

IVO OSOLSOBĚ

DRAMATICKÉ DÍLO
JAKO KOMUNIKACE KOMUNIKACÍ O KOMUNIKACI
Variace na téma Zichovy definice dramatického díla

Prof. dr. Otakaru Zichovi ml., DrSc.,
trpělivému rádcí mých komunikačních
extempore.

Autorovo vstupní vyznání

Tato práce vznikla z okouzlení Zichovou Estetikou dramatického umění a ze studia moderních teorií sdělování především kybernetiky a teorie Gregory Batesona. Sám její námět se vynořil při prohlížení (na víc nestačím) Rashevského studií z oblasti matematické teorie chování, kde jsem mohl s velkým překvapením konstatovat, v jak neuvěřitelné míře předjal Zich svým formálním, abstraktním rozбором dramatické situace i svým logickým, systematickým, takřka algebraickým přístupem, matematický přístup moderních teoretiků chování živých systémů.

Kdysi, velice brzy poté, co Zichova Estetika dramatického umění vyšla, začalo se tvrdit, že je to kniha spjatá s překonanou etapou divadelní historie a natolik ignorující nejnovější vývoj, že ji to — přes její nesporné kvality — jako živé dílo znehodnocuje. Dnes, čtyřicet let poté, co byla napsána, nepřipadá nám Zichova Estetika vůbec překonaná, přestože divadlo prošlo dalšími nepředvídatelnými vývojovými (či historickými) zákrutami. Naopak čas odvál všechny ty studie, které Zichovu Estetiku, dnes překonanou, překonávaly; Zichovo dílo nad nimi ční, dodnes nedostiženo zejména ve čtyřech ohledech: 1. Jako první, ve světové literatuře zcela ojedinelý výklad dramatického umění, koncipovaný divadelně, tj. ze specifické scénické existence dramatického díla, a nikoli odvozený z literárních teorií dramatu. 2. Jako systematický, ucelený, vnítně zcela jednotný výklad dramatického umění jako umění zcela samostatného, plně integrujícího dílčí umělecké projevy, do této syntézy vstupující. 3. Jako výklad, koncipovaný z hlediska příjemce, tj. z hlediska informace, která byla skutečně odevzdána, a nikoli z hlediska zbožných přání a záměrů těch, kdož informaci vysílali. To je přístup velmi moderní, analogický lingvistickým pokusům o „grammar for the hearer“. 4. Jako jednotný a promyšlený pojmový systém, který dal české divadelní vědě přesnou terminologickou bázi, mapující rozsáhlé oblasti divadelní skutečnosti; divadelní skutečnost se od Zichových dob sice změnila, přesnost Zichových map ani použitelnost jeho kartografických sítí nebyla však dodnes předstížena.

Pokouším-li se přes tuto chválu Zicha „vylepšovat“, činím to zejména proto, abych ukázal, jak přesně Zichova pojmová síť navazuje na myšlenkové systémy, s nimiž pracuje současná věda.

Toto je variace na téma Otakara Zicha, variace v termínech teorií komunikace. Jsou možné i jiné variace, obecnější a svým způsobem pravdivější, například „hra

hrou o hře“ nebo „interakce interakcí o interakci“. Nejvýstižnější zůstává ovšem původní verze Zichova, která by se případně dala vyjádřit jako

komunikace hrou o interakci.

Věřím v izomorfii struktur (což je víra, k níž v dnešních časech zajisté netřeba nadpřirozené jasnozřivosti). Věřím, že každé poctivé a skutečně hluboké poznání jedné struktury nemá důležitost jen pro poznání této jediné struktury, ale i pro poznání struktur jiných, zdánlivě třeba zcela odlehklých, ale ve skutečnosti – v hlubině skutečnosti – s touto strukturou izomorfních. A zde je další obecnější závažnost a inspirativnost Zichovy Estetiky dramatického umění.

Brno 13. února 1969.

ÚVOD

Zichova definice a její „překlad“

„Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně.“¹

Přečteme-li si tuto klasickou Zichovu definici, vyzbrojeni aspoň minimálními poznatky moderních teorií komunikace, neujde nám, že tu máme co dělat s lidským sdělováním, takže do Zichovy definice můžeme dosadit termín „lidská komunikace“, a to dokonce třikrát.

Dramatické dílo je především zařazeno pod *genus proximum umělecké dílo* – samo umělecké dílo může být však zařazeno ještě pod obecnější *genus proximum* „sdělení“, „zpráva“, „komunikace“.

Dále se v Zichově definici vyskytuje pojem *hra*, a právě tak jako pojem umění lze i pojem *hra* podřadit pojmu *komunikace*. Podřazení zde není jednoznačné: jsou teorie podřazující *hru komunikaci*, jsou naopak teorie, považující *komunikaci* samu jen za *druh hry*: záleží na tom, co myslíme „komunikací“ a co „hrou“, jak ten který pojem definujeme. Ponechme tuto otázku prozatím otevřenu.

Konečně v Zichově definici najdeme důležitý pojem *vespolečné jednání*. *Vespolečné jednání* je klíčový pojem Zichovy estetiky, pojem, vystihující specifický rys dramatického díla, totiž jeho *dramatičnost*. *Jednání* definuje Zich² jako „*takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na jinou osobu*“: v pojmu *jednání* je tedy *implicitně* obsažen moment *dramatičnosti* (a moment *konfliktu*, což je pojem, který se *explicitně* u Zicha vůbec nevyskytuje) i moment *kolektivnosti, vespolečnosti*. – A právě toto *vespolečné jednání* lze rovněž chápat jako *vespolečnou komunikaci* (mj. jako *vespolečnou hru* v poněkud jiném smyslu slova *hra*, ve smyslu *konfliktní činnosti*, ale o to teď nejde).

