitom nemusí jít vždy o zvýšenou sebekritičnost. Zmínili jsme se o případech, kdy sami autoři parodovali svá vlastní díla, jen aby jim propůjčili zdání popularity. Podobně i v revuích (u nás např. v některých revuích Osvobozeného divadla) bylo zvykem v první části exponovat centrální šlágr a do druhé poloviny zařadit jeho parodickou verzi. Tím se už dostáváme od parodie k *metaparodii*: můžeme o ní mluvit tam, kde *fiktivním autorem parodie* (třeba parodie repliky předchozího mluvčího), je postava hry nebo románu: autor pak nepíše parodii, ale „cituje“ parodii fiktivního autora – své postavy. Název „metaparodie“ zde není nejšťastnější – parodie tohoto druhu není o patro výš, ale naopak o patro níž než „normální“ parodie.

3. (*Parodie nezáměrná:*) Autor nepíše parodii, ale domněle samostatné dílo, které však nezáměrně působí jako parodie jiného díla nebo jako parodie žánru, v němž byla vytvořena. Takový případ lze popsat například takto:

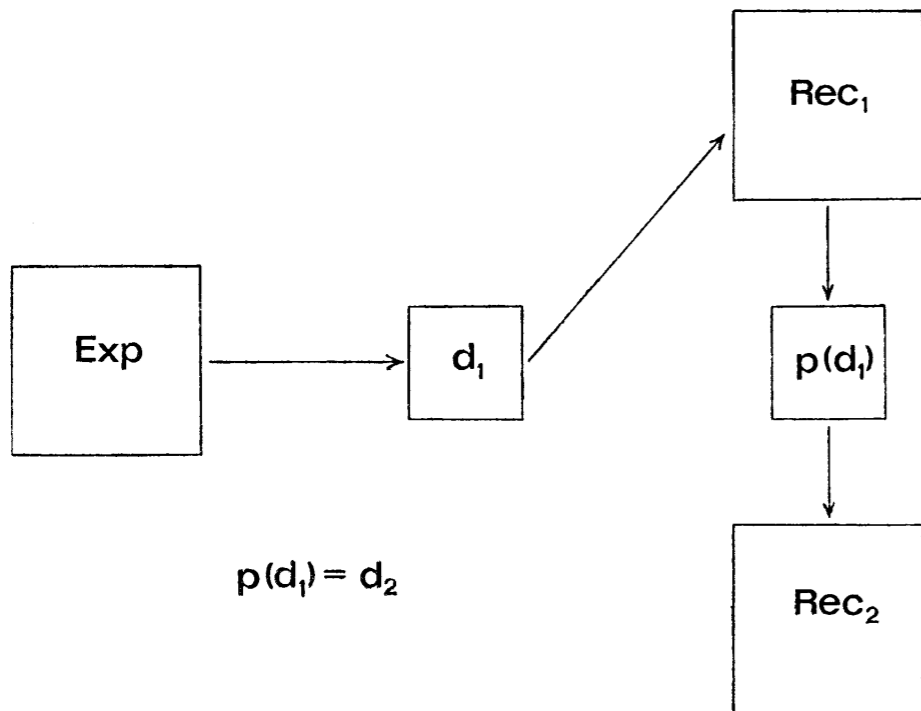


což je případ, kde autor bezděčně parodie dílo vůbec nezná a přece se nechtě „strefil“, takže d_2 bylo interpretováno jako $p(d_1)$. Druhá možnost



připouští, že autor bezděčně parodie předlohu zná (což lze předpokládat zejména tam, kde se nezáměrná parodie, kterou vytvořil, pokládá za parodii žánru a nikoli jednotlivého díla. Autor tedy žánr zná a nechce psát parodii, nedokáže ji však nenapsat.

4. (*Parodie nepochopená:*) Je to protějšek k předchozímu případu a nejlépe ji lze nakreslit jako variantu předposledního schématu:



Chybějící hrana $d_1 - Rec_2$ naznačuje, že zde není splněn předpoklad sdílení a že tedy parodie díla nemůže fungovat jako parodie. Takový případ nastane všude tam, kde parodie buď *předběhne*, nebo *přežije* svou předlohu. Klasický příklad je nejslavnější parodie všech dob, Don Quijote, parodie, kterou dnes už nikdo nedokáže číst jako parodii.

Nesplněním pragmatického předpokladu sdílení předlohy neztrácí ovšem parodie své vlastnosti syntaktické a sémantické. V podmínkách mimo předpoklad sdílení začínají však tyto vlastnosti fungovat poněkud jinak.

Především: dílo nepřestává splňovat první podmínku a zůstává dílem o díle, ztrácí ovšem svou redundantnost, přestává být zajímavým a zábavným šumem, který ocení ti, kteří už dílo znají, a stává se základní informací o díle pro ty, kteří je ještě neznají. Z polemiky s dílem se stává jeho *propagací*. Francouzské divadlo 18. a 19. století dobře znalo propagační a reklamní sílu parodie a vážilo si jí: běžně se užívalo úsloví, že té a té hře se dostalo pocty parodie („*les honneurs de la parodie*“).

V platnosti zůstávají však i vlastnosti, jimiž dílo vyhovuje principu druhému a podle nichž by dílo jinak fungovalo jako token:token model své předlohy, jen kdyby předloha byla příjemci známa. Známa však není, proto hra na předlohu nemůže být pochopena. Místo aby se parodie nabízela jako (quasi)token:token model díla, prosazuje se sama jako dílo, eventuálně – jde-li o parodii žánru, jako řádný a řadový exemplář, ukázka, vzorek, *token*, prostě jako *normální dílo příslušného žánru*. Z meta-díla stává se tedy pouhé dílo, *nastává proces sémantického sestupu*. Atrapa ovoce z výlohy je omylem koupěna jako ovoce. Lépe: limonáda, která má hrát šampaňské, je nahodilým návštěvníkem zákulisí na scéně omylem vypita jako víno. Ještě líp: mazanina z divadelních dílen, která má hrát na scéně roli obrazu, je prodána neinformovanému zájemci jako opravdový obraz. Kašírka je ovšem rozpoznána a vrácena; vychlazená limonáda šumící jako pravé šampaňské (někdy chutnající ještě líp) nás někdy oklame, a obraz z dílen může mít skutečně výtvarné kvality. Jinak řečeno: princip deformací zůstává v platnosti; deformace, pokud tu jsou, obyčejně brání „pozření“ díla; někdy nás ovšem mohou oklamat, nebo nám nemusí vadit: můžeme si je dokonce vyložit jako *poetické inovace*, přijít jim na chuť a zvyknout si na ně, zejména jsme-li takové parodii vystaveni v útlém mládí a formuje-li tato parodie náš vkus. Destrukce určené k tomu, aby vyvolávaly smích, si můžeme zamilovat, začít je obdivovat; *parodie, která měla určitý styl negovat, může styl založit*. A tak cestou parodie se může deformace stát součástí uměleckého kódu a parodický škleb stát grimasou naší vlastní tváře...

Jak vidět, *meze parodie jsou dány mezemi našeho sdílení*. Není *esoteričtějšího* žánru než je parodie, paroduje-li esoterickou předlohu, dílo autora, známého jen úzkému okruhu známých či vyvolených, nebo paroduje-li žánr bez masové obliby, navíc žánr, na němž destrukce rozpoznají jen znalci. Není žánru literárnějšího a papírovějšího, mentorštějšího a profesorštějšího, někdy i nenávisnějším a zlostnějším.

Naštěstí však existuje umění sdílené prakticky všemi, naštěstí jsou tu žánry populár-

ní a masové, naštěstí je tu šlágr, naštěstí jsou tu vyhlášky, reklamy a inzeráty, slavné dojáky a nezničitelné odrhovačky, naštěstí jsou tu hvězdy, jejichž postoje, manýry, nuance mají lidé dokonale odposlouchané a odpozorované, naštěstí je tu móda, naštěstí je tu *mateřština* a *rodné intonace rodného města*. A tak díky tomu všemu může být parodie – pokud něco z toho paroduje – i žánrem *nejlidovějším* a *nejživotnějším*, *nejbezstarostnějším* a *nejbezuzdnějším*, *nejradostnějším* a *nejsrdečnějším*. Koneckonců v jistém, kybernetickém smyslu všechno je zpráva – a vše tedy může být parodováno.

DIVADLO, KTERÉ MLUVÍ, ZPÍVÁ, TANČÍ A PARODUJE

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, má – co do obsahu – mnohonásobně co dělat s *melodramatem*. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, má – co do formy – mnohonásobně co dělat s *parodií*. Především proto, že je to divadlo, navíc divadlo aspoň zčásti veseloherní, a divadlo pracuje vždycky s citací či parodií „nejskromnějších děl“ svých hrdinů: jejich promluv, jejich komunikačních žánrů, jejich výroků a postojů. Za druhé proto, že pracuje s písňovým a tanečním povědomím, se vším, co v této oblasti sdílíme, že to přivádí na scénu, dává do úst postavám hry a svým způsobem tedy zneužívá, destruuje a paroduje: *fór*, který jsme zdůrazňovali jako základ hudebního čísla, není ani v tomto směru zcela prost lehkého parodického přízvuku. Jak vidět, v obou těchto případech – pokud je vůbec lze označit jako parodii – pracuje divadlo, které mluví, zpívá a tančí, s *parodickou destrukcí ironického dokumentárního typu*, nepoškozující originál, ale ozvláštňující jej a ironicky dokreslující nějakým ne zcela normálním kontextem, kontextem, jehož abnormalita je někdy dokonce jen v tom, že se tu modeluje zpěvem, hudbou a tancem.

Podobně přistupuje k parodii i *hudba*. Pracuje jen zřídka s vtipy, založenými na deformaci a destrukci, tedy s oním druhem hudební (či spíše hudebnické, metahudební) komiky, obvyklé v moderní komické opeře. Nesnaží se sama vtipkovat, prosazovat svůj komentář, uplatňovat svoje pointy: míst tohoto druhu bývá v partiturách operet a muzikálů jako šafránu. Hudba operet a muzikálů ví, že není v díle sama, že tam, kde jde o komiku a vtip, nemívá hlavní slovo, pravděpodobně proto, že by tu mohla víc pokazit než napravit (jako někdo, kdo chce, když druhý vypráví anekdotu, mermomocí vypravovat s sebou) a nechává tu tedy slovo raději těm druhým. Jejím úkolem nebývá pointovat vtipy (užití hudebního motivu ve WONDERFUL TOWN či užití recitativů sólového fagotu jako hudebního modelu replik mocného a rozhněvaného šéfa v muzikálu-pantomimě ZASTAVTE SVĚT, CHCI VYSTOUPIT jsou spíš výjimky potvrzující pravidlo). Spíše se po ní chce, aby budovala obrisy částí a celků, lépe řečeno měkce je načrtávala.

To ovšem neznamená, že si hudba nemůže a nesmí zaparodovat: nemusí při tom ani

vystupovat na scénu, jak to dělávala blahé paměti v *minstrel show* nebo v Semaforu. Velice ráda – protože s velkým úspěchem – paroduje národní hudební slohy: v posledně citovaném muzikálu je zrovna několik krásných dokladů, ovšem není o ně nouze ani v revuích, ani v operetách. Vůbec velice ráda *paroduje světy ohraničené hudbou*. Zřídka je však sama nositelem parodického principu: obvykle je jím celá píseň nebo celá zpívaná či tančená scéna. A opakují: *obvykle nebývá úkolem hudby, aby to vše destruovala či shazovala*.

Doklady pro přítomnost parodického principu v divadle, které mluví, zpívá a tančí, nemusíme tedy hledat výlučně v počátečních fázích jeho rozvoje, u Offenbacha, Hervého, v *minstrel show* atd., v parodických vaudevillech, v *ballad opeře*, v ŽEBRÁKOVĚ OPEŘE atd. Parodie je přítomna i v úpadkové fázi vídeňské operety, a to nejen v metaparodických prvcích dialogu, kde jedna postava parodicky imituje výraznou repliku druhé, obvykle s neselhávajícím účinkem u publika, a nejen v parodických narážkách, ale i v *základním paralelismu párů*, kde druhý (komický) pár metodou ne nepodobnou metodě cirkusových klaunů, „neobratně“ se pokoušejících o některé efektní prvky předchozího čísla a „bezděčně“ je tak parodujících, usiluje opakovat světácký manévry, který právě se zdarem předvedl pár milovníků, a vychází mu z toho „bezděčně“ *parodie*, jakoby dotvrzující přísloví, že dělají-li dva (páry) totéž, není to totéž. Řadu příkladů pro parodii najdeme však i v muzikálech, a to nejen „muzikantských“ (skvělé parodie v MUSIC MANOVI) nebo show-businessových (FUNNY GIRL, KISS ME, KATE: parodie vídeňské operety), ale i v těch, které čerpají ze zcela všedních dnů všedních hrdinů. V BELLS ARE RINGING najdeme parodické citace Händelova Mesiáše a Beethovenových nevykřičenějších motivů, v MY FAIR LADY se parodicky cituje Uherská rapsodie, v HELLO, DOLLY! je číslo, které je brilantní parodií americké nacionalistické parády a citátů z národní mytologie (*I am for Motherhood*), ZASTAVTE SVĚT je samá parodie – a snad nejkouzelnější dvě skoro-parodie najdeme ve WEST SIDE STORY. První je scéna před písní *One Hand, One Heart* (Kouzelný závan snů), kdy Toni a Marie něžně parodují svatební ceremonii, užívajíce při tom krejčovských panen jako svatebčanů; ta scéna dokazuje, že silná poetická scéna si může pro vystupňování svých prostředků jít až na samy hranice komiky a parodických deformací, ba i za ně. Druhý příklad je číslo *Officer Krupke*, scéna, v níž Tryskáči parodují způsob, jímž si nejrůznější americké instituce podávají mladistvého delikventa; je to bludný kruh, z něhož není východiska a v němž jediným argumentem, který má státní moc nakonec v ruce, je argument, jehož se všechny instituce jedna po druhé odříkají – officer Krupke, policajt. Je to meta-parodická scéna ukazující opět, jak lze prostředky parodie vystupňovat vážný smysl díla, scéna, která dokazuje, že lze udělat i parodii (přesněji „metaparodii“) tragickou.

Snad ještě důležitější než konkrétní aplikace parodického principu v jednotlivých číslech je celkový postoj divadla, které mluví, zpívá a tančí, postoj, v němž má

důležité místo i parodie. Skvěle to charakterizoval geniální vídeňský kritik a satirik Karl Kraus, jeden z největších obhájců i kritiků operety, který posledních více než deset let svého života (a více než deset ročníků své Fackel) věnoval myšlence Offenbachovské renesance a ve svém *Divadle jednoho herce* předčítal, přednášel a přehrával operety Offenbachovy spolu s hrami Schillerovými, Nestroyovými a Shakespearovými, nakonec i spolu se songy Brechtovými:

„Svět se stává každým dnem rozumnější; čímž se přirozenou cestou stále víc prosazuje jeho blbství. Očichává umění po jeho obsahu pravděpodobnosti a přeje si je oproštěné od všech symbolů. Proto hodil pohádku a operetu do estetického haraburdí... Opereta předpokládá svět, v němž je příčinnost zrušena... a v němž zpěv jako dorozumívající prostředek je legalizován. Spojí-li se uvolňující účín hudby s neodpovědnou veselostí, jež v tomto zmatku dá tušit obraz našich reálných zvráceností, prokáže se opereta jako jediná dramatická forma dokonale přiměřená divadelním možnostem. Činohra může svou divadelnost prokazovat vždy jen navzdory myšlence a opera se neslučitelností nejvyšší možné vážnosti s podivným zvykem zpívání přivádí ad absurdum. V operetě je absurdita předem dána. Zde nezeje žádná propast, do níž by se zřítíl rozum, jevištní účín se kryje s hudebním obsahem. V činohře vítězí herecký prvek na účet básnického, ... v opeře se hudební vysmívá divadelnímu, a přirozená parodie, jež vzniká souběžností dvou forem, dělá nejčinnorodější usilování o nějaký „gesamtkunstwerk“ směšným. Aischylos ztroskotává na roztahovačnosti posledního komedianta a rozjímavá cvičení wagnerovské opery jsou z divadelního stanoviska nesmysl. Do „gesamtkunstwerku“ v nejharmoničtějším duchu se však spojuje akce se zpěvem v operetě, jež bere jako danost svět, v němž se nesmysl rozumí sám sebou a v němž rozum nikdy nereaguje tím, že by odporoval. Offenbach má ve svých říších nerozum oživujícího fantazii prostor i pro nejduchaplnější parodii opernosti: suverénní bezplánovitost operety obrací se vědomě proti směšnosti hudební formy, jež na pozadí plánovitého děje přivádí nesmysl tím více ke cti. Že operetní spiklenci zpívají, je pochopitelné, ale operní spiklenci to míní vážně... Když tedy zpěv operetních spiklenců paroduje zároveň počínání spiklenců operních, vychází z toho ona dvojdokonalost divadelního účínu, jež dílům Offenbachovým propůjčuje jejich kouzlo daleko za hranice oněch politických narážek, na něž ti, kdož nechápou jeho osobitost, kladou největší důraz. Nad opomíjením pravidel, s nimiž se události v operetě předvádějí, se pozastavuje jen přeracionalizované divadelní obecnstvo.“

(1908)

Vídeňský satirik, dík své celoživotní orientaci na „komunikační žánry“ a na kritiku lidské komunikace („Sprachkritik“) jasně rozpoznal, v čem je podstata Offenbachovy komiky i kritiky a co je na Offenbachovské operetě geniální. Kupodivu přesně totéž, co Kraus chválí, Krausovi předchůdci, totiž Offenbachovi kritičtí současníci haní: na Offenbachovi jim vadí právě jeho *celkový parodický postoj*, v němž vidí pouhou bulvární ironii, cynické *blagérství*. Neboť *blague* „se neobrací.. k tomu, co je směšné, není to ostražitá... kritika toho, co kritiku zaslouhuje. Nikterak: řekněme rovnou: naopak. Útočí na to, co je čestné, vznešené, ušlechtilé, úctyhodné. Snižuje vznešené, špiní čisté, hanobí nezištné. Je to pomsta vulgarity. Obrací se k našim nejnižším instinktům a popichuje je proti vyšší části naší povahy. Je to druh neustálé parodie“.