„Překladem“ Zichovy definice do „jazyka“ teorie komunikace jsme zatím příliš nezískali. Naopak je zcela evidentní, že tímto „překladem“

¹ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha 1931, str. 68.

² Tamtéž, str. 46.

zmizely ze Zichovy definice termíny Zichem přesně definované (jako „lidské jednání“), nebo aspoň dostatečně osvětlené („hra“, „umělecké dílo“), nahrazeny velmi obecným, širokým a tedy málo říkajícím termínem „lidská komunikace“ („lidské sdělování“). Tento „společný jmenovatel“ — předpokládejme, že je tu ve všech třech případech plně na místě — nám však umožňuje definovat všechny tři základní pojmy Zichovy definice (lidské jednání, hra, umělecké dílo) společným jazykem teorie sdělování a uplatnit tak na ně poznatky, které přinesl nejnovější rozmach badatelské práce v této interdisciplinární oblasti.

Komunikace jako předmět vědy

Kritické zhodnocení dosavadních teorií lidského sdělování a dosavadních výzkumů v této oblasti přesahuje ovšem zdaleka možnosti této kapitoly a vyžadovalo by rozsáhlou speciální studii. Pokusme se proto — místo statického přehledu — o dynamičtější „situační náčrt“ hlavních přístupových tras.

Nejstarší objevy o lidském sdělování jsou prastaré a nutno je připisat *hermeneutikům*, zabývajícím se posvátnými texty, *gramatikům*, hledajícím a vytvářejícím normy, pravidla a zákony sdělování jazykového, učitelům *rétoriky* — vlastně první specifické teorie lidského sdělování, a ovšem filosofům, logikům, didaktikům. Pozoruhodné myšlenky o lidském sdělování najdeme u Platóna, Aristotela, sv. Augustina, Locka, Huma, Marxe, Husserla, Deweye, Jasperse. Soustavnější výzkum této oblasti nastává však teprve ve 20. století změnou — téměř současnou — v zaměření některých disciplín, které tuto oblast dosud pouze míjely, nyní však zaměřily přímo k ní. Tyto změny kursu nastaly zejména:

1. v oblasti filosofie: odvrát od klasické metafysiky a noetiky; orientace na otázky jazyka, vědy, logiky, znaku a významu: Russelův objev příčin logických paradoxů, Wittgenstein, Vídeňský kroužek lvovsko-krakovská škola logická, orientace na otázky sémantiky, vznik *semiotiky* (Ch. S. Peirce, Ogden a Richards, S. Langerová, Ch. W. Morris);
2. v oblasti psychologie: obrát ve vývoji psychologie, dosud zaměřené na jedince a dovnitř jedince, ke skupině, ke společenské motivaci lidské psychiky, k *psychologii sociální* a tím i k otázkám komunikace mezi lidmi a uvnitř skupiny;
3. v oblasti neurologie a fyziologie: Pavlovy objevy zákonů vyšší nervové činnosti, podmíněných reflexů, signálních soustav, signalizace jako klíč k nižším, živočišným způsobům komunikace;
4. v oblasti lingvistiky: nový vývojový stupeň, který znamená vznik obecné lingvistiky, lingvistiky funkční a strukturální; škola ženevská, moskevská a pražská, zájem jazykovědců o otázky znaku a významu, snaha chápat jazykovědu jako součást *semiotiky*, snaha extrapolovat poznatky o jazykovém znaku na znak vůbec;
5. v nejvládnější oblasti teorie sdělování: statistický popis zákonitostí sdělování mezi stroji (Shannon), matematický popis ekonomického chování v konfliktní situaci (von Neumann), zjištění obecné platnosti těchto zákonů v oblasti sdělování a řízení a vznik *kybernetiky* (Wiener), uplatnění *kybernetiky* v neurologii, biologii, lingvistice atd.

Teprve vznikem *kybernetiky* — jako vědy o sdělování a řízení v organismu, ve společnosti a ve stroji —, jímž se tento vývoj dovršil, ustavuje se věda o sdělování jako samostatná disciplína, která není jen služkou či levobočkem sociální psychologie nebo logiky či pouhou extrapolací lingvistiky, teprve vznikem *kybernetiky* přestává být sdělování periferijní oblastí soumezných věd a stává se centrem výzkumů vlastních.

Uvedeným přehledem jsme ovšem zdaleka nevyčerpali všechny mezioborové podněty a výpůjčky soumezných věd a oborů. Za zmínku stojí zejména:

- soustavné pronikání divadelních poznatků a divadelních termínů do sociální psychologie. Tato „teatralizace“ sociální psychologie začala vlastně už v počátcích sociální psychologie zavedením termínu „sociální role“ (H. Mead, Mind, Self and Society), a pokračuje od té doby převzetím dalších analogických termínů („představení“, „zákulisi“ atd.) – např. v poslední době v pracích Ervinga Goffmana (The Presentation of Self in Everyday Life) a zčásti i Erica Berna (Games People Play). Ostatně toto divadelní analogizování má své předchůdce v N. Jevreinovovi a svým způsobem i v americkém Thorsteinu Veblenovi. Do této souvislosti patří také uplatnění divadelních metod v psychiatrii (psychodrama) či uplatnění „dramatické teorie“ v teoriích geneze jazyka a psychiky (Kenneth Burke);
- uplatňování antropologických poznatků v lingvistice (B. Malinowski);
- uplatňování principů strukturální lingvistiky v antropologii (Lévi - Strauss);
- uplatňování antropologických poznatků v psychiatrii (Bateson);
- lingvistický rozbor afatických poruch řeči, tj. materiálu, dosud vyhrazeného psychologií a psychiatrii (Roman Jakobson);
- logický rozbor poruch mezilidské komunikace a uplatnění základních principů moderní logiky (tj. Rusellovy teorie typů a Carnapova principu jazyka-objektu a meta-jazyka) ve výkladu hry, snů, hypnózy, schizofrenie a užití těchto principů v psychoterapii (Batesonova škola v Palo Alto);
- takřka masový zájem sociologů o otázky masové komunikace;
- pokusy o sémantický přístup k matematické teorii informace a o vytvoření matematické teorie sémantické informace (R. Carnap, J. Bar-Hillel, D. M. McKay);
- uplatnění principu teorie modelování v teorii sdělování; teorie „vlastního modelu“ (M. Valach a „česká škola kybernetická“);
- syntéza funkcionálního a komunikačněteoretického přístupu k fonologii a otázkám jazyka (R. Jakobson a M. Halle);
- pokusy o syntézu poznatků logické sémantiky, pavlovovské reflexologie a tvarové psychologie a užití těchto principů v psychiatrii (Korzybski, „general semantics“ a „gestalt-therapy“);
- psychologický rozbor animální komunikace; muzikologický strukturální rozbor ptáčího zpěvu.

Přes tento velmi intenzivní ruch a mnohostranný přístup k otázkám komunikace zůstává vlastní specifičnost lidského sdělování (komunikace mezi lidmi) málo prozkoumána: víme toho o ní leccos. z hlediska matematické informace, z hlediska Zipfova principu minimální námahy, z hlediska psychologického a sociálně psychologického, lingvistika, matematická lingvistika, semiotika, sociolingvistika, psycholingvistika nám přinášejí denně nové poznatky, stále však zapomínáme zkoumat lidskou komunikaci právě jako *lidskou komunikaci*, hledat její specifičnost, to, co je na ní specificky lidské a co ji odlišuje od komunikace mezi stroji nebo od komunikace animální, stále víme málo o jejích specifických technikách a postupech. Možná, že právě vývoj umění, zejména moderního umění – které je vlastně věčným experimentováním se specificky lidskou komunikací – poskytne vědecký materiál pro takové zkoumání, možná, že takový materiál poskytne i nejnovější vývoj divadla, této nejsložitější formy komunikace.

Úkolem této studie je pokusit se proniknout ke specifické podstatě lidského sdělování analýzou všech tří dimenzí komunikační podstaty divadla. Ve třech částech této studie probereme tedy lidské sdělování

- I. jako obecnou podstatu umění a tedy i umění dramatického,
- II. jako předmět dramatického díla,
- III. jako specifický materiál dramatického díla.

9

KOMUNIKACE JAKO GENUS PROXIMUM
DRAMATICKÉHO UMĚNÍ JAKO UMĚNÍ

Slovo „komunikace“ jsme dosadili do Zichovy definice celkem třikrát. Nejméně sporné je jeho užití tam, kde nahrazuje Zichův výraz „umělecké dílo“. Umělecké dílo je totiž sdělením, komunikací; sdělování je genus proximum, nadřazený pojmu umění. A u žádného jiného umění není sdělovací podstata natolik zřejmá jako zde.

Dialog divadlo—obecenstvo

Sdělovací podstata dramatického umění je zdůrazněna už samou buďovou, v níž se dramatické dílo realizuje: divadlo, divadelní sál je prostor, uzpůsobený ke sdělování. Dramatické dílo, jak praví elementární poučky, vzniká v přímém kontaktu se svým divákem, a často se tvrdí, že přímo v *dialogu* herce s publikem. To, co probíhá mezi jevištěm a hledištěm, je vskutku cosi jako dialog, a lze to jako určitý mezní případ jakéhosi kolektivního dialogu dvou skupin označit. Nechybí zde ani nejpodstatnější rys dialogu, totiž obousměrný tok informace prostřednictvím střídání replik a *výměny rolí*, rozuměj výměny rolí příjemce a původce zprávy. (Důsledná výměna rolí mezi herci a publikem, totiž výměna v tom smyslu, že by se z herců stali diváci a z diváků herci, je v „normálním“, „běžném“, tradičním dramatickém díle nemožná; zabraňuje tomu ostatně sama architektura divadelního prostoru, nepočítající po této stránce s výměnou a pevně stanovící role „původců“ a „příjemců“ už samým zařízením sálu, orientací sedadel jedním směrem atd.)

Co do složitosti a rozsahu komunikačních spojů je divadelní komunikace právě na hranici komunikace skupinové a masové (group-communication, mass-communication), a má charakter komunikace „několika s mnohými“ či „kolektivu s masou“. Počtem příjemců je to již komunikace masová — divadlo je první a po dlouhá století také jediné masové umění. Díky své prostorové organizaci zachovává si však některé výhody komunikace skupinové,³ k níž patří přímý kontakt působení bezprostředních a okamžitých vzájemných a zpětných vazeb.

Základní vztah herců a publika se dá charakterizovat v obecných formálních kategoriích *komplementarity* a *metakomplementarity*, to jest kolektivní komplementarity a metakomplementarity. Není to vztah sy-

³ Srv.: Jürgen Ruesch a Gregory Bateson, *Communication, The Social Matrix of Psychiatry*, New York 1951, str. 39—44.

metrický, který charakterizuje dialog dvou zcela rovnocenných, vzájemně nepodřízených partnerů, vztah, který se projevuje např. i rovnoměrností ve střídání replik, rovnoměrným rozložením iniciativy atp. Je tu zřetelná komplementarita, podřízení jednoho kolektivního účastníka druhému, tj. obdobný (obecně a formálně vzato týž) vztah, který spojuje a vzájemně doplňuje velitele a podřízeného, pána a sluhu, otce a syna, iniciátora a dobrovolného vykonavatele, vypravěče a naslouchajícího, rádce a radícího se, a tedy i ty, kteří hrají divadlo, s těmi, jimž toto divadlo hrají. Tento vztah podřízenosti na úrovni komunikace divadelním představením existuje však jen v rámci komplementarity opačné: na vyšší úrovni, na meta-úrovni jsou to diváci, kteří dovoluují – (tím, že si zakoupili lístek a tím, že do divadla přišli) – divadelníkům, aby převzali iniciativu a aktivní roli v divadelní komunikaci. Proto je vztah jeviště a hlediště ve skutečnosti metakomplementární.