Dnes, sto let po Offenbachovi, kdy čas odvál do nenávratna mnohé z onoho vážného „vznešeného“ a „ušlechtilého“, v jehož jménu byla Offenbachovská opereta zatracována, nepřipadají nám Offenbachova díla vůbec cynická či blagérská, ale prostě pravdivá (zatímco mnohé z toho, co se tehdy považovalo za pravdivé, nám připadá vyumělkované, zidealizované, lživé – pokud to už vůbec není dávno zapomenuto). A zdá se nám, že základním Offenbachovým postojem není cynismus, ale spíš *frivolité*, lehkovážnost. Lehkovážnost neznamená, jak by se mohlo zdát, nějaký kříženec mezi lehkostí a vážností; znamená to brát věci na lehkou váhu, ještě lépe řečeno nebrat je na váhu těžkou. Je to postoj skutečně *zlehčující*, a tedy *poloparodický*. Je to postoj, který vám nebrání prožívat melodrama, ale zároveň je brát trochu jako parodii. Je to postoj v podstatě revuální, bereme-li doslova jeden z revuálních titulů Shakespearových, totiž *As you like it*, tedy doslova: jak je libo, *ako sa vám páči*. Je to postoj, který vám zejména nebrání prožívat radost ze šťastného konce melodramatu a smát se a jásat blahem, že to dobře dopadlo.

Souvislost tohoto postoje s melodramatem je však ještě mnohem hlubší. Smích *lehkovážný* je totiž smích veskrze kladný, a vlastně melodramatický. Je to *smích ze štěstí*, prožívaného při *fandění kladnému hrdinovi* (melodrama jiného nezná) z úlevy, když uniká nebezpečí, z radosti, když se mu podařil dobrý tah, dobrý manévr nebo dobrý vtip... Tím kladným hrdinou může být postava hry, může jím být však i autor, divadlo, herec, herecká dvojice, tím hrdinou může být (a vlastně vždycky je) i divák sám, fandící sám sobě a zároveň se smějící svým vlastním chybám a omylům.

V tom není rozpor, fandit sám sobě a smát se svým vlastním omylům. Vidět tu rozpor je sice možné, jediné však z pozic profesorsky pedantské a naprosto scestné teorie *Schadenfreude*, teorie o tom, že se smějeme ze škodolibosti nad nezdarem druhého, ovšem takového druhého, který si ten neúspěch zasloužil. Nic není nesmyslnějšího než tato teorie. Z neúspěchu druhého – pokud mi na tomto neúspěchu záleží – se mohu sice radovat (raduji se tím vlastně ze svého úspěchu v očekávání tohoto neúspěchu, z toho, že *mně* to vyšlo), nemohu se mu však upřímně smát. Smích je sociální signál, a to *signál bezvýhradně kladný*. Je to bagatelizace zla, anihilace neúspěchu, pokusu, který se sice nepovedl, ale který se už stal, který je tedy minulý a tím neexistuje, protože existuje jen to, co je *ted*, a bude existovat jen to, co bude. Smích je tedy *sociálně signalizované stanovisko k vlastnímu či cizímu právě nepovedenému, leč minulému pokusu*. Je to tečka za tímto pokusem, potvrzení, že je *za námi*, že minulost

neexistuje a tedy ji nemá smysl brát na těžkou váhu. Je to optimistická radost nad opakovatelností, štěstí z opakovatelnosti našich pokusů. Radost z toho, že se nestalo nic nenapravitelného, něco, při čem by nám smích zmrzl na rtech.

Naše činy jsou přechasto parodií našich úmyslů: to je pravda, kterou je možno brát s příchutí hořké rezignace, s pocitem, že život je takový a nedá se nic dělat. Ve skutečnosti je to však pravda, z níž se dá vycházet, pravda dělná a optimistická, *pravda, která nám umožňuje smát se.* Že ten tvůj právě absolvovaný pokus dopadl jako parodie tvých úmyslů? Tak se k němu podle toho chovej. Především se té své parodii zasměj. Tím jsi přiznal, že je to parodie. Že je to jen *nepovedený token: token model onoho pokusu*, který se příště povede. Právě *smích je ten zázrak, jímž se zpackaná skutečnost promění v pouhý zpackaný model, destruovaný model;* naštěstí zpackat model není nic nenapravitelného: zaplat Bůh, že to nebyl originál! Byl to jen pokus, *pokus na modelu*, jak jsme právě zjistili, proto ta úleva a proto ten smích. Naopak brát to vážně a mračit se? Znamenalo by to jen pokračovat v parodii. V parodii bezděčné a nepřiznané. V parodii, v níž bych sám sebe nutil žít a brát ji vážně!

Smích sobě samému předpokládá tedy optimismus, víru v šťastný konec melodramatu, víru v konečný úspěch, v realizaci toho, oč usiluji, v realizaci aspoň o něco bližší mým představám a o něco podobnější ideálnímu originálu i originálnímu ideálu.

HEREC A MĚSTO

HEREC, KTERÝ MLUVÍ, ZPÍVÁ A TANČÍ

Mohli bychom vyplnit celé strany jeho definicemi a jeho paradoxy: nejnepřístupnější umění, nejsnadnější umění (Tairov), umění přiznání (Grotowski), umění přetvářky (Diderot), člověk, který se stal znakem, zloděj kroků (Joe Jenčík), folklórní sběratel gest, člověk, který nosí na trh svou vlastní kůži, člověk, který se propůjčuje k tomu, aby ho používali jako názorné pomůcky (Jiří Brož), člověk, který tvoří ze sebe samého model, člověk, který není člověk, ale metačlověk... atd. atd. Podobně bychom mohli pokračovat citováním nebo vymyšlením dalších aforismů, definic a charakteristik, eventuálně odvoláváním na objemná díla těmto otázkám věnovaná (eventuálně na další objemná díla o těchto objemných dílech). Místo toho všeho se raději pokusíme být struční.

Pro stručnost mluví několik důvodů. Především: nesluší se, aby o problémech mořeplavby hovořila přístavní krysa. Za druhé: teorií herectví, které mluví, zpívá a tančí,

/3. 3/

/3. 3. 1/

je celá tato kniha. Vše, co bylo řečeno o ostenzi a modelování, zejména o ostenzi sebe samého a modelování tělesném, k němuž patří i hra, o hře jako (quasi)token:token modelu, o divadle atd., to vše se vztahuje k semiotické podstatě principu, který je (v divadle) nositelem ostenze, modelování, hry a divadla, k semiotické podstatě herectví.

Sám systém, navržený v této knize, ovšem přináší a rozpracovává určité *pojetí* hereckého umění a jeho podstaty. Je to systém, který zdůrazňuje *motorickou, dynamickou, interakční, mezilidskou*, a tedy nadindividuální stránku hereckého umění, a naopak potlačuje statickou charakteristiku hereckého umění natolik, že v něm například úplně chybí samostatně exponované termíny „postava“, či „charakteristika“. Zdá se ovšem, že jsou to termíny, bez nichž se v teorii herectví velice dobře obejdeme; je dokonce výhodné se bez nich pokud možno obejít: jsou to abstrakce nejen zbytečné (protože to, co je vždy v popředí pozornosti, není postava, ale interakce), navíc abstrakce zavádějící a matoucí, protože zdůrazňují statiku postavy na úkor její dynamiky.

Možná, že bude připadat trochu pedantské, zdůrazníme-li s odkazem na tuto knihu, že herec dává k dispozici divákovi (primárně) právě svou *motoriku*, svou *kommunikaci*, nikoli sebe: sebe dává k dispozici jen fragmentárně a nepřímou, jen skrz svoji komunikaci a motoriku, jen skrze své dávání k dispozici. Znamená to, že uvnitř tohoto systému, rámcového a velmi obecného, lze připustit i *herectví předstírání* i *herectví odzbrojené a odzbrojující upřímnosti*: že v rámci tohoto systému je „hercem“ (hercem v uvozovkách) i rekvizita, i měsíc v přírodním divadle, i kniha, která paroduje jinou knihu, i když *hercem* v pravém a plném slova smyslu zůstává jedině člověk, člověk, který dává k dispozici quasi-token:token modely lidské komunikace. Znamená to dále, že v termínech tohoto systému lze popsat i odvěký *dvójí tvůrčí a inspirační zdroj herectví*: motoriku *jiných* i motoriku *vlastní*, „extrospekci“ i „introspekci“ (oba termíny jsou v uvozovkách, protože zdaleka nejde vždy o uvědomělé pozorování, tím méně o psychologické metody, naopak často jde jen o zpola uvědomělé spoluprožívání). Např. celý systém Stanislavského není nic jiného než metoda, jak učinit motoriku herce co nejdokonalejším token:token modelem motoriky člověka ve fiktivní situaci, o níž ve hře jde.

Stanislavskij (stejně jako Grotowski) ovšem dobře vědí, že schopnosti vytvářet token:token modely lidské motoriky, schopnosti hrát nelze naučit: „Rozhodně musíme zahrnout předsudek, že je možné naučit se „hrát“ ty neb ony pocity. Naučit hrát nemůžeme vůbec nikoho“ (Dotvoření herce). Schopnost hry je dána – i když v nestejně míře – každému; význam herecké profesionality, hereckého řemesla je spíš v tom, co nás odnaučí, než v tom, čemu nás naučí (Grotowski). A podobně lze chápat i význam teorie pro hereckou praxi: jsme už *tak prosáklí teoriemi* a reziduálními teoriemi, zkamenělými v pojmech, kterých užíváme, že úkolem teorie je spíš jen odbourávat

tento falešný nános (např. nejružnější velmi jednostranné literární, hudební výtvarné, psychologické aj. interpretace divadla), aby pak mohla být herci připomenuta některá triviální, základní fakta (např. fakt o trojnásobně komunikační podstatě divadla), fakta, která by se, kdybychom nebyli zkaženi komplikovanými teoriemi, návody a tabu, rozuměla sama sebou.

Herectví, spolu s uměním (či uměními) slova, zpěvu, tance, akrobacie atd., je, jak víme, jedno z půluctu tělesných umění; ze šesti (sedmi osmi či devíti) možností vybírá herec možnost jedinou a mizí, ponořen do situace a role, kterou vytvořil; neboť být hercem znamená „rust do cizího tvaru“ (což je – možná – autentický výrok Janáčkův, určitě však skvělý postřeh o dominanci principu exomorfie v herecké tvorbě). Herec tedy mizí ve svém modelu, v modelu komunikační motoriky osoby, kterou hraje, nemizí ovšem docela. I tam, kde se snaží vytvořit dokonalý model a zmizet v něm, i tam má herecká tvorba stále zčásti charakter *ostenze modelu* a nikoli plně sdělování pomocí modelu. Model, který nám herec nabízí, není totiž natolik bezcenný a nezajímavý, aby nepřilákal naši pozornost k sobě samému; čím cennější je však model, tím méně je průhledný, tím obtížněji plní funkci prostředkovat sdělení o svém originálu a tím spíše má tendenci předávat sdělení jen o sobě samém. Naštěstí motorický ráz pomáhá herci překonávat toto úskalí a vracet pozornost i tam, kde byla přitažena gravitací zcela mimořádné osobnosti herecké, zpět k fiktivnímu příběhu, fiktivní komunikaci a interakci.

Jestliže každé divadlo osciluje mezi ostenzí modelu a sdělováním pomocí modelu a každé herectví mezi modelováním interakce fiktivního hrdiny a mezi ostenzí sebe samého, tím více to platí o herectví, které mluví, zpívá a tančí. Především: herec, který mluví, zpívá a tančí, jak vidět, nezvolil z šesti či deseti tělesných umění jediné, ale navíc vybral nejméně ještě dvě další. Dává nám k dispozici token: token modely motoriky svého fiktivního originálu, navíc nám o něm – v případě, že ve hře jsou i epické prvky – může vyprávět, především nám ovšem *zpívá a tančí*. Zpěv a tanec jsou dovednosti (a často i materiály) příliš krásné a vzácné, než aby neupoutávaly pozornost k sobě samým. Navíc herec, který k nim sáhne, může tak udělat jen proto, aby ukazoval, co všechno umí, tedy aby předváděl tyto dovednosti či materiály samy. Ve všech těchto případech – ať už jde o individuální tendenci herce samého nebo o zaměření celého divadla, jeho stylu a zvolené formy – se semiotický charakter divadla mění: přesouvá se od sdělování pomocí modelu k *ostenzi modelu* nebo k čisté *ostenzi*: zatímco herec, který nezpívá a netančí, baví publikum jedine svým „růstem do cizího tvaru“, tj. *exomorfní* organizací svých projevů, ať už čistě jazykových (vyprávění) nebo totálních (hrou), herec, který navíc zpívá a tančí, nabízí publiku dovednosti a materiály natolik krásné a vzácné, že koneckonců žádnou exomorfní organizaci nepotřebují, že je stačí ukázat v jejich *automorfii*, tak jak jsou. Přísně vzato nezpívající a netančící herec (či spíše herečka) má ovšem také možnost vystačit s auto-

morfií a s pouhou ostenzí či exhibicí krásného materiálu; tou možností je např. striptýz. Oproti automorfní ostenzi či exhibici specifického materiálu herce zpívajícího, tj. oproti exhibici hlasové, je však tato forma – přestože ze semiotického (komunikačního) hlediska zcela analogická – na daleko nižším stupni prestižního, společenského, mravního i uměleckého žebříčku.

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je ovšem forma, která se – na rozdíl od některých slohů operních – nespokojuje s touto krajní možností akustického striptýzu. Je to forma, která (s výjimkou revuí, minstrel show a nejnovějších muzikálů beatových) přísně respektuje složitou hierarchickou exomorfní stavbu divadelních komunikací a nutí zpěv a tanec, aby ji respektovaly také. A tak mluvící, zpívající a tančící herec divadla, které mluví, zpívá a tančí, má ve své moci (pokud jej vůbec má ve své moci) osud celé té hierarchické stavby, osud a smysl divadelního dění sdělení. Na něm (a samozřejmě na jím manipulujícím režisérovi, ale organizace divadelní práce nás v této knize nezajímá) záleží, co bude ze zpěvního čísla, zda pouhá lépe či hůře odzpívána píseň, nebo zda skutečně *číslo* či *silná strhující, kouzelná a nezapomenutelná scéna*.

Začíná to ovšem zpěvem: zpívající herec může zpívat tóny, ale měl by – v souhlase s nedílnou teorií písně jako umění zpívaného slova – *zpívat slova*, navíc v souhlasu s teorií čísla – *slova modelující slova dramatické osoby*. Podobně tančící herec může tančit nachoreografované tance, ale může také tančit pohyby, navíc pohyby svého tancem zobrazovaného hrdiny. Jsou čísla, která předcházejí scénám mluveným a fungují tedy – v divadelní dějové perspektivě – analogicky, jako ve funkční větné perspektivě funguje *téma*, báze čili východisko výpovědi. Jsou však čísla, která scénu korigují, pointují, čísla, která obsahují to, čemu se v lingvistice říká *rhema* neboli jádro výpovědi, v tomto případě jádro výpovědi celé scény, celého výstupu, celého obrazu. Je právě v rukou divadla a jeho interpretů, do jaké míry se to, co takovým jádrem být má, jádrem skutečně stane, tj. do jaké míry bude číslo schopno plnit své funkce v plánu revuální, dramatickém i tektonickém, do jaké míry bude číslo skutečně číslem a divadlo, které mluví, zpívá a tančí, skutečně zpívajícím, tančícím a *hrajícím* divadlem.

Vše, co bylo zatím o herci řečeno, nijak neopravňuje zařazení herecké kapitoly do třetí části této knihy, do oddílu „dílo a kontext“. Vše, co bylo dosud o herci řečeno, se totiž týkalo vnitřní semiotiky. Nicméně herecké umění nelze vysvětlit a obsáhnout jen z vnitřních, imanentních principů díla samého; princip herectví, podobně jako princip šlágru nebo princip parodie, je princip, jímž dílo přesahuje mimo sebe a jímž

kontext naopak přesahuje do díla, princip, jímž se dílo prolíná s jinými díly a proniká do jiných děl.

Především: *herec je herec* (přesněji řečeno *funguje* jako herec) jediné *ve vztahu ke svému příjemci* (jímž může být v teoretickém krajním případě i herec sám), *svému publiku*, herec je herec pro svoje publikum. Velice zřetelně je tato zásada patrna na herectví ochotnickém, herectví výrazně omezeném na určitý okruh publika a fungujícím a platícím jen uvnitř tohoto okruhu a pro tento okruh. Herectví profesionální se naproti tomu uchází o univerzalitu, chce být – oproti velmi relativnímu herectví ochotnickému – herectvím absolutním a univerzálním, ani ono však nemůže vykročit přes hranice herecké relativity a i ono je herectvím pouze pro omezený, ohraničený okruh svého publika. To vše nemá co dělat s kvalitou a profesionalitou: dokonce i vrcholná kvalita největších mistrů prostřednictvím filmu známých takřka jic celému světu nijak nepopírá naši tezi: i u těch herců, jejichž publikem by byl skutečně celý svět, stále platí, že jsou to herci jen pro své ohraničené publikum (byť zahrnující celý svět); ostatně to, co je zeměpisně zdánlivě bez hranic, má zřetelné hranice časové. Konečně nic tak nepodporuje naši tezi jako staré filmy a staré gramofonové desky: a těžko říci, co je relativnější, zda umění ochotnických, provinčních a místních komiků nebo ideály milovníků či manýry pěvců: vše, zdá se, potřebuje svůj čas, své místo a svoje publikum.