(Vztah komplementarity a metakomplementarity má klíčový význam v Batesonově, Haleyově a Jacksonově behavioristické teorii hypnózy, schizofrenie, hry a psychoterapie. Za podrobnější zkoumání by rovněž stála otázka, nakolik lze obecenstvo a účinkující, lépe řečeno představení a jeho obecenstvo [protože každá inscenace si hledá „svoje“ obecenstvo a každé obecenstvo „svoji“ inscenaci] pokládat za homeostatický systém, podobně jako je homeostatickým systémem např. manželská dvojice nebo rodina.)⁴

Vzájemnou komunikaci, onen „limitní případ dialogu“ mezi jevištěm a hledištěm lze tedy z hlediska toku informace charakterizovat:

1. výlučně jednosměrnou komunikací divadelním představením,
2. jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responsemi) publika; jako response fungují většinou stereotypní konvenční reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání) a ovšem také základní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčné „přirozené znaky“ nedostačitého zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, šustění sáčků),
3. stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, při čemž zprávy typu 2 a 3 slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba.⁵

(Komunikačním spojením jeviště–hlediště se ovšem komunikační vazby diváka nevyčerpávají. Neméně trvalý komunikační kontakt máme i se svými spoludiváky. V divadle existuje složitá síť vzájemných ostenzivních spojů, síť, která je závislá mj. i na tvaru hlediště. Podobná síť existuje i v publiku koncertním, bigbítovém, sportovním atd.)

Ukazování a model života

Prozatím jsme se zabývali *pragmatikou* dramatického sdělování, tj. původci a příjemci dramatického sdělení. Obraťme nyní pozornost na dra-

⁴ Nejprístupnější informaci o teorii Gregory Batesona a celé psychiatrické školy z Palo Alto najdeme ve studii St. Grof-Zd. Dytrych, *Nový přístup k některým psychologickým problémům (schizofrenii, hypnóze, hře, rituálu a humoru)*. Československá psychologie, roč. VIII, 1964, č. 2, str. 121–136. Nejpodrobněji se těmito problémy zabývá Jay Haley (Haley není psychiatr, ale teoretik komunikace) v knize *Strategies of Psychotherapy*, New York 1963.

⁵ Na tuto funkci divadelního potlesku poukázal už Norbert Wiener v knize *Kybernetika a společnost*.

matické sdělení samo, na jeho *syntax* a *sémantiku*. Z tohoto hlediska je nutno divadelní představení považovat za jeden z nejsložitějších semiotických systémů.

Tento systém má — stejně jako všechny sdělovací systémy vůbec — velmi jednoduchý základ. Tímto základem je *prezentace*, ostenzivní sdělení, *ostenze*.

Ostenze je ukázání, sdělení ukázáním; tj. dáváním k dispozici poznávací aktivitě druhého; k dispozici aspoň částečné, aspoň natolik, nakolik je nezbytně třeba k rozpoznání, identifikaci ukazovaného předmětu (věci, osoby, úkonu, jevu).

Ukazování je zajisté nejzákladnější podstatou divadla; divadlo je zařízení na ostenzivní sdělování, na ukazování, a slova jako „kazaliště“ a „show“ nepochybně k této podstatě odkazují. Ukazování je však pro divadlo podstata nespecifická, tuto podstatu sdílí divadlo se vším sdělováním a koneckonců se vším jevením se, předváděním i předváděním se, demonstrováním ve všech významech tohoto slova, vystavováním, bezděčným i záměrným ukazováním se, se vši fraškou životního „divadýlka“ i se vši prostotou životního „dávání se k dispozici“ poznávací aktivitě druhého, neboť život a svět jsou, jak praví vykiřčená moudrost, velké divadlo.

Sdělení, kterého se nám dostává při divadelním představení — pokud to není představení typu varietního, estrádního, music-hallového, prostě představení onoho typu, který Zich přísně odlišuje od umění dramatického a zařazuje do umění divadelního — nemá ovšem zdaleka charakter „čisté ostenze“ (ten nemá ostatně ani žádné představení shora uvedených „divadelních děl“), ale má zcela zřetelně charakter *modelu*. Sdělení, které tu dostáváme, není sdělení o skutečnosti divadla samého, jeho dílčích složkách a projevech či o celé stavbě, z těchto dílčích složek vybudované, ale sdělení o *něčem jiném*, o jiné skutečnosti, přítomnou divadelní skutečností pouze zastupované, zpřítomňované, *re-prezentované, modelované*.

To, co nám nabízí divadlo představením dramatického díla, je tedy *sdělení pomocí modelu*, event. *ostenze* tohoto dramatického modelu. Neboť dramatické umění nepatří k těm uměním a k těm uměleckým druhům, které se spokojují s tím, co by se dalo označit jako „minimální program“ umění, totiž s vytvářením „věci na ukazování“, s pouhou ostenzí, ale spíše se neustále pokouší naplnit to, co lze považovat za maximální příležitost umění, totiž modelovat život: neustále totiž nabízí divákům reprezentace, modely tohoto jedinečného a neopakovatelného systému, k němuž se upíná maximum zájmu a pozornosti každého z nás, systému, který je základní hodnotou a měřítkem všech hodnot — *života*, prožívaného právě v jeho *individuální jedinečnosti a neopakovatelnosti*.

Neustále se pokoušet o nemožné, totiž zachytit nezachytitelné a modelovat nemodelovatelné, je maximální tížádostí umění, a tedy i umění dramatického. Každé umění se při tom soustřeďuje na specificky své materiály a specificky své způsoby modelování — a tedy i na ony stránky života, které povaze těchto materiálů a metod odpovídají. Specifickým materiálem dramatického umění je právě komunikace, specifickou dílčí stránkou života, na niž se dramatické umění soustřeďuje, je rovněž komu-

nikace, a specifickou metodou, již dramatické umění pracuje, je modelování komunikace komunikací.

Protože slova model používám v tomto článku – stejně jako v jiných svých studiích – jinak, než se vžilo v teoretizujících pracích o divadle, kde model označuje jen určitý typ dramatu a nikoli základní noetický úděl umění vůbec, a protože nemohu předpokládat znalost těchto názorů u čtenáře, považuji za svou povinnost nejen odkázat na dvě studie, totiž OSTENZE JAKO MEZNÍ PŘÍPAD LIDSKÉHO SDĚLOVÁNÍ A JEJÍ VÝZNAM V UMĚNÍ⁶ a TRACTATUS DE ARTIS GENERE PROXIMO⁷ kde jsem se tyto názory pokusil vyložit uceleněji a přesvědčivěji, ale zároveň nastínit aspoň nejdůležitější principy, na které navazuji i v přítomné studii. Jsou to:

1. *Kritika pojmu znak*, tohoto základu pojmového systému semiotiky. Podobně jako „význam“ je i „znak“ termín mnohoznačný a tím neužitečný. Jeho základním nedostatkem je neschopnost rozlišit mezi *metaforickým* a *metonymickým* vztahem k designátu. Znak je obojí, i to, co má ke svému designátu vztah *metonymický*, tj. vztah části k celku, účinku k příčině nebo jinou věcnou, věcně-kontextovou vazbu, i to, co tuto vazbu postrádá a zastupuje svůj designát na základě podobnosti včetně mezní podobnosti všeho se vším. Rozdíly těchto dvou druhů „znaků“ připadají podružné, jsou však principiální: v prvním případě je znakem něco z kontextu (případně dokonce přímo část) *věci samé*, v druhém případě vůbec ne věc sama, ale něco zcela jiného, „věc, vypovídající o jiné věci“, „skutečnost, vypovídající o jiné skutečnosti“, „meta-skutečnost“, „meta-věc“. Tyto rozdíly jsou rozdíly dvou (russellovských) logických „typů“, dvou *úrovní abstrakce*, jsou to též rozdíly, které odlišují „jazyk“ a „metajazyk“ – a jejich směřování pod jednu střechou termínu „znak“ vede nutně k vnitřní rozpornosti teorie, založené na takovém pojmu. Proto termínu „znak“ neuvžívám, znak-metonymii zahrnuji do ostenze, znak-metaforu považuji za mezní formu modelu.
2. *Teorie modelu*. Model nedefinuji výlučně „*sémantický*“, tj. vztahem k originálu (izomorfii, homomorfii, izofunkcionalitou), ale především „*pragmatický*“, tj. funkcí a vztahem k uživateli: teprve užitím ve funkci *noetické náhražky* stává se z izomorfního či jinak podobného systému *pro jeho uživatele model*. „Sémantické“ hledisko, pro praktické modelování velevýznamné, je ze širšího hlediska silně relativizováno tou okolností, že existuje podobnost všeho se vším (což dokazuje nejen vývoj metaforiky v moderní poezii, ale i exaktní topologická teorie svazů a teorie rozlišovacího grafu), a že vedle modelování chování a struktury (kde velmi záleží na exaktních formách podobnosti) existuje i modelování existence. Naopak konkrétní pragmatika rozhoduje: pro některé konkrétní účely potřebují exaktní strukturální izomorfii, pro jiné mi stačí „*modelování existence*“. Což je právě případ sdělovacích modelů, kde hledisko přenosnosti, snadné improvizovatelnosti kdekoli a kdykoli naprosto převládá nad hlediskem exaktnosti: po kapesním tranzistoru také nežádám, aby byl hi-fi a od náramkových hodinek nevyžadují astronomickou přesnost.
3. *Modelování a sdělování*. Existenci „sdělovacích modelů“ se výrazně sblíží dvě dosud oddělené disciplíny – teorie lidského sdělování a teorie modelování. Obě jsou teorie určitých specifických lidských praktik či „triků“ jak přelstít nedostupnou skutečnost, jak řešit situaci „nepřítomného originálu“, Je-li *originál* – tj. skutečnost, kterou chci poznat, originální, *původní* předmět mého noetického zájmu – k *dispozici* mé poznávací aktivitě, mohu jej poznávat (zkoumat, pozorovat, experimentovat s ním atd.). Nastane-li však „situace nepřítomného originálu“, mám

⁶ Ivo Osolsobě, *OstENZE jako mezní případ lidského sdělování a její význam v umění*. Estetika, roč. IV, 1967, č. 1, str. 2–23.

⁷ Ivo Osolsobě, *Tractatus de artis genere proximo*. Estetika, roč. VI, 1969, č. 1, str. 18–39.

jen dvě možnosti: vzít si na pomoc *jiný originál*, aby mi posloužil jako model původního předmětu mého zájmu (kteréžto možnosti využívá modelován), nebo — druhá základní možnost — vzít si na pomoc *jiného člověka*, aby mi vypomohl buď s *originálem*, pokud jej má k dispozici on, nebo aspoň s modelem, což obojí je sdělování. A protože ani v praxi nemohu oddělit „čisté modelování“ a „čisté sdělování“, ale neustále používám kombinace obou metod, stejně jako poznatků, získaných oběma cestami, je tu i praktický důvod pro těsné sblížení obou teorií.