Zatímco organizace skupenství časových zůstává zcela mimo naši vůli a mimo naše zásahy (časové dimenze svého života jsme si nikdo nevybrali), skupenství prostorová jsou aspoň zčásti dílem našeho rozhodnutí a naší volby, jakkoliv statisticky determinované. A to je důvod, proč právě *město* hraje tak důležitou roli v osudech divadla, které mluví, zpívá a tančí.

MĚSTO, KTERÉ MLUVÍ, ZPÍVÁ A TANČÍ

Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, vzniklo ve velkých městech. Město lze charakterizovat a definovat nejrůznějším způsobem, pro nás je ovšem nejdůležitější, že města jsou místa s *nejhustší sítí mezilidských komunikačních vazeb*, s nejhustší sítí verbálních, zejména však *ostenzivních spojů*. Ve městech vše, co není vysloveně nejprivátnějším privatissimem, funguje polovědomě či uvědoměle ostenzivně a počítá s ostentací či ostentací; protože v ostenti a ostentaci je něco divadelního, lze říci, že *města jsou velmi velká divadla*.

Samozřejmě totéž platí v menší míře o každém lidském osídlení, o každém lidském sídlišti. Ovšem zcela jiné vazby a zcela jiný druh ostentace a ostentace a sdílení vznikají tam, kde se lidé navzájem znají a vědí, že se znají, a zcela jiný opět tam, kde je lidí tolik, že se navzájem neznají a počítají s tím, že se neznají, ukazují druhým, že s tím-

/3. 3. 3/

to faktem počítají, a sdílejí s druhými fakt, že se neznají, že to vědí, že to dávají najevo a že s tím počítají.

Město je kvantita setkání a v hlavách všech jeho obyvatel vzniká statistika poznatků. Každý zná z vlastních zkušeností, z přímého názoru (a z ostenzivních definic) velké množství reálií města, budov, věcí, lidí. Město, to je nejen prostorové uspořádání domů a ulic (tedy řekněme *scénérie* či přímo *scéna*), je to i obrovská kvantita *rolí a typů* jeho obyvatel, a ještě mnohonásobně větší kvantita zpráv, promluv, komunikačních situací, komunikačních žánrů, výstupů, „frašek“, „tragedií“, „komedií“, „dramat“, „pantomim“, „operet“, „oper“ i „baletů“, v této jednotné scénérii odvyšovaných a odehraných, prostě *komunikačních žánrů a forem*, jejichž statistické vlastní modely každý „nosíme sebou“.

Herec a divadlo nedělají nic jiného, než že podobný model, jaký jsme si každý privátně pořídili sám pro sebe, vytvoří ve vnímatelném materiálu pro druhé. Hudební divadlo je pak pozoruhodné tím, že do tohoto *modelu komunikujícího města* (modelu, který sám je jen další formou komunikace v komunikujícím městě), zahrne a vestaví nejen exempláře (token) mluvených „hlasů města“, ale i „hlasů“ zpívajících a hrajících a že tím vším modeluje velkou mnohotvárnost a bohatství komunikačních forem města.

Viděli jsme, že divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je divadelní forma, jejíž životní nutností je spojení *jednoty s rozmanitostí*, forma, jejíž ideální hudební bázi je *konfrontace hudebních světů*, forma, která se klene mezi protilehlými póly *parodie a melodramatu*. Nepřekvapuje nás proto, že této formě se nejlépe dařilo právě v *největších městech*, navíc v městech s maximální pestroostí sociálních a národnostních skupin, v městech, kde ke *konfrontaci světů* a konfrontaci *hudebních světů* nedocházelo jen na scéně divadelní, ale i na „scéně“ každodenního „divadla“ města samého. Nepřekvapuje nás, že to bylo právě v městech, která umožňovala a připouštěla jak srdceryvná *melodramata*, tak i jejich pusté parodie.

Představíme-li si divadlo jako *rozhovor* a město jako situaci, v níž takový rozhovor probíhá a již se přímo či nepřímo týká, pak *herec* v tomto rozhovoru, rozhovoru divadla s divákem uprostřed města, funguje jako pozoruhodný *deiktický mechanismus*. Jako jakési *živé ukazovací zájmeno*. Patří k divadlu, ale patří i k městu. Je *součástí města*, vzorkem jeho obyvatel, zároveň je však jejich *modelem*. Jeho *společenskou rolí* (v přísném sociologickém smyslu slova *role*) je *modelovat všechny společenské role*; *společenská role se obvykle definuje jako (systém očekávání)*, nuže úlohou herce je hra s očekáváním publika, experimentování s tímto očekáváním a tím i experimentování s rolemi a zpětné ovlivňování distribuce společenských rolí.

Herec funguje slávně: slavný je člověk, od něhož tak říkajíc každý má vlastní model. Herec má tuto tendenci stát se folklórním faktem, tendenci, aby každý měl jeho model, model existenční (znal jméno), ikonický (tj. každý znal jeho podobu), eventuálně

(to je absolutní vrchol herecké ctizádosti a popularity), aby každý měl jeho token: token model, tj. aby jej každý *napodoboval*. Nemějme to herci za zlé. Funguje jako součást kódu, či možná jen subkódu, platného **TEĎ** a **ZDE**, jako slovo slovníku, jako ukazovací zájmeno. A nemůže dobře fungovat, není-li součástí kódu příjemce, tj. nemá-li příjemce jeho vlastní model.

Dívallo, které mluví, zpívá a tančí, je svou nejzákladnější ideou permanentní oslava přítomnosti, přítomnosti nikoli ve smyslu současnosti a přítomného času, jako spíš plně přítomnosti, prezence člověka v místě, kde právě je, a v čase, který právě žije, tedy permanentní oslava aktuálnosti a lokálnosti. Svou nejvlastnější ideou je tedy divadlo, které mluví, zpívá a tančí, pravým opakem úniku: je to divadlo, které diváka připoutává k místu, které oslavuje, a k době, kterou glorifikuje, a které k tomuto svému „**TEĎ** a **ZDE**“ připoutává celý svět. Podle literárních a hudebních historiků není například francouzská opereta nic jiného, než hudební odnož *lokální pařížské frašky*, žánru, v literární historii známého jako žánr *la vie parisienne*. Stejně jako pařížanství francouzské operety je nadevši pochybnost i newyorčanství amerického muzikálu a konečně i vídeňáctví operety vídeňské, budapešťanství operety maďarské, pražanství operety české atd.; totéž platí, jak víme, o hudební stránce divadla, které mluví, zpívá a tančí, divadla, které je v městech, kde vzniklo, vlastně logickým vyvrcholením rozvoje městského folklóru.

Převedená na společný jmenovatel hromadných jsoucen jsou města vlastně místa hromadného výskytu lidských *token*, exemplářů typu „člověk“. Města jsou vlastně úspěšná řešení lidské lokalizace, úspěšná řešení, která jsou – právě tak jako jiná úspěšná řešení – za svoji úspěšnost odměňována (či trestána) hromadností. S hromadným výskytem exemplářů typu člověk přichází do měst i hromadný výskyt všech exemplářů lidských produktů, a samozřejmě i všech token, užívaných člověkem v jeho komunikaci. Města, největší města, která si vytvořila svou vlastní, soběstačnou, původní produkci divadla, které mluví zpívá a tančí, získala tím nástroj, jímž připoutávají k sobě, ke svému **TEĎ** a **ZDE** celý svět. My všichni jsme tak trochu Pařížany, Vídeňany i Newyorčany, Budapešťany, Londýňany, Pražany, díky divadlu, které mluví, zpívá a tančí, divadlu, jehož akční rádius je navíc prodloužen akčním rádiem divadelní písně a divadelního šlágru. Naopak města, která nemají svou vlastní soběstačnou kulturu divadla, které mluví, zpívá a tančí, a která ji přebírají z Vídně, Paříže, atd., jsou jen zčásti sama sebou, protože zčásti jsou vlastně Paříží, Vídní, Budapeští a tak dále.

Úloha herce v tomto procesu „ideové“ expanze města je velevýznamná. Je to ovšem úloha paradoxní. Tím, že pracuje s modely, organizuje herec vlastně náš únik z přítomné chvíle, z aktuálního a lokálního **TEĎ** a **ZDE**. Každý model nás přes přítomnou náhražku odvádí k nepřítomnému originálu. Podstatou původní tvorby v oblasti divadla, které mluví, zpívá a tančí, však je, že nás prezentovaným modelem

vede k originálu nikoli nepřítomnému, nýbrž rovněž přítomnému, že nám přítomnost města navíc ještě zdvojuje jeho modelem: kromě skutečného města máme k dispozici ještě navíc i jeho obraz v hudebně komediálním či revuálním zrcadle. Podobně herec, který hraje Pařížana, Vídeňana, Newyorčana či Moskvana je navíc sám Pařížan, Vídeňan či Moskvan, což autentičnost tohoto zpodobení jen zvyšuje: máme tu nejen token:token model místní komunikace a lokálního komunikačního žánru či chcete-li quasi token:token model Vídeňana či Newyorčana či Moskvana, ale navíc tu máme před sebou i jeho autentické token, jeho pravý vzorek a autentický exemplář. Herec, který jej zároveň reprezentuje i prezentuje, má tak ve své moci aspoň na několik minut osudy místních ideálů, reflexi města nad sebou samým. Popisuje město v jazyce města, v jazyce verbálním hudebním i ostenzivním, v jazyce, který tímto popisováním znovu a znovu ustavuje a vytváří, v jazyce, vytvářeném proto, aby jím bylo možno město popisovat a glorifikovat.

Je-li město živý organismus, pak herec divadla, které mluví, zpívá a tančí, divadla, specializovaného na metakomunikaci města o sobě samém, je buňka, specializovaná na metakomunikaci. Zpětnovazební mechanismus zpětnovazebních mechanismů. Nerv nervu, dá-li se to tak říci.

explikuje
+ exemplifikuje

Přistoupili jsme k divadlu, které mluví, zpívá a tančí, jako k jedné z forem lidské komunikace a zjistili jsme, že je to forma metakomunikační, navíc forma specializovaná právě na zobrazování forem lidské komunikace; v divadle, které mluví, zpívá a tančí, jsme tedy našli nejen formu lidské komunikace a lidské metakomunikace, ale přímo – dá-li se to tak říci – *meta-formu* lidské komunikace.

Dále jsme shledali, že divadlo, které mluví, zpívá a tančí, nezaměřuje svou metakomunikační (a tedy samu o sobě vlastně semiotickou) aktivitu na komunikační formy *in abstracto*, ale naopak na formy v jejich sepětí s uživateli, s místem a časem, na komunikační formy v jejich historické konkrétnosti, což prakticky značí na komunikační formy města, v němž takové tvořivé zpívající, tančící a mluvící divadlo působí. Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, se nám tak jeví jako jedna z universálií lidské komunikace, jako *universálie* – na rozdíl od jiných universálií – pouze latentní, plně realizovatelná jen výjimečně, jen v největších městech, jen tam, kde jsou pro tuto realizaci všechny nutné podmínky.

(Úkolem dalšího, historického zkoumání bude mj. právě zkoumání a specifikace těchto podmínek.)

Naším tématem, víc: naším hrdinou byl v celé této knize komunikační žánr, komunikační forma. Komunikační žánry a formy jsou nadindividuální díla lidí, ne podobná takovým nadindividuálním dílům lidí, jakým je třeba jazyk či hudba. Podobně jako jazyk či hudba jsou i komunikační žánry moudřejší než lidé, kteří je mezi sebou, kolem sebe a „nad sebou“ vytvářejí a kteří tak do nich vstupují. Komunikační žánry jsou díla lidí. Mají však moudrost přírodních útvarů. Naši snahou bylo aspoň část této přírodní moudrosti vystopovat, zachytit a zaznamenat.

(Úkolem další práce bude pak popsat historii lidského vstupování do těchto forem, a postupného lidského praktického i teoretického objevování, popisování a využívání jejich zákonitostí.)

Abychom byli schopni aspoň zčásti pochopit, co divadlo, které mluví, zpívá a tančí, říká a jak pracuje, potřebovali jsme k tomu zmobilizovat nejrůznější poznatky moderní vědy. Zdá se, že teprve nejnovější komunikační bádání umožňuje formulovat některé zákonitosti, s nimiž odedávna pracuje hudební divadlo. Zdá se, že teprve na tomto základě bylo možno vystavět skutečně teoretickou teorii divadla, které mluví, zpívá a tančí. Na druhé straně se zdá, že právě divadlo, které mluví, zpívá a tančí, jeden z nejsložitějších znakových útvarů, nabízí takřka ideální předmět semiotickému bádání, předmět o to zajímavější, že toto divadlo samo vyvíjí semiotickou aktivitu a vyvíjelo ji dokonce už dávno před tím, než vznikla semiotika a její program.

Zatím jsme se dostali jen k nejhrubším povrchovým obrysům divadla, které mluví, zpívá a tančí. Hlubší poznání semiotických zákonitostí umožní hlubší proniknutí do zákonitostí divadla, které mluví, zpívá a tančí. Není nejmenší důvod pochybovat, že to platí i obráceně, a že hlubší poznání divadla, které mluví, zpívá a tančí, přinese hlubší poznání lidské komunikace a tím i další obohacení semiotiky jako vědy.

Poznámka: užívám datového odkazovacího systému, v němž jméno autora a letopočet v závorce odkazuje k příslušnému jménu a datu v bibliografickém seznamu. V případě, že autor publikoval více prací v jednom roce, rozlišuji jednotlivá díla jako „a“, „b“ atd.

Tato kniha není na světě sama, i když svým spojením teorie hudebního divadla a teorie komunikace je pravděpodobně ojedinělá. I tak ovšem navazuje na práci mnoha předchůdců a úkolem tohoto metatextu je ozřejmit, v čem navazuje a na která díla.

Nejstarší systematický výklad teorie divadla, které mluví, zpívá a tančí, je od Westermeyera (1931). Klasickou teorií muzikálu, o to cennější, že je to vyznání tvůrce, podal Bernstein (1957); škoda, že český editor právě studii o muzikálu vyřadil; zájemce si ji tedy bude muset přečíst v originále nebo v nedokonalých novinářských překladech (Bernstein 1967). Nový teoretický výklad muzikálu z pohledu praktika podal Engel (1967, 1972); Engel nemá konkurenta ve znalosti materiálů, velkou část muzikálů spolutořil jako dirigent nebo aranžér, má bohaté zkušenosti a je zaujat pro svou představu muzikálu. (Obširnou „recenzi s ukázkami“ poslední Engelovy knihy chystá Divadelní ústav ve sborníku Problémy soudobého muzikálu).

V příslušném abecedním a časovém pořadí najde čtenář také výběr z mých prací k těmto otázkám; studie o hudebním divadle se tu střídají se studiemi o obecných otázkách komunikace: jedno mne přivedlo k druhému, v jednom nacházím klíč k druhému a tato kniha se právě pokouší tuto jednotu demonstrovat.

Pojetí dramatického díla jako komunikace komunikací o komunikaci je jen do komunikační hantýrky přeložená Zichova definice dramatického díla jako uměleckého díla předvádějícího vespolehné lidské jednání hrou herců na scéně (srv. Osolsobě 1970). Druhým základem, vedle tradičního Zicha, je ještě klasičtější Černyševskij (Estetické vztahy umění ke skutečnosti). Říká-li Morris (1939), že umělecké dílo je ikonický znak, jehož designátem je hodnota, říká jinými slovy totéž, co Černyševskij (1953), tvrdící, že umění je reprodukce toho, co je v životě zajímavé.

Teorii uměleckého znaku se snažím postavit na co nejjednodušší základ, proto sjednocuji teorii znaku s teorií modelu a teorií sdělování s teorií modelování (Osolsobě 1971b, 1967). I když neznám žádné pojetí, které by postupovalo právě takto, přesto filiace a poplatnosti nelze pro jejich množství ani všechny vypočít. Na prvním místě uvedme Greniewského (1962), Ashbyho (1960), Wienera (1963), a tzv. českou školu kybernetickou, jejíž koncept vlastního modelu se pokouším samostatně rozvinout. Termíny „exomorfie“, „endomorfie“ a „automorfie“ si vypůjčuji od Porębského (1970), s nímž polemizují v recenzi sborníku, v němž byla jeho stať publikována (Greimas et al. 1970, Osolsobě 1972b). Termíny „recipient“ a „expedient“ si vypůjčuji z terminologie nitranského Kabinetu literární komunikace (Miko, 1970). Za skvělé podněty vděčím moskevským a americkým lingvistům. Přesto vlastní teorie je nelingvistická a svým způsobem antilingvistická (srv. Osolsobě 1967, 1971b, 1972b). Jejím východiskem je nelingvistický princip ostenze. Ostenzi jsem odvodil z Russelova (1948) termínu „ostenzivní definice“, aniž jsem tušil, že Quine (1960) užívá termínu „ostension“ s významem „ostenzivní definice“, tedy poněkud nadbytečně. Ostenze není neverbální komunikace; navazuje spíše na teorie „divadla v životě“ (Jevrejev 1929, Goffman 1959), je to ovšem princip širší, obecnější: ostenze lidí je jen jejím zvláštním případem. Rovněž princip token:token modelování je princip nelingvistický. Termín token:token je možná (určitě!) komický, má však výhodu jednoznačnosti a jakési „náznorné“ instruktivnosti. V dřívějších pracích jsem užíval z nedostatku lepšího názvu termínu „metaforicko-metonymické modely“, neurčitého a jakobypoetického: myslím, že komický a neohrabaný „token:token model“ je pořád lepší.