4. *Rozdělení sdělování.* Sdělování lze tedy rozdělit na dva základní druhy — na sdělování pomocí originálu (prezentace, ostenze), jinak řečeno sdělování *prezentativní* čili *ostenzivní*, a na sdělování *neostenzivní*, *neprezentativní*, *reprezentativní*, tedy sdělování pomocí modelu. Přejížděnou oblast tvoří *ostenze modelu*, která — na rozdíl od sdělování pomocí modelu — zásadně patří ke sdělování ostenzivnímu, tj. sdělení pomocí originálu (i model je možno ukázat jako jakýkoli jiný systém, jakýkoli jiný „originál“), zároveň však má rysy sdělování neostenzivního, tj. sdělení o nepřítomném originálu přítomného a ukazovaného modelu. Naopak každé neostenzivní sdělení má ostenzivní složku, víc: ostenzivní základ. Nemohu sdělovat, aniž bych aspoň něco — aspoň ten model, jehož prostřednictvím sděluji — nedal k dispozici poznávací aktivitě druhého. Co ostenzi modelu a sdělování pomocí modelu rozlišuje v praxi, je redundance: teprve tehdy, je-li sdělení modelu o sobě samém pro příjemce *nadbytečné*, může model přednést i informaci o svém originálu. — Do sdělování pomocí modelu lze zahrnout i jazyk, jehož charakteristika se tím sice nevyčerpává, ale jehož základním přístupem k „originálu“ je *modelování existence*. Jazyk a ostenze tvoří dva protipóly sdělovacího spektra: vzájemně na sobě závisí; neexistuje jazyk bez ostenze (ostenzivní definice základních deskriptivních slov našeho slovníku) ani ostenze bez jazyka.

2

LIDSKÁ KOMUNIKACE JAKO (DÍLČÍ) PŘEDMĚT DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

V zájmu přesnosti — což je zichovská vlastnost číslo jedna — budiž rovnou a předem řečeno, že termín „lidská komunikace“ není totéž jako Zichovo „vespolné jednání osob“, že svoji předlohu nenahrazuje beze zbytku (a bez podstatného zbytku) a že není tedy jeho plnohodnotným ekvivalentem. Takovým dokonalým „překladem“ Zichova termínu by byl výraz „interakce“ (což je nejobecnější termín sociální psychologie a zároveň i jeden ze základních termínů obecné behavioristiky systémů), eventuálně výraz „lidská interakce“. Zich mluví sice — z úzkostlivé přesnosti — o jednání *osob* a nikoli o jednání *lidí* (osobami dramatického díla nemusí být vždy jen lidé), nicméně výraz „lidská interakce“ vyhovuje i zde, dokonce zahrnuje i všechny případy, pro které dal Zich přednost slovu „osoby“ před slovem „lidé“: i tehdy, nejsou-li osobami dramatického díla lidé, jednají mezi sebou a komunikují jako lidé — proto přívlástek „lidská“ (ať už komunikace nebo interakce) je zde zcela na místě; stačilo přesunout důraz z nositele akce na akci samu a problém „lidé či osoby“ odpadá.

Komunikace a interakce

Specifickým předmětem dramatického umění není tedy podle Zicha (a podle skutečnosti) pouhé vzájemné sdělování, ale vzájemná lidská interakce, což je pojem s rozsahem širším než pojem komunikace, pojem, zahrnující mimo jiné i mezilidskou komunikaci. Kdybychom ovšem chtěli za každou cenu obhajovat náš původní „překlad“, mohli bychom se snadno odvolat na některé jiné autory, kteří komunikaci chápou takto široce, nebo kteří komunikaci a interakci ztotožňují. Na pojmu komunikace zakládají například svoje pojetí sociální psychologie E. L. a R. E. Hartleyové,⁸ v téže době (1952) vyšlo i důležité společné dílo psychiatra J. Ruesche a antropologa Gregory Batesona *Communication, The Social Matrix of Psychiatry*,⁹ chápající komunikaci stejně široce. Jak patrno, našli bychom u Batesona a Ruesche omluvu: každá komunikace je zároveň interakcí, každá má za důsledek ovlivnění druhého, každá – řečeno Zichovými slovy – „má působiti a působí na osobu druhou“. Podobné stanovisko najdeme i v knize Colina Cherryho *Human Communication*, kde se argumentuje podobně: „Your hearing of your friends utterance represents a selective action upon your ensemble of hypotheses – strengthening some, weakening others. From that instant on, you are not the same person; the experience has changed your ‚state of preparedness‘ for the things.“¹⁰

Jestliže každé sdělení je zároveň interakcí (a tedy „jednáním“ ve smyslu Zichově), která působí na druhou osobu, i když toto působení může být – jako v případě nedůležitých sdělení, nepodstatných zpráv, a oněch sdělení, která nepřinášejí žádnou novou informaci – zcela zanedbatelné a tedy pro dramatiky – pokud to není Čechov – málo zajímavé, zdaleka to neznamená, že každá interakce je zároveň sdělením. Sami Bateson a Ruesch, kteří komunikaci chápou maximálně široce, takže v termínech komunikace popisují např. i válku (vypuknutí války je prý moment, kdy si národy uvědomí svou izolaci v termínech komunikace; sáhnou tedy po zbraních a tím nutí k tomu i své protivníky, s nimiž společně vytvoří komunikační systém násilí a zabíjení; po skončení války oba národy sdílejí společný komunikační systém)¹¹, považují za komunikaci jen *vnímanou* interakci, takže ani do jejich velmi širokého pojetí bychom nedostali takové velmi dramatické interakce, jakou je například úkladná vražda, přepadení spícího a těžko by se nám pak definovaly důležité Zichovy motivy skrytí, tajemství, záměny, založené právě na napětí mezi sdělením a interakcí. Ostatně všechny situace vzájemného boje, střetnutí, násilí, souboje, rvač-

⁸ E. L. Hartley - R. E. Hartley, *Fundamentals of Social Psychology*. New York 1952, volume I-II.