Zatímco u token:token modelů nemohu odkázat na literaturu (snad Osolsobě 1972b), protože jsem si je vymyslel, druhý základní princip knihy, princip symetrie a komplementarity jsem plně převzal z prací Gregory Batesona (1953, 1956, 1955 aj.) a jeho školy (Haley 1963). Podrobný výklad podává Watzlawick (1967). V principech symetrie a komplementarity, které sám Bateson dlouho hledal (srv. Watzlawick), jsem našel něco, co jsem sám „měl na jazyku“, když jsem se v první práci o operetě (Osolsobě 1952) pokoušel formulovat principy ansámblových zpěvních čísel, co jsem však nedokázal formulovat. Na souvislosti Batesonových principů s Vološinovým axiomem hierarchické organizace lidské komunikace poukazuji v hlavním textu (2. 2. 3).

Dalším stěžejním principem této teorie je metakomunikace. Předpona meta- je dnes velkou módou (nic proti tomu) a móda s sebou nese nadužívání a zneužívání. Snažil jsem se obojího vyvarovat a přestože se práce hemží různými meta-, je jich tu méně, než by jich tu být mohlo: v podstatě sahám k této předponě jen tam, kde mi jde o rozlišení „pater“ a tedy o spolehlivou „vertikální“ orientaci. Zároveň se snažím přesněji zamapovat onu oblast, kde se vše šmahem označovalo jako „metajazyk“ či „metakomunikace“.

Do této oblasti patří i zacházení s „cizí řečí“, tedy teorie řeči přímé, polopřímé, nevlastní přímé a nepřímé. Zatímco v české stylistice se o těchto problémech pojednává s důrazem na vypravěče a vyprávěcí techniku, přidržel jsem se spíše pojetí Vološinovova (1929), protože je mi bližší důraz na zobrazenou jazykovou realitu. Za tuto odchylku od terminologického úzu se našim stylistům omlouvám; vznikla z potřeb pojmového systému tohoto spisu, nehodlám ji propagovat mimo systém a nerad bych, aby zvýšila terminologický zmatek.

Mnoho shodných bodů se svým pojetím revuálního a dramatického plánu díla jsem našel v Pikeově (1967) principu „etic“ a „emic“ tj. principu vnějšího (odvozeného od fonetiky, *phonetic*) a vnitřního, odvozeného od fonologie, fonemiky (*phonemics*).

Cílem, zatím vzdáleným, je dát celé teorii přísně deduktivní podobu algebry. Vzorem je mi „algebra ukladów“ (systémů) H. Greniewského (1962) či „algebra konfliktů“ Lefevra a Smojlana (1968).

Některé podrobnější odkazy k literatuře

Závorková slova (parenthetical words), performativy, deiktické prvky atd. – viz Caton (1963). Schechnerovy postřehy o světle jsou z jeho přednášky na New York University.

Teorie vtupu je kromě Aristotelovy Rétoriky inspirována Žolkovským (1961) a jeho příspěvky v Greimasovi (1970).

Barthesovu translingvistickou teorii najdeme rovněž v Greimasovi (1961).

Irving Berlin citován podle Schmidta–Joose (1968).

Achmatová citována podle Lotmana (1972).

O sebeutvrzující funkci komunikace, „sebedefinici“ a „definici vztahu“ viz Watzlawick (1967). „Píseň, která znamená píseň“ a podobné problémy dopodrobna vykládám v knížce Muzikál je, když...

Schéma „Ivan kupuje od Petra za dva ruble knížku“ je z Žolkovského a Melčukova příspěvku Model jazyka Smysl-Tekst (Greimas 1970, str. 159–194).

Diderotova chvála na Sedaina je jednak z Hereckého paradoxu, jednak z Grimmovy Correspondence littéraire.

Informace o přesunech čísel z West Side Story do Candida jsou z rozhovoru se Stephenem Sondheimem.

Mnoho cenných podnětů k otázkám hodnotové struktury díla si přináším z kontaktů se členy nitranského Kabinetu literární komunikace, zejména z prací doc. F. Míka.

Praktiky Tin Pan Alley a jejích song-pluggerů popisuje Ewen (1953).

Svědectví o Goethově nevoli nad prokomponováním písně Mignon uvádí Schwab (1965), v poznámce pod čarou na str. 53.

Za mnoho cenných připomínek k parodii a za nalezení termínu token:token model vděčím diskusím s Dr. Bohumilem Palkem.

Postřehy o roli parodie v mašinérii popularity („les honneurs de la parodie“) viz Travers (1941).

Grotowského definice herectví jsem zaznamenal na jeho skvělé newyorské přednášce (14. 12. 1970).

Za Brožovu definici vděčím našemu společnému členství v jednom souboru.

Stanislavského postřeh z Dotvoření herce jsem převzal ze studie Aleše Fuchse v říjnovém čísle časopisu Státního divadla v Brně Program (1972).

LITERATURA

- Asafjev, Boris Vladimirovič
1630 *Muzykaľnaja forma kak proces* (I)
1947 *Muzykaľnaja forma kak proces* (II) (Moskva-Leningrad: Gosmuzizdat).
- Ashby, W. Ross
1960 *Kybernetika* (Praha: Orbis).
- Bateson, Gregory
1953 „The Position of Humor in Human Communication“, in: *Cybernetics, Circular Causal and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems*. Transactions of the Ninth Conference, March 20–21, 1952. New York. Edited by Heinz von Foerster. Str. 1–48 (New York: Josiah Macy, Jr. Foundation).
- 1956 „The Message ‚This is Play‘“, in: *Group Processes*. Transactions of the Second Conference, October 9, 10, 11, and 12, 1955, Princeton, N. J. Edited by Bertram Schaffner, M. D. Str. 145–242. (New York: Josiah Macy, Jr. Foundation).
- 1955 „A Theory of Play and Fantasy“, in: *Psychiatric Research Reports* 2 (December), str. 39–51.
- Bernstein, Leonard
1957 *The Joy of Music* (New York: Simon and Schuster).
1967 „Americký musical“, *Kulturní tvorba* V, 5, 2. 2. 1967.
- Bogatyrev, Petr
1972 *Souvislosti tvorby* (Praha: Odeon)
- Brecht, Bertolt
1958 *Mýšlenky* (= Otázky a názory 7). (Praha: Československý spisovatel).
- Caton, Charles E. (ed.)
1963 *Philosophy and Ordinary Language* (Urbana: University of Illinois Press).
- Carmody, F. J.
1933 *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 a 1764* (Berkeley: University of California).
- Carnap, Rudolf
1928 *Scheinprobleme in der Philosophie. Das Fremdpsychische und der Realismusstreit* (Berlin).
- Čapek, Karel
1931 *Marsyas čili na okraj literatury* (Praha: Borový).
- Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič
1953 *Vybrané filosofické spisy I*. (Praha: Státní nakladatelství politické literatury).
- Diderot, Denis
1945 *Herecký paradox* (Praha: Svoboda).
- Engel, Lehman
1957 *Planning and Producing the Musical Show* (New York: Crown).
1967 *The American Musical Theatre* (New York: CBS).
1972 *Words with Music* (New York: Macmillan).
- Ewen, David
1953 *The Story of Jerome Kern* (New York: Holt).
1959 *The Story of the American Musical Comedy* (Philadelphia: Chilton).
- Fischer, Jan Otakar
1967 *Béranger – nejslavnější francouzský písničkář* (Praha: Svoboda).

- Font, Auguste
1894 *Favart, l'opéra comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris).
- Haley, Jay
1963 *Strategies of Psychotherapy* (New York: Grune and Stratton).
- Helfert, Vladimír
1929, 1934 *Jiří Benda I., II, I* (Brno; Filosofická fakulta).
1937 „Poznámky k otázce hudebnosti řeči“, in: *Slovo a slovesnost* III, 99–105.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Estetika II. (Praha : Odeon).
- Hilar, Karel Hugo
1930 *Pražská dramaturgie* (Praha : Čs. Kompas).
- Goffman, Erving
1956 *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York : Doubleday).
- Götz, František
1937 „Válka s mloky jako román- revue“, *Přítomnost*.
- Green, Stanley
1968 *The World of Musical Comedy*. Enlarged and Revised Edition (South Brunswick : Barnes).
- Greimas, A. J. et al.
1970 *Sign – Language – Culture* (= Janua Linguarum, series maior 4) (The Hague : Mouton).
- Greniewski, Henryk
1962 *Základy kybernetiky* (Polytechnická knižnice 35) (Praha : SNTL).
- Grimm, Melchior et Denis Diderot
1829 *Correspondence littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, ed. Jules Taschereau (Paris).
- Grun, Bernard
1964 *Kulturgeschichte der Operette* (München : Langen-Müller).
- Chomsky, Noam
1966 *Syntaktické struktury* (Praha : Academia).
- Isaacs, Edits J. R.
1936 „Spring Dances“, in : *Theatre Arts Monthly*, XX, 413–447.
- Jankovskij, M. O.
1937 *Operetta. Voznikovenija i razvitije žanra na zapadě i v SSSR* (Moskva : Iskusstvo).
- Jevrejnov, Nikolaj
bez data *Teatr kak takovoj. Osnovanije teatralnosti v smysle položitel'nogo načala sceničeskogo iskusstva i žizni* (S. Peterburg : Sovremennoe Iskusstvo).
1929 (Nicolas Evreinoff) *The Theatre of Life* (London : Harrap).
- Jouvet, Louis
1936 *Success* (The Theater's Only Problem), *Theatre Arts Monthly*, XX, 354 n.
- Klácel, Matouš František
1843 *Počátky vědecké mluvnictví českého* (Brno : Winkler).
- Kraus, Karl
1899–1934 *Die Fackel*, Nr. 1–905 (Wien).
1910 *Die Chinesische Mauer* (München).
- Langer, Suzanne K.
1951 *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass: Harvard University Press).
- Lefevr, V. A. a T. A. Smoljan
1968 *Algebra konfliktu* (= Znanije 1968, matematika-kibernetika 3) (Moskva : Znanije).

- Le Sage, Alain René de, et D'Orneval
1722 *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique*, Tome I. (Amsterdam).
- Lévi-Strauss, Claude
1962 *La Pensée Sauvage* (Paris : Plon).
- Levy, Leo B.
1957 *Versions of Melodrama. A Study of the Fiction and Drama of Henry James*, 1965–1867 (Berkeley : Univ. of California Press).
- Lindsay, Frank Whiteman
1936 *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth Century Paris* (New York : King's Crown Press).
- Lotman, Jurij
1972 *Analiz poetičeskogo teksta* (Leningrad : Prosveščeniye).
Mašinnyj perevod i prikladnja lingvistika, vypusk 8, Moskva 1964.
- Mehring, Walter
1921 *Das Ketzerbrevier* (Ein Kabarettprogramm) (München : Kurt Wolff).
1938 *Na vzdory jim. Písňe, songy, balady, chansony, poesie*. Přeložil Jiří Taufer. Doslov Bedřich Václavek (Olomouc : Index).
- Miko, František
1970 *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie* (Bratislava : Smena).
- Morris, Charles W.
1939 „Esthetics and the Theory of Signs“, in: *Journal of the Unified Science* (Erkenntnis VIII), 131 n.
- Neruda, Jan
1925 *Divadelní studie a referáty III* (Vyd. M. Novotný), (Praha : Kvasnička a Hampl).
1864 *Pařížské obrázky* (Praha).
- Osolsobě, Ivo
1952 *K základním otázkám historie a teorie operetního žánru* (Brno : netištěná disertační práce).
1953–.. tiskoviny Státního divadla v Brně.
1964–.. články o hudebním divadle v časopise Program, divadelní list Státního divadla v Brně.
1967 *Muzikál je když* (= Hudba na každém kroku 21) (Praha : Supraphon).
1967b „OstENZE jako mezní případ sdělování a její význam pro umění“, in: *Estetika IV*, 2–23.
1968 Úvod a dodatky k českému vydání knihy Siegfried Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha : Supraphon).
1970 „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“, in: *Otázky divadla a filmu, Theatralia et Cinematographica I* (= Spisy University J. E. Purkyně v Brně, filosofická fakulta, 154), 11–46.
1971a „Der Vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospect einer strukturalen Operettenwissenschaft“, in: *Otázky divadla a filmu, Theatralia et Cinematographica II* (= Spisy University Jana Evangelisty Purkyně v Brně, fakulta filosofická, 170) 11–44.
1971b „The Role of Models and Originals in Human Communication“, in: *Language Sciences No 14*, February, 1971 (Bloomington : Indiana University).
1972a „Forma písňe a formy lidské komunikace“, in: *Lidová píseň a samočinný počítač I* (Brno). 93–96.
1972b „Fifty Keys to Semiotics“, in: *Semiotica VI*, No 3, 4.
1973 „Funkce hudby v prožitku myšlení aneb myslíme hudbou“, in: *Opus musicus V*, 258–264.
- Pala, Karel
1972 „Možnosti popisu sémantiky lidové písňe“, in: *Lidová píseň a samočinný počítač I* (Brno), 63–77.

- Pike, Kenneth L.
1967 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (=Janua Linguarum, series major, XXIV) (The Hague : Mouton).
- Pixérecourt, G. de
1843 *Théâtre choisi, T. IV.* (Nancy).
- Porębski, Mieczysław
1970 „Images et Signes“, in: *Sign-Language-Culture*, ed. by A. J. Greimas et al. (= Janua Linguarum, series major 1) (The Hague : Mouton) 503-523.
- Quine, Willard Van Orman
1960 *Word and Object* (Cambridge, Mass: MIT Press).
- Rapoport, Anatol
1960 *Fights, Games, and Debates* (Ann Arbor : The Univ. of Michigan Press).
- Rahill, Frank
1967 *The World of Melodrama* (University Park: Penn. State University).
- Roland, Romain
1945 *Divadlo lidu* (Praha : Knihovna divadelního prostoru).
- Rosenblueth, Arturo a Norbert Wiener
1945 „The Role of Models in Science“, in: *Philosophy of Science*, XII, str. 320 n.
- Russell, Bertrand
1948 *Human Knowledge, Its Scope and Limits* (New York).
- Sebeok, Thomas A.
1960 *Style in Language* (New York : Wiley, MIT).
- Schmidt-Joos, Siegfried
1968 *Muzikál* (Praha : Supraphon).
- Schönberg, Arnold
1966 „Poznámky o hudbě“, in: *Divadlo*, roč. XIV, č. 6, str. 3-22.
- Schumacher, Ernst
1955 *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin : Aufbau).
- Schwab, Heinrich W.
1965 *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zur Musik geschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3. (Regensburg : Bosse).
- Skalička, Vladimír
1948 „The Need for a Linguistics of la parole“, in: *Recueil Linguistique de Bratislava* (Brno : Rovnost), 21-38.
- Solertinskij, I.
1938 „Na puťach izučeniya operetty. O knige M. Jankovskogo Operetta“, in: *Sovětskaja muzyka*.
- Travers, Seymour
1941 *Catalogue of Nineteenth Century French Theatrical Parodies* (New York).
- Vodák, Jindřich
1945 *Kapitoly o dramatu* (Praha : Melantrich).
- Vološinov, N. V.
1929 *Marksizm i filosofija jazyka* (Leningrad : Priboj).
- Watzlawick, Paul, J. H. Beavin, Don D. Jackson
1967 *Pragmatics of Human Communication* (New York: Norton).
- Weill, Kurt
1929 „Über den gestischen Charakter der Musik“, in: *Die Musik XXI*, 1. Halbjahrsband, März 1929, 419-423.

- Westermeyer, Karl
1931 *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes* (München : Drei MaskenVerlag).
- Whimsat, W. K.
1954 *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press).
- Wiener, Norbert
1963 *Kybernetika a společnost* (Praha : Nakladatelství ČSAV).
- Zich, Otakar
1931 *Estetika dramatického umění* (Praha : Melantrich).
- Žolkovskij, Aleksandr Konstantinovič
1962 „Ob usileniju“, in: *Strukturno tipologičeskije issledovanija* (Moskva).

HUDEBNĚ DRAMATICKÁ DÍLA, JEJICHŽ PŘÍKLADŮ SE TEXT VÝSLOVNĚ DOVOLÁVÁ

(Uspořádáno dle názvů u nás nejběžnějších)

ANNIE GET YOUR GUN, napsali Herbert a Dorothy Fieldsovi, hudba a texty písní Irving Berlin. New York 1946.

APRÍLOVÁ KOMEDIE, muzikálová úprava Shakespearovy Aprílové komedie, tj. Večera třikrálového (Twelfth Night) v režii Milana Páska a s hudbou Pavla Blatného. Brno 1967.

BALADA O DOKTORU CRIPPENOVÍ (BELLE), napsal Wolf Mankowitz podle hry Beverley Crosse, hudba a zpěvní texty Monty Norman. Londýn 1961.

BÁSNÍCI A SEDLÁCI, napsal Jiří Suchý, hudba Jiří Šlitr a Ferdinand Havlík. Praha 1970.

BEGGAR'S OPERA (ŽEBRÁKOVA OPERA), napsal John Gay, hudba Christophe Pepusch. Londýn 1728.

BELLS ARE RINGING, napsali Betty Comdenová a Adolph Green, hudba Jule Styne. New York 1956.

BENEFICE, napsal Jiří Suchý, hudba Jiří Šlitr, Praha 1966.

CAMELOT (KRÁL ARTUŠ A JEHO DRUŽINA), napsal Alan Jay Lerner, hudba Frederick Loewe. New York 1960.

CANDIDE, na motivy Voltairova románu napsala Lilian Hellmanová, zpěvní texty Richard Wilbur, John La Touche a Dorothy Parkerová, hudba Leonard Bernstein. New York 1956.

CARMEN JONES, muzikálová adaptace Bizetovy Carmen, podle libreta Meilhaca a Halévyho napsal Oscar Hammerstein II, hudba Georges Bizet. New York 1943.

THE CRADLE WILL ROCK, napsal a hudbu složil Marc Blitzstein. New York 1938.

CIKÁNSKÝ BARON (DER ZIGEUNERBARON), napsal Ignatz Schnitzer podle povídky Móra Jókai, hudba Johann Strauss. Vídeň 1885.

ČARDÁSOVÁ PRINCEZNA (DIE CSARDASFÜRSTIN), napsal Leo Stein a Béla Jenbach, hudba Emmerich Kálmán. Vídeň 1915.

DŮM U TŘÍ DĚVČÁTEK (DAS DREIMÄDELHAUS), napsali Arthur Maria Willner a Heinz Reichert, hudbu s použitím skladeb Franze Schuberta složil Heinrich Berté. Vídeň 1916.

ĐÁBEL Z VINOHRAD, napsal Jiří Suchý, hudbu složil Jiří Šlitr, Praha 1966.

FIALKA Z MONTMARTRU (DAS VEILCHEN VOM MONTMARTRE), napsali J. Brammer a A. Grünwald, hudba Emmerich Kálmán. Vídeň 1930.

FIORIELLO!, napsali Jerome Weidman a George Abbott, texty písní Sheldon Harnick, hudba Jerry Bock. New York 1959.

THE FIREFLY, napsal Otto Hauerbach, hudba Rudolf Friml. New York 1912.

FOLLIES, napsal James Goldman, hudba a zpěvní texty Stephen Sondheim. New York 1971.

FUNNY GIRL, napsala Isobel Lennartová, zpěvní texty Bob Merrill, hudba Jule Styne. New York 1964.

GURIJ LVOVIČ SINIČKIN, napsali V. Dychovičnyj, M. Slobodskoj, Vl. Mass a M. Červinskij. Moskva 1962.

GYPSY, napsal Arthur Laurents, texty písní Stephen Sondheim, hudba Jule Styne. New York 1959.

HAIR, napsali Gerome Ragni a James Rado, hudba Galt Mac Dermont. New York 1968.

HELLO, DOLLY!, napsal Michael Stewart, hudba Jerry Herman. New York 1964.

HLEDAČKA VTIPU (LA CHERCHEUSE D'ESPRIT), napsal Charles Simon Favart. Paříž 1741.

HOFFMANNOVY POVÍDKY (LES CONTES D'HOFFMANN), napsal Jules Barbier podle hry Michela Carrého a Julese Barbiera, hudba Jacques Offenbach. Paříž 1881.

JESUS CHRIST SUPERSTAR, napsal Tim Rice, hudba Andrew Lloyd Webber. New York 1971.

JONÁŠ A TINGLTANGL, napsal Jiří Suchý, hudba Jiří Šlitr, Praha 1962.

KDYŽ JE V ŘÍMĚ NEDĚLE (UN PAIO D'ALI), napsali Pietro Garinei a Sandro Giovannini, hudba Gorni Kramer. Milán, Řím 1957.

KISS ME, KATE (LÍBEJ MĚ, KATKO), napsali Samuel a Bella Spewackovi, hudba a texty písní Cole Porter. New York 1948.

KOUZELNÁ FLÉTNA (DIE ZAUBERFLÖTE), napsal Emanuel Schikaneder, hudba Wolfgang Amadeus Mozart. Vídeň 1791.

LADY IN THE DARK, napsal Moss Hart, zpěvní texty Ira Gershwin, hudba Kurt Weill. New York 1941.

LEV GURYČ SINIČKIN, napsal D. T. Lenskij podle vaudevillu Le père de la debutante. Moskva 1840.

LPL ABNER, napsal Norman Panama a Melvin Frank podle kresleného seriálu Al Cappa, zpěvní texty Johnny Mercer, hudba Gene de Paul. New York 1956.

LOĎ KOMEDIANTŮ (SHOW BOAT), podle románu Edny Ferberové napsal Oscar Hammerstein II, hudba Jerome Kern. New York 1927.

MAHAGONY-SONGSPEIL (DAS KLEINE MAHAGONY), původní, jednoaktová forma songového divadla Bertolta Brechta (verše) a Kurta Weilla (hudba). Baden-Baden 1927.

MALÁ NOČNÍ HUDBA, napsal Ivo Havlů, hudba Harry Macourek, Brno 1969.

MAM'ZELLE NITOUCHE, napsal Henri Meilhac a Albert Milaud, hudba Hervé. Paříž 1883.

MAN OF LA MANCHA (MUŽ Z LA MANCHY), napsal Dale Wasserman, zpěvní texty Joe Darion, hudba Mitch Leigh. New York 1965.

MODROVOUS (BARBE-BLEU), napsali Henri Meilhac a Ludovic Halévy, hudba Jacques Offenbach. Paříž 1866.

MOSKVA – ČERJOMUŠKY (KOUZELNÝ SAD), napsali Viktor Mass a Michail Červinskij, hudba Dmitrij Šostakovič. Moskva 1957.

THE MUSIC MAN (TOULAVÝ KAPELNÍK), napsal a složil Meredith Willson. New York 1957.

MY FAIR LADY, napsal Alan Jay Lerner, hudba Frederick Loewe. New York 1956.

NA SZKLE MALOWANE, napsal Ernest Bryl, hudba Elisabet Gärtnerová. Varšava 1971.

NETOPÝR (DIE FLEDERMAUS), napsali Karl Haffner a Richar Genée, hudba Johann Strauss. Vídeň 1874.

NO STRINGS, napsal Samuel Taylor, zpěvní texty a hudba Richard Rodgers. New York 1962.

OH KAY, napsali Guy Bolton a P. G. Wodehouse, zpěvní texty Ira Gershwin, hudba George Gershwin. New York 1926.

OHŇOSTROJ (DAS FEUERWERK), podle veselohry Emila Sautera napsali Erik Charell a Jürg Amstein, zpěvní texty Jürg Amstein a Robert Gilbert, hudba Paul Burkhard. Mnichov 1950.

OKLAHOMA! podle hry Lynna Riggse napsal Oskar Hammerstein II, hudba Richard Rodgers. New York 1943.

ON THE TOWN, napsali Betty Comdenová a Adolph Green, hudba Leonard Bernstein. New York 1944.

ON YOUR TOES, napsali Lorenz Hart, George Abbott a Richard Rodgers, zpěvní texty Lorenz Hart, hudba Richard Rodgers. Choreografie George Balanchine. New York 1936.

ORFEUS V PODSVĚTÍ (ORPHÉE AUX ENFERS), napsal Hector Crémieux, hudba Jacques Offenbach, Paříž 1858.

THE PAJAMA GAME, napsali George Abbott a Richard Bissell, hudba a texty písní Richard Adler a Jerry Ross. New York 1954.

PAŘÍŽSKÝ ŽIVOT (LA VIE PARISIENNE), napsali Henri Meilhac a Ludovic Halévy, hudba Jacques Offenbach. Paříž 1866.

PLES V OPEŘE (DER OPERNBALL), napsal Victor Léon, hudba Richard Heuberger. Vídeň 1893.

POLSKÁ KREV (POLENBLUT) napsal Leo Stein, hudba Oskar Nedbal. Vídeň 1913.

POSTILIÓN Z LONJUMEAU (LE POSTILLION DE LONJUMEAU), napsali de Leuven a Brunswick, hudba Adolphe Adam. Paříž 1836.

DIE RHEINNIXEN, napsal Charles-Louis-Étienne Nutter, hudba Jacques Offenbach. Vídeň, Hofoper 1864.

ROTSCHILDS, napsal Sherman Yellen, zpěvní texty Sheldon Harnick, hudba Jerry Bock. New York 1970.

1776, napsal Peter Stone, hudba a zpěvní texty Sherman Edwards. New York 1969.

SLIBY, SLIBY (PROMISES, PROMISES), podle filmu Billy Wildera Byt napsal Neil Simon, zpěvní texty Hal David, hudba Burt Bacharach. New York 1969.

THE SOUND OF MUSIC, napsal Oskar Hammerstein II, hudba Richard Rodgers. New York 1959.

STOP THE WORLD, I WANT TO GET OFF (ZASTAVTE SVĚT, CHCI VYSTOUPIT), napsali Anthony Newley a Leslie Bricusse, hudba Anthony Newley. Londýn 1960.

ŠUMAŘ NA STŘEŠE (FIDDLER ON THE ROOF), napsal podle povídek Šoloma Alejchema Joseph Stein, zpěvní texty Sheldon Harnick, hudba Jerry Bock. New York 1964.

TREBIZONDSKÁ PRINCEZNA (LA PRINCESSE DE TRÉBIZONDE), napsali Nutter a Tréfeu, hudba Jacques Offenbach. Paříž 1869.

VEČER HRAJU JÁ viz LEV GURYČ SINIČKIN,

WEST SIDE STORY, napsal Arthur Laurents, zpěvní texty Stephen Sondheim, hudba Leonard Bernstein. New York 1957.

WONDERFUL TOWN (MOJE SESTRA ELA), napsali Joseph Fields a Jerome Chodorov, zpěvní texty Betty Comdenová a Adolph Green, hudba Leonard Bernstein. New York 1953.

YOU'RE A GOOD MAN, CHARLIE BROWN, podle kresleného seriálu PEANUTS Charles M. Schulze. Hudba a zpěvní texty Clark Gesner. New York 1967.

YOUR OWN THING. Podle Shakespearova Večera Tříkrálového napsal John Guare a Mel Shapiro, hudbu složil Galt Mac Dermont.

ZASTAVTE SVĚT, CHCI VYSTOUPIT, viz Stop the world I want to get off.

„ZUZANY“, rozuměj pásma divadla Semafor (napsal Jiří Suchý, hudba Jiří Šlitr) ZUZANA JE SAMA DOMA (1960), ZUZANA JE ZASE SAMA DOMA (1961), ZUZANA NENÍ PRO NIKOHO DOMA (1963) a ZUZANA JE VŠUDE JAKO DOMA.

ZORBA, podle románu Nikose Kazantzakise napsal Joseph Stein, zpěvní texty Fred Ebb, hudba John Kander. New York 1968.

ŽEBRÁKOVA OPERA viz Beggar's Opera.

REJSTŘÍK TERMÍNŮ ÚČINKUJÍCÍCH V KNIZE

s vysvětlením k termínům v textu samém neobjasněným

(Číslo odkazuje k číslům kapitol a podkapitol, Ú znamená úvod, M metatext)

AKTANT. Analyzujeme-li větu jako schéma či model nějaké situace, zjišťujeme, že zde podstatná jména reprezentují účastníky situace, její činitele či aktanty. Termín aktant zavedl L. Tesnière, užívají jej však i lingvisté z okruhu moskevské Laboratoře strojového překladu a aplikované lingvistiky při MGPIIJa, a pronikl i do prací semiotiků, které dráždí zejména asociace actant-acteur (aktant-herce).

ALGEBRA KOMUNIKAČNÍCH SITUACÍ 1.1, 1.2, 1.3, Ú, M

ANALOGOVÝ-DIGITÁLNÍ je protikladná dvojice pojmů, s nimiž pracuje zejména teorie automatických počítačů. Analogový počítač pracuje tak, že výpočet nahradí fyzikálním dějem, odpovídajícím danému matematickému popisu; výsledek se pak získá měřením. Naproti tomu digitální počítač nepracuje se spojitými fyzikálními procesy, ale napodobuje naše operace s čísly, což jsou sice také přírodní děje, i když probíhající v našem mozku, nicméně děje rozčleněné do oddělených, nespojitých (diskrétních) kroků či jednotek, digitů. Stejný rozdíl však existuje i na úrovni jednoduché středoškolské matematiky: jestliže jsme obešli Pythagorovu větu tak, že jsme zadané odvěsny narysovali a hledanou přeponu změřili, pracovali jsme analogově; jestliže jsme počítali, pracovali jsme číslicově, digitálně. Jak uvádí Wiener (1963, str. 72-3) analogovou pomůckou je i logaritmické pravítko. Zdá se však, že též protiklad můžeme najít i v komunikaci uvnitř organismu (Wiener) i v komunikaci mezi lidmi (Watzlawick). Pohyby (a tedy i hnutí duševní) komunikujeme spojitě, analogově, naproti tomu verbální komunikace je založena na soustavě předem daných vzájemně oddělených a rozlišitelných prvků, soustavě, již

právě digitálnost zaručuje přenos bez ztráty informace (Harris, 1968). K čemuž dodejme (s plným rizikem omylu), že protiklad digitální-analogový není absolutní. Jednak i digitálních zařízení lze užít analogově (digitální počítač modelem digitálně pracujícího mozku), jednak existuje enkláva analogovosti i v jazyce (citace, přímá řeč, divadlo), a konečně sám princip existenčního modelu je krajní mez a zvrtný bod, jímž analogovost přechází ve svůj protiklad.

ANEKDOTY jako metakomunikační žánr 1. 2. 5, 2. 0. 1, jako izolovaná promluva 2. 1. 3. 2

ARIA DI BRAVURA: árie jejíž hlavní funkce je exhibice pěvecké kvality či bravury (srv. bravo!).

ASÉMANTICKÝ: je opravdu těžké tvrdit, že něco je asémantické tj. že to nemá žádný význam, že nic neznamená, když samo slovo „význam“ může znamenat všelicos. Asémantický užívám ve významu „nemající referenci“, neodkazující bezprostředně k ničemu.

AUTOMORFNÍ – EXOMORFNÍ – ENDOMORFNÍ (doslova „samotvarý“ – „vnětvarý“ a „vnitrotvarý“) jsou termíny Mieczysława Porębského, velmi dobře však sluchitelné s naší „algebrou“. Ve volné parafrázi lze je vyložit takto: zkoumáme-li nezákladnější prostorové vztahy mezi tím, co se prezentuje, a tím, k čemu to odkazuje, dojdeme buď k totožnosti (automorfie), nebo k případu, kdy to, co se prezentuje, je součástí, toho, co se sděluje (endomorfie), nebo k případu, že to, co se prezentuje, je něco zcela rozdílného a odděleného či vnějšího vůči tomu, co se tím sděluje.

Což odpovídá naší ostenzi, naší situaci částečně přítomného originálu a našemu modelování. Do automorfie řadí Porębski i symetrii. Srv. 1. 1. 7, 1. 4. 3, 2. 2, 2. 3, 3. 3. 1

AXIÓMY DIVADLA 1. 0, 1. 3. 9, 1. 4, Ú, M

BALLAD OPERA. Jeden z historických slohů divadla, které mluví, zpívá a tančí, anglický protějšek francouzské opéra comique en vaudevilles. Obě užívají hudby „z druhé ruky“ („ballad“ je anglická jarmareční píseň), obě vznikly v jarmarečních divadlech v přímé opozici k tvorbě legitimních, privilegovaných scén a k privilegovaným žánrům, jak o tom svědčí sám název první ballad opery, Gayovy a Pepuschovy Žebrákové opery (Beggars' Opera, 1728). Zatímco francouzský žánr v 70. letech 18. století zaniká tím, že vymění nepůvodní vaudevilly za původní hudbu, a stane se tak „komedií s arietami“, ballad opera plně vyhovuje anglickým hudebnědramatickým nárokům až do poloviny 19. století.

BATESON, GREGORY studoval původně biologii v Cambridgi, pak se zabýval antropologickými studiemi na Bali a Nové Guinei. Zde dospěl k teorii schizogeneze chování, tj. společensky podmíněného radikálního schismatu ve vývoji chování muže a ženy uvnitř jednoho společenství, a konečně s Margaretou Meadowou k teorii komplementarity. Později studoval proces učení a zjistil vrstevnatost tohoto procesu a existenci sekundárního učení (deutero-learning): při učení (se) zároveň (se) učím učít (se). Touž vrstevnatost objevil i ve zvířecí hře a definoval ji jako metakomunikaci „toto je hra“. Syntézou těchto poznatků je teorie o symetrii, komplementaritě a metakomplementaritě lidské komunikace a o komunikačních paradoxech typu „Lháře“ (srv. paradoxní příkaz „Neposlouchej mě!“) jako klíči k problému humoru, fantazie, schizofrenie, psychotherapie. Tyto teorie pak potvrdila klinická praxe tzv. Batesonovy školy v nemocnici v Palo Alto. V poslední době se Bateson zabý-

vá otázkou komunikace zvířat v Oceánografickém ústavu v Honolulu. 1. 2. 4, M

BEATOVÁ HUDBA v muzikálu 2. 3. 2. 2, 2. 3. 3

BRIKOLÁŽ 2. 4. 3

BURLESKA 3. 2. 2

CAFÉ-CONCERT 2. 3. 2. 2

CITACE 1. 3. 1. 2, 1. 3. 4, 1. 3. 7, 1. 4, 2. 1, 2. 1. 2. 2, 2. 1. 3. 3, 2. 3. 2, 3. 1. 1, 3. 1. 2. 4, 3. 2

COMICS a komunikace 1. 2. 4, a divadlo 2. 2. 2. 1, 2. 2. 6, 3. 1. 1

ČÍSLO 2, číslo a píseň 2. 2, 3. 3. 1

DEIXE, DEIKTICKY. Deixe je jazykový prostředek (či systém jazykových prostředků), jímž promluva odkazuje na své „ukazovací pole“ (Bühler), na mimojazykový kontext a komunikační situaci. Patří sem osobní a ukazovací zájmena, ale také systém slovesných časů. V našich termínech řečeno, deixe je všechno to, co v naší verbální komunikaci záměrně či bezděčně odkazuje k paralelní zprávě ostenzivní, k záměrně prezentované či bezděčně sdílené skutečnosti. Srv. 2.1. 3. 1, 3. 1. 1. 4, 3. 3

DIVADLO: axiomy 1. 0, jako metakomunikace 1. 2. 5, definice 1. 3 (zvláště pak 1. 3. 4. 3, 1. 3. 5. 3), divadlo a divák 1. 3. 10

DIVADLO EPICKÉ 1. 3. 8

DIVADLO, KTERÉ MLUVÍ, ZPÍVÁ A TANČÍ. Divadlo vedle toho, že mluví (a samozřejmě hraje), zpívá a tančí vlastně odjakživa: období, kdy tak nečiní, jsou v jeho statistické historii a prehistorii zřejmě vzácnou výjimkou. Přesto divadlo, které mluví, zpívá a tančí, v našem významu tohoto termínu moh-

lo vzniknout a být rozpoznáno teprve tehdy, až vzniklo divadlo, které zpívá, ale nemluví (opera), divadlo které mluví, ale nezpívá ani netančí (čínohra) a divadlo, které tančí, ale nemluví a nezpívá. Stalo se to ve Francii počátkem 18. století a od té doby lze sledovat více či méně zřetelný ČTVRTÝ PROUD DIVADLA. Srv. Osolsobě 1967, 1971. Viz též OPÉRA COMIQUE, BALLAD OPERA, OPERETA.