⁹ Srov. Ruesch a Bateson, op. cit., str. 6: „The concept of communication would include all those processes by which people influence one another. The reader will recognize that this definition is based upon the premise that all actions and events have communicative aspects, as soon as they are perceived by a human being; it implies, furthermore, that perception changes the information which an individual possesses and therefore influences him.“

¹⁰ Colin Cherry, *On Human Communication, A Review, a Survey, and Criticism*. New York-London 1957, str. 248.

¹¹ Srov. Ruesch a Bateson, op. cit., str. 44.

ky, bití, ale na druhé straně i lásky, erotického sblížení, přestože mívají důležitou komunikační složku, nemají vždycky *komunikační podstatu*, jsou sice často *mimo jiné* i sdělením, zřídka však *především* sdělením, a není tedy vždycky výhodné chápat je výlučně v termínech komunikace, tj. jak to budeme definovat dále, v termínech *přenosu informace*.

Bude proto dobré, přistoupíme-li na toto maximálně široké chápání lidské komunikace, neztotožníme-li však při tom komunikaci a interakci. Přesným překladem Zichova „vespolného jednání osob“ v termínech obecné behavioristiky systémů, eventuálně sociální psychologie, bude tedy „lidská interakce“ a nikoli „lidská komunikace“. To nám ovšem nebrání, abychom se v této zichovské variaci soustředili na pouhý dílčí aspekt této interakce, jíž je právě komunikace.

Dramatické umění objevuje lidské komunikování

Komunikace mezi lidmi je tedy – vedle toho, že je i materiálem a dále i posláním či údělem a podstatou divadla – především (dílčím) předmětem dramatického umění, a dramatická literatura *všech dob* – přes všechnu svou fiktivnost a odvozenost, nebezprostřednost a umělost – podává bezděčné svědectví o lidském komunikování, o lidském dialogu, o lidských „manévrech“, „kratochvilích“ a „hrách“ (řečeno termíny sociální psychologie a psychiatrie – Goffman, Berne, Bateson), o lidském komunikování i o lidské „metakomunikaci“, o lidském předvádění se a prezentaci sebe samého, o lidské ostentaci (Veblen) i o lidském divadle a tyátru (Jevrejnov)¹². Neboť divadelní texty *všech dob* – vyslovme tuto hypotézu – skýtající skvělou příležitost a skvělý materiál pro sociálně-psychologické a komunikačněteoretické zobecnění (nebo aspoň pro demonstraci a dotvrzení existujících teorií), stejně jako metodologie současné sociální psychologie a teorie mezilidské komunikace je důležitým arzenálem pomocných metod pro analýzu dramatického díla a eventuálně i zdrojem inspirace pro dramatické umění vůbec.

Na rozdíl od vlastní psychologie, zejména introspektivní psychologie, jejíž spolupráce s divadlem patří k jakési dobré tradici, takže vytvořila dokonce školy a směry divadelní a herecké práce (tzv. psychologické herectví s ostentativním hereckým „psychologizováním“), ale jejíž konečný přínos je pro sám výsledek dramatického díla z větší části irelevantní a nadbytečný (psychologie dodává jen „pomocné hypotézy“ pro herecké uchopení postavy), zabývá se totiž sociální psychologie přímo tím, co na jevišti „hraje“, tedy postojí dramatických osob, jejich vzájemnými

¹² Srov. Erving Goffman, *Encounters, Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis 1961. Erving Goffmann, *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959. Eric Berne, *Games People Play*. 1st Edition 1964, British edition, Penguin Books 1967. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*. 1st Edition 1899, First Allen & Unwin Edition, London 1924. Nikolaj Jevrejnov, *Teatr kak takovoj. Osnovanije teatralnosti v smysle položitelnogo načala sceničeskogo iskusstva i žizni*. S. Peterburg, Sovr. Iskusstvo. Týž autor – v transkripci Nicolas Evreimoff – publikoval v Paříži v roce 1930 knihu *Le Théâtre dans la Vie*.

vztahy („dramatickými relacemi“, jak říká Zich), sociální motivací jejich postojů, vztahů i činů (což je dramatická motivace) a zejména pak oněmi „náznornými akcemi osob, jež mají působit a působí na jiné osoby“, jimiž Zich definuje podstatu dramatického díla, akcemi, jejichž složkou je i komunikace.

V této souvislosti je snad vhodné ještě poznamenat, že specifický přístup dramatického umění k psychologii postav je čistě *behavioristický*. Podobně jako behavioristická psychologie přistupuje i divadlo k svému předmětu, k člověku, jako k „uzavřené schránce“, přístupné pouze vnějšímu pozorování, extrospekci. Zároveň však existuje v dramatickém umění stálá snaha vynahradit toto omezení dramatického umění a nějakým způsobem kompenzovat nedostiznou introspekci. Nejstarší, klasický prostředek je *mluvení stranou* a (lyrický) *monolog*. Novější — i když dnes už zastaralý prostředek — našla realistická a naturalistická škola, která nepřipouštěla mluvení stranou ani monolog a kompenzovala jej zdůrazněně *psychologickým herectvím*. Moderní divadlo dává přednost návratu k monologu (i když spíše *epickému* než lyrickému) a některým prostředkům syntetického divadla.