DIVADLO NA DIVADLE, jako druh meta-komunikace 1. 3. 5. 3, jako prostředek muzikálů 1. 4. 5, 2. 3, 2. 4. 4. 4

ENTRÉE. Vstup na scénu, vstupní scéna, vstupní číslo hvězdy (obyčejně parádní) a vstupní charakteristické postavy. Srv. 2. 2. 2

ENTROPIE. Neurčitost. Informace je negativní entropie, růst informace vede k odstraňování neurčitosti, což je zákonitost exaktně vyjádřená základním vzorcem teorie informace, tušená však od pradávna a intuitivně popisovaná takovými principy, jakým je např. aristotelovský protiklad látky a formy (tvaru). Srv. velmi kybernetický závěr Čapkova Foltýna.

ETIC – EMIC, dvojice termínů, vytvořených metodou jakoby vypůjčenou z mnemotechniky Kennethem L. Pike. Každý lingvista zná rozdíl mezi fonetikou a fonologií (v angličtině se fonologii říká fonemika). Právě na tento rozdíl narážejí Pikeovy termíny, na rozdíl mezi „přirodopisným“ popisem fonetiky, zachycujícím zvuky vydávané člověkem jako jakoukoli jinou přírodninu, a systémovým, teoretickým konstruktivním přístupem „fonemiky“, nepopisujících reálné hlásky, ale ideální fonémy, nepřístupujícím k faktům „zvenčí“ ale „zevnitř“. Podobný metodologický rozdíl však platí pro každou vědu o člověku, domnívá se Pike, a odtud jeho termíny „etika“ a „emika“. Pikeova „etika“ nemá samozřejmě nic společného s etikou, vědou o správném jednání.

EXISTENČNÍ MODELY (1. 1. 3. 4, 1. 1. 5. 4), 1. 3. 1, 1. 3. 2, 1. 3. 3, 1. 3. 4, 1. 3. 6, 1. 3. 7, 1. 3. 8, 2. 1. 3

EXPERIMENT na modelu 1. 1. 7, jako token:token model 1. 3. 4

FOLKLÓR 2. 1. 1, 2. 3. 2, 3. 1, 3. 2. 3. 3, 3. 2. 4. 3, 3. 2. 5, 3. 2. 6, 3. 3

FORMALIZACE. Zpracování a vyjádření principiálních poznatků nějaké vědy (a tedy základních zákonů nějaké části skutečnosti) prostředky matematiky a matematické logiky. Ú, M, 2. 2, 2. 1. 2. 2

FRÁZOVÁ STRUKTURA VĚTY. Teorie frázové struktury byla vytvořena na základě angličtiny N. Chomským. Věta se skládá ze substantivní fráze (to, čemu jsme ve škole říkali rozvitý případně holý podmět) a ze slovesné fráze (to, čemu jsme říkali přísudek). Rozklad věty na fráze a frázi na další složku umožnil – pokud jde o teorii – formalizovaný popis, a – pokud jde o praxi – automatické generování správně utvořených vět mechanickým sledováním algoritmu (návodu). Tuto strukturu lze popsat nejpřehledněji tzv. orientovaným grafem, větvícím se odshora dolů a vedoucím od symbolu věty až k zápisu jejího znění. Tento systém, aspoň v původní formulaci, nebere zřetel na význam vytvořené věty a to je z hlediska jazykovědy citelná meze- ra. Méně citelná by mohla být tato mezera, kdyby se podobný systém uplatnil na hudbu, kde jde v podstatě jen o generování „gramaticky správných vět“, v jistém smyslu asémantických, zato však s náležitou „frázovou strukturou“ předvětí a závětí, verzí a refrénů, atd. Srv. 2. 1. 2. 2

FRIVOLITÉ čili lehkovážnost 3. 2. 8

GENERATIVNÍ GRAMATIKY. Směr moderní lingvistiky, užívající matematiky a logiky k modelování správně utvořených vět přirozeného jazyka uměle produkovanými zápisy

vět přirozeného jazyka. Termín „generativní“, „generovat“ nemá tedy nic společného s „generací“, ale spíše s generátorem takových vět, logickým (abstraktním) automatem, schopným v jistých mezích modelovat jazykový cit (jazykovou intuici) uživatele jazyka. Srv. 2. 1. 2. 2

HAPPY END 2. 4. 4 (zejména 2. 4. 4. 4): 3. 1. 2. 2, 2. 2. 9

HEREC 1. 1. 5. 1, 1. 1. 7, 1. 3. 5. 3, 2. 2. 2, 2. 3, 2. 4. 2, 3. 1. 3, 3. 2. 3. 1, 3. 2. 4. 1, 3. 3

HRA 1. 1. 5. 3, 1. 3. 3, 1. 3. 4, 1. 3. 5, 1. 3. 10, 3. 2. 3. 1, 3. 2. 4. 1, 3. 2. 8, 3. 2. 9

HUDBA 1. 4. 3, 2. 2, 2. 2. 4, 2. 4. 4. 2, 2. 4. 5, 2. 4. 5. 2
v divadle 1. 4. 4, hudba hraje hudbu 1. 4. 4, podíl na sémantice písně 2. 1. 2, beatová hudba 2. 3. 3, hudební „mateřština“ 3. 1, hudba v melodramatu 2. 4. 4, 2. 4. 5, v parodii 3. 2. 7

HVĚZDY jako námět 2. 3. 2. 1, 2. 4. 4, jako úspěch 3. 1. 3, jako folklórní fakt 3. 1. 2, 3. 1, 3. 2. 5, 3. 3

INDEX IKON, SYMBOL. Nejznámější z tří pojmových trojic, jejichž kombinací užívá Ch. S. Peirce (1839–1914) ke klasifikaci znaků. Samo dělení znaků na indexy, ikony a symboly, tj. užití jen jedné z těchto triád ke klasifikaci znaků (což ovšem Peirce nedělá, ale dělají to jeho dnešní vyznavači) neuspokojuje nároky logicky důsledné klasifikace, protože netřídí podle jednotného dělidla. IKON je znak, jehož charakteristickým rysem je podobnost objektu, k němuž se vztahuje, INDEX se zase vyznačuje věcnou nebo situační souvislostí (což Peirce ilustruje jak „přirozenými znaky“, tak i ukazateli cest i ukazovacími zájmeny), zatímco distinktivním rysem SYMBOLU (tj. jazykového nebo matematického znaku) je prostě dohodnutost, konvenčnost.

INNOVACE. Jazyk se neustále neznatelně mění; každá taková změna slovníku či gramatiky však přichází jako velice zřetelná innovace. S termínem innovace se však setkáme i jinde: například gottwaldovští návrhářští mluví o innovačním procesu v sortimentu obuvi. Jak vidět termín „innovace“ je v této oblasti úspěšnou jazykovou inovací, inovací, která se ujala.

INTONACE a) v lingvistice tzv. větná melodie, odlišující otázku a konstatování, ale také otázku hněvivou od otázky klidné (zde už přecházíme hranice mezi lingvistikou a paralingvistikou), a konečně i touž větu v ústech Pražana a Hanáka. Janáčkovy záznamy „nápěvků“ jsou dokumenty o intonaci mluvy, pořizované básníkem.

b) v hudbě (nejběžnější význam): respektování přesných výškových vztahů při tvoření tónů

c) v Asafjevově teorii „hudební formy jako procesu“ – ostatně velmi lingvisticky inspirované – se význam termínu silně blíží „intonaci“ v jazyce: je to melodicko-rytmicko-harmonický stereotyp určitého období, obecně rozšířený typ „hudebního myšlení“ epochy. Převládající intonace vytvářejí „intonační slovník“, hudební normu doby, respektovanou převážnou částí tvůrců i příjemců, s relativně stabilními vztahy jak k určitému okruhu emocí, tak i k určitým typům životních situací. 3. 1. 2. 4

INTERAKCE. V teorii systémů: výstup jednoho systému je vstupem druhého. V sociální psychologii: působení jednoho člověka na druhého, člověka na skupinu a skupiny na člověka a na skupinu. Zichovo „vespolné jednání“ v definici dramatického umění lze nahradit termínem „interakce“. 1. 2. 4, 1. 2. 5, 1. 3. 4. 1, 1. 3. 4. 2

KINESIKA. Sémiotická disciplína zabývající se zkoumáním „jazyka“ gest, tělesných postojů, mimiky, prostě všech tělesných výrazových i konvenčních znaků, které doprovázejí či nahrazují náš verbální projev.

KOMUNIKACE (SDĚLOVÁNÍ) 1. 1. 2, 1. 1. 3, 1. 1. 4 a celá část I (a celá kniha)

KOMUNIKAČNÍ SITUACE 1. 1. 1

KOMUNIKAČNÍ MANÉVR 4. 2. 4, 1. 2. 5, 2. 2. 3. 3, 2. 4. 4. 3

KONOTACE 1. 1. 2, 1. 1. 4 (viz též SCAT)

KONSTANTNÍ SÉMANTICKÉ ROZDÍLY. Máme-li dvě věty, z nichž jedna je jednoduchou transformací druhé, zjišťujeme, že často stejný druh gramatické změny (např. změna osoby, času, nebo negování věty) zcela mechanicky působí odpovídající změny sémantické, (významové). To je věc dobře známá, i když ve svém automatismu popsaná a doceněná teprve moderní lingvistikou. Stejného mechanismu však využívá už odedávna strofický a ansámblový zpěv: právě zákon konstantních změn dovoluje dosahovat minimem maximum, a opakováním (bez mála) téhož říkat něco zcela jiného. Protože však systém konstantních sémantických rozdílů je v každém jazyce jiný, bývá velkým překladatelským problémem jak takové vtipné řešení přeložit (tj. jak je zachovat).

KORUNA nad notou prodlužuje, jak známo, notu o více než dvojnásobek. Podobný účinek má koruna nad pausou popřípadě nad taktovou čarou. V hudebních číslech muzikálů a operet dává koruna nad pausou herci příležitost pronést jakoby extemporovanou mluvenou repliku ozvláštňenou a zvýrazněnou hudebním obličím.

LANGUE A PAROLE (vyslov lánq a parol) se někdy překládá jako jazyk a mluva. Protiklad langue a parole, zformovaný de Saussurem vystihuje dvojí bytí jazyka. PAROLE je jazykový projev, cokoliv, co bylo, je a bude řečeno případně napsáno, řeč jako to, co se mluví a píše. To vše se však děje jen díky JAZYKOVÉMU SYSTÉMU – LANGUE, který

nosíme v hlavě a který zachycujeme v gramatikách a učebnicích. Úkolem lingvistiky je zkoumat především langue, ovšem teoretickým východiskem i konečným praktickým cílem může být jediné PAROLE. V posledním čtvrtstoletí se langue ztotožňuje s tím, čemu se v teorii informace říká KÓD, parole s tím, čemu se zde říká ZPRÁVA.

LABEL (lejbl) viněta, etiketa, nálepka s názvem. Protože žijeme ve světě, který se učíme od nejtělejšího dětství pojmenovávat, je to, jako bychom pak na každém předmětu měli štítek s názvem. Nebo pokud by chyběl, jako bychom spěchali jej tam umístit. Protože věci si uvědomujeme uvědoměním si jejich názvu, je to jako bychom četli tyto „nápis“, „nálepky“, „labels“. Srv. 1. 1. 5. 4, 2. 2. 2, 3. 2. 1

MELISMA – melodická ozdoba. Písnový nápěv se ve vztahu k textu pohybuje mezi dvěma extrémními možnostmi, možnostmi „co nota, to slabika“ a možností „celá kantiléna na jednu slabiku“. Blíže k slabičnému pólu je zpěv takřikajíc přirozený, na opačném pólu je zpěv instrumentální, koloraturní. Melisma lze tedy definovat jako výchylku (vesměs nevelkou, ale systematickou) „přirozeného zpěvu“ k instrumentálnímu pólu. Zajímavý vývoj prodělala populární písnička: zatímco zhruba do šedesátých let byl vývoj ve znamení slabičnosti, přirozenosti a vyloučení melismat, šedesátá léta jsou dobou jazzového a beatového melismatu.

MELODIE VĚTNÁ viz INTONACE

MELODRAMA 2. 4. 4, 2. 4. 5, 3. 2. 2, 3. 2. 8, 3. 2. 9

MENTÁLNÍ MODEL (též VLASTNÍ MODEL) 1. 1. 5. 2, 1. 1. 7, 1. 3. 3, 3. 2, 3. 3. 3

MĚSTO 2. 4. 4, 3. 1. 1, 3. 1. 1. 2, 3. 1. 2. 1, 3. 1. 3, 3. 2, 3. 3. 3

META- I předpony mají své osudy: až do dvacátých let asociovala tato řecká předpona vědcům leda metafyziku, tedy nauku, jejíž název vznikl z knihovnických rozpaků jak nazvat knihu, která v regálu následuje po fyzice. Od dvacátých let, kdy David Hilbert s pomocí této předpony vytvořil název pro disciplínu, která prostředky matematiky studuje matematiku samu, dostala předpona „meta“ nový význam, který dnes v jejích užitích převládá. Díky Tarskému a Carnapovi mluvíme tedy o metateorii a metajazyce, díky Batesonovi o metakomunikaci a díky módní inflaci této předpony o všech možných i nemožných meta-. A přece je tato předpona ve svém přesném novém významu jedním z největších objevů logiky našeho století: umožňuje nám rozlišovat mezi věcí a jejím popisem (zobrazením) ve všech těch oborech, které popisují (zobrazují) samo zobrazování (popisování), a kde tedy snadno může dojít k osudné záměně, osudné proto, že vede k vnitřním rozporům a paradoxům. Všude, kde jde o jiný vztah mezi dvěma popisy než o vztah „popis popisu“ (například o vztah kauzální, o vztah odvozenosti apod.), je lépe předpony meta- neuzívat a mluvit raději o druhotných popisech, „deuterotextech“ atp.

METAJAZYK 1. 3. 2, 1. 3. 6, 1. 4. 1

METAHUDBA 1. 4. 4, 2. 3. 2, 2. 2. 3. 1, 2. 2. 4. 1

METAKOMUNIKACE 1. 1. 6, 1. 2, 1. 3. 2, 1. 3. 4. 1, 1. 3. 4. 3, 1. 3. 5, 1. 3. 6, 1. 3. 7, 1. 3. 8, 1. 3. 9, 1. 4. 3, 1. 4. 5, 2. 2. 2. 1, 2. 3. 2. 2, 3. 2. 3. 2, 3. 3. 3, jako podstata zpěvního čísla 2. 2, 3. 1. 1. 1, jako téma zpěvního čísla 2. 2. 5. 3

METAKOMPLEMENTARITA 2. 2. 3, 2. 2. 3. 1, 2. 2. 3. 2

METAPÍSEŇ 1. 4. 5, 2. 1. 1. 1, 2. 3. 2

METASVĚTLO 1. 4. 3

METATANEC 1. 4. 5, 2. 3. 2

METAFORIČNOST (1. 1. 3. 1), 1. 1. 3. 2, 1. 3. 1. 2

METONYMIČNOST 1. 1. 3. 1, 1. 1. 5. 1

MINSTREL SHOW 2. 3. 3. 2, 3. 2. 2

MODEL 1. 1. 3, 1. 1. 4, 1. 1. 5, 1. 2. 1. 1, 1. 2. 3, 1. 3, 1. 4, 2. 2, 3. 2

MODEL TĚLESNÝ 1. 1. 5, 1. 3. 10, 1. 4. 5, 3

MODALITA, MODUS. U jsoucen: způsob jakým existují (zda reálně, ideálně, potenciálně, aktuálně atp.) u znaků, modelů a jazyků ony prostředky, jimiž vyjadřují modus popisovaných jsoucen. Srv. 1. 1. 3. 2, 1. 2. 1. 1., 1. 3. 1. 2

MORFÉM. Základní jednotka tvaroslovné (morfologické) analýzy jazyka. Morfémy jsou kombinace fonémů (viz ETIC-EMIC), ustálené a kodifikované, spjaté s dílčím významem.

MUZIKÁL Ů, 2. 2, 2. 3, 2. 4. 1, 2. 4. 2, 2. 4. 3, 2. 4. 4. 4, 3. 1. 2. 3, 3. 2. 2, 3. 2. 7, 3. 3

NARATIVNÍ: vyprávěcí. Na rozdíl od pojmu „epický“, který má poněkud homérský, historický a klasický přízvuk a evokuje jisté estetické hodnoty, „narativní“ je pojem technický, vztahuje se k vyprávěcí kombinatorice a „gramatice“.

ONTOLOGIE (nauka o jsoucnu). Součástí filosofie, tradiční jádro filosofických disciplín.

OPERA. Operní hudba 1. 4. 4, 1. 4. 5, operní pohled na svět 2. 4. 6

OPERA BUFFA je italská komická opera 18. a 19. století. V protikladu k opera seria, tj. k vážné opeře, mytologicky a heroicky

zaměřené, v jejímž lůně se jako meziaktní intermezzo vyvinula (proto měla tradičně dva akty, meziaktí byla totiž dvě), bere si buffa náměty a hrdiny z každodenního života a zpracovává je formou, v níž se střídají ariózní čísla (arie, dueta, ansámblly) se secco-recitativy, zpívanými s minimálním doprovodem a s maximální hbitostí, hovorovostí a vtipností. Naproti tomu

OPÉRA BOUFFE není francouzská opera buffa, ale francouzská burleskní (tj. parodická) opereta. Výraz „opéra bouffe“ se dostal do podtitulu Offenbachových burleskních operet proto, že názvu „opérette“ použít nešlo (cítil se jako zdrobnělina a užíval se výhradně pro jednoaktovky), a také proto, že Offenbach (podobně jako Kolumbus) neměl ani tušení, že objevuje nový kontinent: myslel si jen – a zde bylo přání otcem myšlenky – že obnovuje zapomenutou veselost staré francouzské komické opery, neboť burlesknost, tj. parodicko-travestijní styl je nepochybně jedna z nejpřímějších cest k veselosti a komičnosti. 2. 4. 4. 2, 2. 2. 7, 2. 2. 8

OPÉRA COMIQUE není, jak by nasvědčoval doslovný překlad, francouzská komická opera, tj. komické divadlo, které zpívá, někdy i tančí, ale nemluví (a když, tak jen výjimečně). Opéra comique je divadlo, které zdaleka není vždycky komické, které však vždycky i zpívá i mluví (případně i tančí). Vznikla počátkem 18. století jako komické divadlo, střídající mluvu se zpěvem na melodii z druhé ruky („vaudevilly“), v padesátých letech 18. století však vaudevilly vyměnila za původní, nově komponované arietty a stala se tak „komedií s arietami“ tedy operou comique v dnešním smyslu. V sedmdesátých letech pak zvážněla a stala se občanským (melo) dramatem (zpívajícím a mluvícím). V devatenáctém století se pak stala rodinným divadlem pařížského měšťanstva a sblížila se s romantickou operou. Podobný vývoj prodělal singspiel (což je v podstatě německá větev – nebo spíše odnož – opery comique). V poslední třetině minulého

století se opéra comique natolik přibližuje svému opernímu vzoru a natolik podřizuje požadavku symfonismu, že požadavek střídání zpěv mluvou se napříště zdá esteticky neúnosný: opéra comique tedy přestává mluvit, přestává tím však být sama sebou, splývá s operou a jako samostatný žánr zaniká. Singspiel ji v této ztrátě vlastní identity o něco předešel: ve vlasti Wagnerově byl nápor symfonismu daleko silnější. K posledním významným operám comique patří Carmen (1874) a Hoffmannovy povídky (1881), obě tragické, obě v původní a jediné autentické verzi s mluveným dialogem. – Po zániku opery comique a singspielu vyplní mezeru po měšťanském divadle, které mluví zpívá a tančí, opereta. 2. 4. 4. 1, 2. 4. 6, 3. 1. 2

OPÉRA COMIQUE EN VAUDEVILLES 3. 1. 1

OPERETA je bez ohledu na program svého nedobrovolného zakladatele J. Offenbacha (na druhého zakladatele Hervého obvykle zapomínáme) zcela samostatný žánr či sloh divadla, které mluví, zpívá a tančí. Zatímco opéra comique byla, lze-li to tak zjednodušit, operetou mladého, nastupujícího měšťanstva, opereta je naproti tomu operou comique měšťanstva nasyceného, stagnujícího a upadajícího. Srv. 2. 4. 4. 3

OPERETA OFFENBACHOVSKÁ 2. 4. 4. 2, 3. 2. 7, 3. 2. 8

OPERETA VÍDEŇSKÁ 2. 4. 4. 3, 3. 2. 7

OSTENZE 1. 1. 3. 4, 1. 1. 5. 1, 1. 1. 7, 1. 2. 2, 2. 1. 3. 1, 2. 3. 3, 2. 4. 2, 3. 3

OSTENTACE 1. 1. 3. 3, 1. 1. 5. 1, 1. 2. 2, 3. 2. 3. 2, 3. 2. 4. 2, 2. 3. 3. 1, 3. 3

PARADOX LHÁŘE je prototyp vět, protismyslých svými důsledky pro svou pravdivost a nepravdivost. „Všichni Krétané jsou lháři,“ praví Krétan Epimenides: lže nebo mluví

pravdu? Protismyslné je to, že jestliže lže, mluví pravdu a naopak. Paradox vzniká smíšením dvou sémantických úrovní jazyka, totiž jazyka-předmětu (jazyka, o němž mluvíme) a metajazyka (jazyka, jímž mluvíme o jiném jazyce). Viz **METAJAZYK** a **BATESON**. 1. 2. 4

PARALINGVISTIKA. Disciplína, zabývající se sdělovací schopností toho, čemu Zich říká „hlasová mimika“. Janáčkovy výzkumy „nápěvků“ mluvy patří z velké části do paralingvistiky. Srv. **INTONACE**.

PARENTETICKÁ SLOVA (výraz J. O. Urmsona) jsou slova, říkaná jakoby v závorce. Parentetická slovesa, např. doufám, myslím a příslovce, např. asi, jistě atp. („bude tam myslím dost lidí“) neodkazují k těže skutečnosti jako věta, ale k větě samé. Tvoří „metatext v textu“, řekla by A. Wierzbicka.

PARODIE 3. 1. 2. 3, 3. 2, 2. 1. 2. 2

PAS DE DEUX (PAS DE TROIS, PAS DE QUATRE) – doslova „krok dvou“, „krok tři“, atd., tedy taneční duet, tercet, kvartet...

PERFORMATIVY jsou slova-akty („omlouvám se“, „křtím tuto loď jménem Lidice“, „prohlašuji konferenci za zahájenou“), slova, která jednají, a akty, které se samy označují: hle doklad multimediálnosti a sémiotické mnohočlennosti jazyka.

PERIODA. Několikataktový (obvykle osmitaktový) útvar, obsahující jasně ohraničenou část skladby a relativně uzavřenou hudební myšlenku, případně etapu jejího rozvíjení.

PÍSEŇ. Jako jednotka slova a hudby 2.1, universum písně 2. 1. 1, jako promluva 2. 1. 3, píseň a číslo 2.2, píseň a hudební povědomí 3. 1, 3. 2. 6

POKUSY A CHYBY 1. 1. 5. 2, 1. 1. 7, 1. 3. 4, 2. 4. 3, 2. 4. 4. 4, 3. 1. 2. 2, 3. 2. 9, 3. 3. 3

PRAXEOLOGIE. Věda o (správném) děláni, teorie praxe, „obecná metodologie“. Založena polským logikem Tadeuszem Kotarbińskim a předjala některé problémy teorie řízení a kybernetiky.

PREZENTACE – viz **OSTENZE**

PRE-PREZENTACE. Je-li re-prezentace znovuzpřítomnění, je pre-prezentace před-zpřítomnění. Viz 1. 1. 2

PŘEDVĚTÍ. První část jednoduché písně. Druhou tvoří závěti.

PŘÍJEMCE 1. 1. 1, 1. 1. 1, **PŘÍJEMCI** 1. 1. 1, 3. 2. 3, 3. 2. 3. 3, 3. 2. 4. 3 viz též **SDÍLENÍ**

PŘÍMÁ, NEPŘÍMÁ, POLOPŘÍMÁ A NEVLASTNÍ PŘÍMÁ ŘEČ 1. 3. 7, 1. 3. 8, 1. 4. 4, 2. 1. 1. 1, 2. 1. 2. 2, M

PŘIROZENÝ ZNAK stejně jako tzv. konotace nemá charakter modelu (ostatní znaky jej mají), ale vytváří situaci částečně přítomného originálu, což je situace jiné sémantické úrovně než situace modelování. Viz 1. 1. 1, 1. 1. 3. 1

PROMLUVA 2. 1. 3. Viz též **VOLOŠINOV**

RECEPCE 1. 1. 1

REFERENT (někdy též **REFEREND**) čili **DENOTÁT ZNAKU**: předmět, k němuž znak odkazuje, o němž referuje. V naší terminologii: originál.

REFRÉN 2. 1. 2 (zvláště pak 2. 1. 2. 5)

RÉMA viz **TÉMA** a **RÉMA**.

REPREZENTACE 1. 3, 1. 1. 3. 2. Viz též **MODEL**

REVALNÍ PLÁN DÍLA 2. 4. 2

RUNDGESANG je zpěvní runda, píseň po strofách obcházející všechny přítomné, s refrémem, který zpívají všichni. Děje-li se to ve finale opery comique nebo singspielu mluví se někdy o finálním vaudevillu. Nepřilíš česky zní český překlad „rundgesangu“ kolozpěv.

SCAT. Podobně jako jiní instrumentalisté může i jazzový zpěvák hudebně improvizovat. Činí-li tak, činí to na takřkajíc asemantické, nesmyslné slabiky, které mají nicméně jistý význam: zatímco tralala znamená lidovou píseň, venkov a tradici, důvadůva dap dý dap znamená bahno velkoměsta, dvacáté století a jazz. Kterémužto druhu významu říkají francouzští sémiologové konotace.

SDÍLENÍ. Definice. 1. 1. 1, 1. 1. 6, v divadle 3. 1. 1. 3 v parodii 3. 2 (zvláště 3. 2. 3. 3, město jako sdílení 3. 3

SEBEDEFINICE v písni 2. 2. 2

SEMIOTIKA. Teorie znaků a znakových systémů, případně, protože disciplin zabývajících se znakovými systémy je mnoho, dosti bezbřehý soubor všech těchto věd. První semiotický systém, navíc označený jako semiotika, podal Ch. S. Peirce, jako většina jeho děl zůstala i jeho teorie znaku až do 30. let v rukopise. Faktickým zakladatelem se proto stal – v téže době – Ch. W. Morris. (Nezávisle na Peircovi vyslovil na počátku století požadavek obecné vědy o znacích, sémiologie, jejíž součástí by byla lingvistika, zakladatel moderní jazykovědy F. de Saussure.) Morris dělí semiotiku na SYNTAKTIKU (neboli SYNTAX), analyzující znaky ve vztahu k jiným, souřadným znakům uvnitř znakového systému, SÉMANTIKU, zkoumající významy znaků, a PRAGMATIKU, zkoumající navíc i uživatele znaků. V této práci navrhujeme jiné pojetí, „antisemiotické“. Znaky považujeme za zvláštní druh sdělovacích modelů (1. 1. 3. 4, 1. 1. 4), případně – což se týká tzv. přirozených znaků – za fragmenty originálů (1. 1. 1, 1. 1. 3. 1). Viz též EXISTENČNÍ MODEL,

METAFORIČNOST, METONYMIČNOST, PŘIROZENÝ ZNAK.

SHOW BUSINESS 2. 3. 2. 1, 2. 4. 3

SCHIZOGENNÍ. Působící rozštěpení, schizma. Zúženě: působící rozštěpení myslí, schizofrenii. 1. 2. 4

SINGSPIEL lze sice v mnoha případech vyložit českým překladem „zpěvohra“, ovšem historicky je singspiel německý protějšek (a německá odnož) francouzské opery comique, hudební divadlo, které (německy) mluví a (německy) zpívá, případně i tančí, to vše zhruba od poloviny 18. do poloviny 19. století.

STROFA 2. 1. 2, z hlediska parodie 3. 2. 4. 2

SYMETRIE A KOMPLEMENTARITA 2. 2. 3. 1, 2. 2. 3. 2, 2. 2. 3. 3

SYNCHRONNÍ–DIACHRONNÍ. Synchronní lingvistika odhlíží od změn v čase a podává průřez daným stavem jazyka. Diachronní lingvistika naopak zkoumá historické změny jazykového systému. Oba pojmy zavedl F. de Saussure. Vedle nich mluví ještě o panchronním aspektu jazyka, kam patří nejobecnější a nejuniversálnější rysy jazyka, jazykové universálie.

SAUSSURE, FERDINAND DE (1857 až 1913). Ženevský lingvista, zakladatel moderního pojetí lingvistiky a jeden z otců semiotiky. Saussure svůj teoretický systém definitivně nezpracoval: jeho Kurs obecné lingvistiky vydali podle jeho přednášek jeho žáci.

SVĚTLO 1. 4. 3

TANEC 1. 4. 5, 2. 3, tanec a taneční povědomí 3. 1. 3

TEKTONICKÝ PLÁN DÍLA 2. 4. 7

TÉMA–RÉMA. V živé výpovědi rozeznáváme východisko výpovědi, zadávající téma (v češtině obvykle na začátku věty) a vytyčující oblast, situaci nebo věc, již se informace týká, a JÁDRO VÝPOVĚDI čili RÉMA, umístěné obvykle na konci věty a přinášející novou informaci. Tento v podstatě logický (a pedagogický) postup obracíme tam, kde více než na argumenty spoléháme na sílu hlasu: vzrušenou větu zahajujeme nedočkavě rématem a teprve dodatečně připojíme téma. Teorii tématu a rématu rozpracoval náš Vilém Mathesius (viz jeho Češtinu a obecný jazykozpyt, Praha 1946). 2. 1. 2. 5, 3. 3. 1

TRANSLINGVISTIKA. Lingvistika větších jednotek než je věta. (V principu není ovšem důvod, proč by lingvistika musela končit větou a proč by tedy byla nutná translíngvistika.) 2. 1. 3. 1

TOKEN–TYPE. Type je znak v obecnosti, kterékoli „t“ v kterémkoli textu je prostě „t“, type „t“; podobně zelené světlo na kterékoli křižovatce. Naproti tomu token je právě tento exemplář písmene „t“, právě tento výskyt písmena či znaku, právě toto rozsvícení zelené, které mi umožňuje přejít.

TOKEN:TOKEN MODELY 1. 3, 2. 0. 1, 2. 1. 2. 2, 2. 1. 2. 4, 2. 2, 2. 2. 1. 1, 2. 2. 6, 2. 3, 3. 2. 3. 1, 3. 2. 4. 1, 3. 2. 5

TRAVESTIE 3. 2. 4. 1

UMĚNÍ 1. 1. 4, 1. 1. 7

UNIVERSUM. V logice třída individuí, třída všech předmětů, o nichž vypovídám. UNIVERSUM ROZPRAVY (univers du discours) je obor rozpravy část skutečnosti, již se rozprava týká. UNIVERSUM ZÁJMŮ ZVÍŘETE 1. 3. 4. 1, UNIVERSUM ZÁJMŮ ČLOVĚKA 1. 3. 4. 2,

UNIVERSUM PÍSNĚ 2. 1. 1

UNIVERSÁLIE v lingvistice nemají nic společného s prastarým scholastickým sporem: jsou to prostě nejobecnější, panchronní rysy jazyka, společné všem jazykům světa. Kromě universálií lingvistických existují i universálie antroposémiotické případně i ještě obecnější universálie sémiotické.

ÚSPĚCH 2. 4. 4. 4, 3. 1. 2. 1, 3. 1. 2. 2, 3. 1. 2. 3, 3. 2. 9

VAUDEVILLE 3. 1. 1

VĚTA–VÝPOVĚĎ. Mezi větou a výpovědí je obdobný rozdíl jako mezi langue a parole, případně i mezi type a token. Věta je jednotka langue, abstraktního jazykového systému, tedy abstraktní jednotka. Naproti tomu výpověď je realizovaná, materializovaná věta. Věty jsou mimo čas a prostor. Výpověď je teď a zde: pronáší ji určitá osoba v určitém čase na určitém místě a v určitém jazykovém i mimojazykovém kontextu.

VLASTNÍ MODEL viz MENTÁLNÍ MODEL

V. N. VOLOŠINOV. Autor průkopnického díla Marxismus a filosofie jazyka, které patří k základním pracím usilujícím o marxistickou semiotiku. Kromě tohoto díla napsal několik studií a knihu Freudismus, což je kritika freudismu z pozic marxisticky orientované semiotiky. Viz 2 (počínaje mottem), zvláště 2. 1. 1, 2. 1. 3. 1, 2. 2, 2. 2. 1. 1 2. 2. 3. 1 VTIP 2. 0. 1, 2. 1. 3. 2, 2. 2. 1. 1, 2. 2. 5. 3, 2. 3. 2, 3. 1. 1, 3. 2. 1

VÝTVARNÁ SLOŽKA 1. 4

ZNAK chápeme v této práci jako zvláštní případ modelu případně vzorku (1. 1. 3. 4, 1. 1. 4). Viz též SEMIOTIKA, PŘIROZENÝ ZNAK, MODEL, EXISTENČNÍ MODEL, TOKEN:TOKEN MODEL.

MUSICAL AS A POTENTIAL UNIVERSAL OF HUMAN COMMUNICATION

A Summarizing Remark to the book THE THEATRE WHICH SPEAKS, SINGS, AND DANCES (Semiotics of the Musical Theatre) by Ivo Osolsobè

Cf. diagrams
on pp.:

21

20

237

The question of universals, that is generally human features, arose, first, in linguistics as the question of universals of language. There are, however, not only linguistic universals (that is phenomena present in all languages of the world) but also extralinguistic universals; there are, it seems, not only actual universals, but also potential universals, latent in forms of human communication.

The „Theatre that Sings, Speaks, and Dances“, investigated in this book, is musical theatre in a narrow sense, as represented only by three historical forms: the French opéra comique, the 19th Century operetta and the Twentieth Century musical. The comparison of these three forms is extremely fruitful, since all the three forms originated and developed practically independently in three different epochs, on three different social and cultural backgrounds, nevertheless all the three genres have many features in common, and not superficial ones. On the contrary: the deepest principles and laws of how to handle human topics.

Let us try to summarize some results of this research, which, itself, was done with the application of historical as well as comparative methods, and let us summarize them in a more deductive manner, in a form of a hypothesis about the universals of human communication. Opéra comique, operetta, and musical are forms of musical theatre, theatre is a form of art, and art is a form of human communication. Let us begin with human communication.

There are, first of all, some universals of human communication. Any human communication takes place in a communication situation, presupposing, at least, two human participants, the message, and the thing the message is dealing with. The thing itself can be used as a message about itself; let us call this limit form of human communication ostension. Ostension (or presentation) can be defined as the giving of something to the cognitive disposal of somebody; giving it as it is, that is in original. What cannot be given to the cognitive disposal itself, can be—at least—represented (or pre-presented) by a cognitive surrogate, by a representamen, or by a model in the broadest sense of this term. It seems that all human communication can be described in terms of original and model, in terms of ostension and modelling (I conceive here—in the unified theory of communication and modelling, of sign and model—sign as a limit form of model).

What is extremely important in human communication is that kind of models and originals, which can be given to the cognitive disposal of others anywhere and always, i. e. models and originals that are always present and can always be presented: my own body, its motions, and models built from them. The principal models built from bodily motions are play and language; the principal artistic bodily models and originals are narration, song, dance, and theatre.

There are many forms of theatre. Some of them, the minimal forms, can be defined in terms of mere showing, presentation, ostension. The thousands of years in the history of theatre prove that the most interesting thing which can be shown to the public, is human ability, and the most interesting human ability that can be shown to the public is the human ability to imitate human abilities, especially to imitate the most modest human ability, the ability to communicate. The theatre, during the millennia of its existence has tried many ways of entertaining its public: nothing has awoken such a deep interest as its practice to present to the public models of human bodily communication built from the material of human bodily communication itself, that is built from human motorics. Theatre, in its

fully developed form, can therefore be defined as COMMUNICATION THROUGH COMMUNICATION ABOUT COMMUNICATION, or, in a more precise and less slogan-like form, as human communication modelling human communication in the ratio of 1 : 1 and from the material of human communication itself, that is modelling human communication by means of the token:token models.

(This seems to be another human universal)

Obviously, theatre is a form of human metacommunication (communication about communication) and can be related to such metacommunicational forms as metasentence, metalanguage, metacommunication in the sense Gregory Bateson uses this term, direct or indirect speech, quotations etc. All these forms picture only partial aspects of the communication situation, in contrast to theatre, that pictures the communication situation as a whole. There is a very interesting relation between four of these metacommunicational forms, between metalanguage, direct speech, verbal discourse about the theatre topics, and play within a play: metalanguage is the language dealing with language in the language manner; the play within a play, on the other hand, is theatre dealing with theatre in the theatrical manner. Nevertheless, you can also deal with theatre by means of language, that is you can discuss the theatre. And, finally, you can also deal with language in language in the theatrical manner, that is by means of modelling it in the ratio of 1 : 1 and from the material of the pictured thing itself, that is, by means of the token:token method. And this is the case of direct speech and of quotations.

But what has this communication-and language-oriented conception of theatre in common with music, with musicals, with operettas and opéras comiques?

Usually, we say that all these forms are forms using music. However, this is not precise. What is specific for all these forms is that all of them use songs.

Song, as well as dance, also used by the above mentioned forms of musical theatre, are two of the four principal bodily forms of communication, two of the four primitive bodily arts. To say that song is a synthetic art is quite true, this formulation, however, is less synthetic than song itself, because song is not a synthesis of two originally separate arts, but their proto-original unity. Song is an art of a sung language, or of verbally articulated music.

Vladimír Helfert postulated in his paper, read in the Cercle Linguistique de Prague (1937) that the analogies between language and music are not to be seen between the acoustic forms of music and language, but, first of all, between the logical structure of both. Paraphrasing this in terms of contemporary linguistics we could say, that analogies between language and music must be seen not in the surface structures, but in the deep structures of both.

In song, this analogy is rendered not as analogy but as unity. The strophic form pre-elects topics suitable for this form. Generally, the strophe is the main unit of a song; in contrast to poetry which is an art of verse, song is an art of strophe. The melody, the musical vault, has in a song the same function with respect to the strophic discourse, as in language the sentence melody with respect to the sentence. It enables safe orientation in the discourse, distribution of logical accents, the topic-comment organization, the right placing of points.

Further, there are special characteristics of strophic songs. The two-strophe songs have a certain affinity ("Wahlverwandschaft") to duets, song with more strophes usually describes things or events segmented in the same manner as is the articulation of strophes. Generally speaking: the musical structure provides for the translinguistic organization of the sung discourse.

However, let us pass from the problems of sung discourse to the problems of musical theatre. The specific use of songs in musical theatre—in the musical, operetta as well as opéra comique—is that all these genres use songs, that is sung discourse, as models of the spoken discourse.

Fifty years ago Vološinov postulated — as one of the most urgent tasks of Marxism in the domain of philosophy of language — the description and classification of different forms of discourse in everyday life. This task was not yet fulfilled and we can doubt if it can ever be; however, the musical theatre

64
(57)

39. 41
66

68

68

has, for centuries, been working at the same task. The musical numbers of opéras comiques, operettas, singspiels, operas buffas, musicals, etc. represent a huge collection of artistically recorded or modelled everyday discourse.

Whereas discourse is always unique, HIC ET NUNC, the musical number is generalized, it classifies and typifies, it represents the whole communication pattern (or Gestalt), and, metaphorically speaking, it helps us to look for the "musical numbers" in life. Song, dance and musical number in a work of musical theatre function as discovery procedures, as heuristic means, as detectors of "songs" and "dances" in life. In other words: unintentionally, they fulfil Vološinov's program.

It was already Vološinov who emphasized the importance of hierarchical moments in the organization of human discourse. Twenty-five years after Vološinov Gregory Bateson, without knowing Vološinov's hypothesis, specified these hierarchical moments in terms of symmetry and complementarity. People, when communicating, implicitly define their mutual relationship either as symmetric (equal friends or open enemies) or as complementary (that is complementing each other as the lord and the servant, the teacher and the pupil, as mother and child, etc.). This basic differentiation (together with the third principle of metacomplementarity) has proved useful in the theory of play, fantasy, humour, hypnosis, as well as in the therapy of schizophrenia. What is important for our research, is that both symmetry and complementarity are basic and deep formal qualities of music, and that the musical symmetry and complementarity in musical numbers of operettas, opéras comiques, and musicals unintentionally or half-intentionally depict the symmetry and complementarity of human relations. Complicated musical ensembles, especially in Mozart's operas and singspiels as well as in Bernstein's musicals or in Strauss's or Offenbach's or Gilbert's and Sullivan's operettas map with great preciseness the symmetric, complementary and metacomplementary structure of human relations.

Symmetry and complementarity of interpersonal relations are, usually, not defined explicitly, by a verbal agreement, but only ostensibly, implicitly, through different manoeuvres. Description of these manoeuvres has for centuries been a favorite theme of buffonistic numbers of musical theatre. Symmetry and complementarity are not the only relational properties that can be modelled by means of the musical theatre, by means of songs. The same can be done with the relational property of transitivity, that is usually modelled by the pragmatic relation of transition of one song (or one refrain) from one person to another.

It is interesting that many best numbers in musical comedies deal not only with communication, but straight with metacommunication, that is with communication about communication. This phenomenon can be explained by the fact that it is the metacommunicational sequences, which have a key position in our everyday communication. Besides, all musical numbers presented on stage have a function of a communication microscope and telescope; our everyday communication is full of metacommunicational and feed-back elements; if we magnify it by means of the musical number, all metacommunicational elements "appear on the stage".

Besides songs modelling everyday discourse there exist songs modelling songs; such musical numbers can be found especially in folkloristic operettas or in musical comedies with backstage or show business plots, that is musicals containing the elements of "musical within a musical". The same is valid about the dance numbers depicting dance numbers, as is the case in many operas, operettas, as well as ballets. For example the hero of Rodger's and Hart's *On Your Toes* is a dancer, a former hooper, who comes to a serious ballet troupe, and there are, therefore, many dance numbers depicting dance numbers or dance rehearsals of the troupe. Moreover, our dancing hero stages his own ballet (the famous *Slaughter on the Tenth Avenue*), the hero of which is again a dancer. Thus the actor in this, musical comedy must play a dancer who plays a dancer; obviously this is a somewhat elaborate and stilted building of dances and "metadances". On the other hand, there are musicals the numbers of which refuse to represent or model anything: they do not want to model, they only want to sing,

to dance, to be. Such are the musical numbers in many rock musicals. The complicated building of communication and metacommunication is destroyed and the primitive stage-public communication is established instead. Similarly as in the former minstrel show—or, sometimes, in the French cafés-concerts—the musicians sit on stage, and we witness the „birth of comedy from the body of music.“

Problems of the musical number as an heuristic instrument serving discoveries of human communication and as a form of human communication itself constitute only a part of the extremely interesting problems yielded by the musical theatre.

Many other interesting scientific topics can be found in the manner in which musicals and operettas construct the musicodramatic whole. This whole can be analysed as a drama, but equally well as a revue. (These two standpoints correspond roughly to the “emic” and “etic” standpoints of Kenneth L. Pike.) The first law of revue is variety. The principal theoretical formula of musicals is, therefore, variety in unity (Bernstein). The principal practical formula of musicals is, however, melodrama, a dramatic genre working with maximal contrasts in plot as well as in dramatic persons, often conceived in binary oppositions of protagonists and antagonists, of fortune and misfortune (Aristotle), of failure and success (the American musical). The melodramatic principle itself was invented by the French opéra comique and, later, adapted by Pixérécourt for the use of spoken drama. Elements of melodrama can be found in all epochs of musical theatre, from Viennese operetta to American musical (Cinderella story). It seems that the multitudinousness of show-business themes in the musical theatre can be explained by the fact that the world of show business, depicted in such works, is a world of easy melodrama. In the last development of musical comedy, the outer melodrama of success is replaced by the inner melodrama of the search for one’s own identity. The confrontation of worlds in spoken melodrama has, in the spoken, sung, and danced melodrama of musical theatre, the form of confrontation of musical worlds. The scores of the best musicals and operettas require that their orchestras have a nearly histrionic ability of impersonating other orchestras, bands, etc. This seems to be the difference between the role of music in the opera, on one hand, and in the musical theatre on the other. In both cases the orchestra has the narrative function; whereas, in the musical comedy the parts of the dramatic persons have the same character as the direct or semidirect speech in the novel, in the opera the “direct music” of the dramatic persons sounds rather as the indirect or the “improper direct speech” in the novel. Obviously, the musical theatre is not the only artistic form specialized on the theme of communication. There are many other forms, e. g. films, Dutch genre painting, jokes, anecdotes (that are, according to Karel Čapek, a microdramatic form), and especially comics. There are forms depicting only huge, “superhuman” forms of human communication, as monumental painting, tragedy, or opera. There are, on the other hand, forms which do not like to perform Haupt- und Staatsaktionen as the “superhuman” forms do and which prefer to depict small forms of everyday contact. This is the case of Dutch genre painting, or of the musical comedy and operetta. The circumstance that just this form was once designated by the diminutive of opera, operetta, does not seem to be insignificant, in this respect.

Music in the musical theatre depicts communication of dramatic persons. However, at the same time, it itself communicates with the audience. Musical theatre uses a special instrument of communication with the public: the hit. The functioning of the hit in the musical theatre should be studied together with the functioning of the vaudeville (that is chanson-vaudeville) and ballad, which were parts of their respective theatrical genres (of opéra comique en vaudevilles and of ballad opera) and functioned in the very opposite direction the hit functions to day: the hit plays an active, aggressive role in the musical conscience of its epoch (or, in Asafjev’s term, in the “intonation-complex” of its epoch), whereas the role of vaudevilles and ballads was passive in this respect. The functioning of the vaudeville is analogous to the functioning of a word in a language, the functioning of a hit can be rather compared with the career of a successful linguistic innovation.

192

196, 197
198

47

48

53 (59)

241

The content of a musical is usually a melodrama. The form of a musical has often some features of a parody. There are four principles of the parody. Two semantic: first of all, parody is a work about a work, a message about a message, and usually a model of a model; secondly, parody is a token: token model of the parodied work: it models its object in the original material and in the scale of 1:1. The third principle is syntactic: the principle of destruction. Parody “misses its cue”, it destroys its own picture, its own message. The fourth, pragmatic principle conceives parody as communication both the sender and the receiver of which are receivers of original work. The first principle is metacommunicational, the second is inherently theatrical, the third principle works sometimes indirectly, as it is the case of irony which quotes verbatim its original but compromises it by an inappropriate context. The fourth principle has some pragmatic variants: there is also the unintentional parody, as well as the parody not understood as a parody but as a work. Parody often works in the opposite direction, it propagates, instead of satirizing; parody is the most esoteric as well as the most popular form of art. The parodistic principles work not only in art but in human communication in general, in the diachrony of language, etc.

The alpha and omega of the singing, speaking, and dancing theatre is the singing, speaking, and dancing actor. It is the most difficult form of actorship. In a much higher degree than the actor of the spoken drama, the actor of musical comedy is exposed to the danger of ostentation, of merely exhibiting his materials and abilities.—The actor lives on fame: he functions as actor only for his public and for his city. Similarly to the principle of hit or vaudeville (“voix-de-ville”, false etymology, but symptomatic!), the principle of actorship is an urban principle.

The common denominator of our approach to the semiotics of the musical theatre was the principle of token:token models. Token:token models, the “best models” according to Rosenblueth and Wiener (“the best model of a cat is . . . another cat”), are elements of the multitudinous entities, e. g. of biological species, of series of products etc. Each element of such an entity can be used by the receiver either as an original (if the receiver is interested in this element itself), or as a sample (if the receiver is rather interested in the multitudinous entity, species, series, collection etc. as a whole), or finally, as a model (if the receiver is interested in another element, or other elements, of such an entity). Various phenomena and activities, as e. g. experimenting, trying (in the process of trial and error), animal play, human play, theatre, quotations, direct speech, etc. can be defined and interpreted in terms of token:token models or partial token:token models or quasi-token:token models. Obviously, the token:token principle has a wide application. It seems, however, that the principle is capable of further extrapolations. Every success has a tendency to repetition and multiplication, every “repeated” successful attempt becomes a more or less successful formula, a single successful token tries to become multitoken, a type, and on the other hand everything not successful loses its raison d’être. It seems that similar laws of development and multiplication can be traced in nature as well as in society, in the diachrony of language as well as in folklore (only successful language or folklore innovations survive), in the diachrony of fashion, in the development of cities (every city is also a vogue, a hit, a successful multitudinous solution of the question of human location). Our biosphere as well as iconosphere (Porębski) is full of tokens, multitokens, quasi-tokens, pseudotokens, supertokens, etc. The same principle seems to cast some light on the question of laugh and humor: by repeating our trials, that is by producing new and new “tokens” of our endeavour, of our attempts, we are able to take consciously our preceding unsuccessful attempts as models (token:token models) of our next attempt and to make the best of them. The preceding attempts were unsuccessful, nevertheless, it does not matter, they were not “in dead earnest”, they were nothing but models. The next attempt, that is the thing! However, it is possible, that even the next attempt, the “real” one, will be rather a parody of our intentions and dreams than their materialization. If this is the case, we have

the possibility to acknowledge the parody as a parody and to laugh. Laugh seems, therefore, to be a social signal – a positive signal – saying: yes, it was failure, a parody of an attempt, but what luck, that the attempt can be repeated, what luck that we spoiled only the model!

The “singing, speaking, and dancing theatre”, a form, modelling forms of human communication by means of its sung and danced “super-token: token models”, a form, communicating with the public by means of tokens of hits, a form, using melodramatic plots dealing with themes of success, a form flourishing in the biggest cities and often parodying as well as glorifying their way of life, is a form multiply touching the token:token principle, inherent in human life and human communication. It is, obviously, a form bountifully bound to the theme of human communication. With respect to its special concern in forms of human communication, it can be considered as a meta-form of human communication.

We have declared musical theatre a universal of human communication. Of course, this is only a latent, hidden, potential universal of human communication. Analogically to the fact that in a certain piece of marble existed always the potentiality of Michelangelo's David, the „matter“ of human communication from times immemorial contained the possibility of the opéra comique, operetta, and musical. However, this potential universal of human communication needed special conditions to be able to materialize, conditions that came to exist only in major cities.

The task of the present work was to describe this hidden potentiality, to describe this latent universal of human communication. The aim of a further work will be to specify the conditions and to follow the diachrony of human discovering of, and „stepping into“, this form of human communication.

IVO OSOLSOBĚ

divadlo, které mluví, zpívá a tančí

TEORIE JEDNÉ
KOMUNIKAČNÍ FORMY

Obálku navrhl a graficky
upravil Milan Kovář.
Vydal Supraphon, n. p.,
nositel Řádu práce,
Praha 1, Palackého 1,
v roce 1974 jako
svou 3910. publikaci.
Odpovědná redaktorka
Milena Černožorská.
Vytiskla Státní tiskárna,
n. p., závod 2, Praha 2.
AA 18,64, VA 18,86.
H 5389 – 403/22.
Náklad 1000 výtisků.
První vydání.
09/22 – 02-199-74.
Cena 33,- Kčs.