Předmětem dramatického umění podle Zicha není jakékoli jednání osob, ale jejich jednání *vespolné*; to, co bylo řečeno Zichem o jednání, platí samozřejmě i o dílčím aspektu lidské interakce, o lidské komunikaci. Charakteristickým projevem této *vespolnosti* lidské komunikace je právě *dialog*. Na rozdíl od „*dialogu*“ mezi jevištěm a hledištěm, kterým jsme se zabývali v minulé kapitole a který nemá rysy skutečného, plnohodnotného dialogu, jde v tomto případě o dialog v pravém slova smyslu, o dialog se všemi rysy dialogu, s „výměnou rolí“ a obousměrným tokem informace bez apriorně dané specializace.

Vespolnost je natolik výraznou a elementární vlastností dialogu, že proniká nejen každým dramatickým dílem, ale také každým jeho textovým zápisem. Zkoumání těchto zápisů poskytuje poznatky, které platí nejen o dialogu dramatickém (tj. dialogu na scéně, eventuálně o dialogu, zachyceném literárním zápisem), ale i o dialogu „přírodním“ (tj. o dialogu „v životě“), o dialogu vůbec. Například studie Mukařovského¹³, přestože vznikly na materiálu divadelních textů, eventuálně divadelních představení, jsou ve skutečnosti studie o dialogu „přírodním“, tj. o dialogu jako jazykové formě, o dialogu jako konkrétní podobě „*parole*“; zabývají se sice sémantikou dialogu (prolínání sémantických kontextů), vůbec však nehledají, v čem je specifická *sémantická* odlišnost dialogu dramatického od dialogu „přírodního“. Proto také výzkumy Mukařovského zařazujeme sem, do kapitoly, zabývající se komunikací (tj. i dialogem) jako *předmětem* dramatického umění, a nikoli do kapitoly, zabývající se dialogem jako *prostředkem* dramatického zobrazení.

Textový zápis zachycuje nejen sémantické, ale také některé pragmatické, *interakční* charakteristiky dialogu. Symetrie, stejně jako komplementarita vztahu dvou komunikujících osob se projevuje velmi výrazně v dramatickém textu, a to dokonce v tak vnější a kvantitativní charak-

¹³ Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*. Praha 1948, díl I.

teristice, jakou je například *délka replik*: symetrie vztahu směřuje obyčejně i k symetrii v délce replik, která je projevem pravidelnosti „výměny rolí“ a pulzace vespolného sdělování. Projevem komplementárnosti vztahu je naopak nerovnováha v rozdělení replik (při čemž převaha v kvantitě vyslovených vět a slov nemusí vždycky znamenat i převahu ve vzájemné interakci). Délka repliky není prostě funkcí „váhy“ dramatické osoby (i když obecně platí, že podřízená osoba mluví „jen když je tázána“ — což je vztah metakomplementarity — a jinak „drží hubu i krok“), ale spíš součinem mnoha činitelů vnějších (situace, okolnosti, reakce partnera, partnerova ochota naslouchat) i vnitřních (závažnost a nutkavost sdělení, charakter události atp.).

Jazykový zápis, přestože implicitě obsahuje víc než pouhé jazykové sdělení, není ovšem schopen fixovat víc než část mezilidské komunikace, část celkového dialogu a dokonce jen část dialogu jazykového, jen jeho obsah. Úkolem dramatického díla (inscenace) v oblasti komunikace je tedy *rekonstruovat vespolnou komunikaci dramatických osob v celém rozsahu komunikačního spektra*, od vzájemné komunikace jazykové (která rytmicky pulzuje mezi osobami jako střídání replik, jako dialog) až po komunikaci ostenzivní, která nepulzuje, ale oboustranně trvá v rozsahu celého spektra jako jeho základ: mluvím jen někdy, ale ukazuji se stále, i tehdy, když mluvím, i tehdy, když nic neříkám.

Na rozdíl od mluveného dialogu, kde v danou chvíli převládá vždy jen jeden směr, vytváří vzájemné ostenzivní sdělování oboustranný uzavřený okruh vzájemného „vnímaného vnímání“ („perceived perception“), jež Bateson a Ruesch považují za základní formu lidské komunikace.

Zatímco při čistě jazykové komunikaci (což je patrně tam, kde ostatní kontakt odpadá, například při telefonickém hovoru) dostávám zpětnou informaci o působení mé vlastní repliky na partnera teprve tehdy, promluví-li i on (i když i mlčení a reakční doba někdy „mluví“), poskytuje mi rozhovor „tváří v tvář“, při němž každý partner je do jisté míry neustále k dispozici poznávací aktivitě druhého, tuto zpětnou informaci vlastně neustále.

Jestliže bychom komunikační schéma časového průběhu mluveného dialogu (tedy spíše než jedno schéma celý sled schémat jednotlivých fází tohoto dialogu) mohli srovnat například se schématem dopravy, pendlující po jednokolejně trati (první užil podobných dopravně-informačních analogií C. Shannon), pak bychom obdobu časového průběhu vzájemných informačních vazeb při vzájemné ostenzi sebe samého našli nejspíš v komunikačních schématech boje či zápasu nebo také sexuálního styku; jak při zápase tak i při sexuální komunikaci probíhá tok vlastní informace i zpětné informace v obou směrech neustále.

(Ostatně pro oba tyto druhy lidského stýkání měla biblická čeština překrásné slovo — mimochodem doslovný překlad latinského *communicatio* — obcování. V tom moudrém slově je vše, dokonce i ta obec, která se vzájemným obcováním vytváří a formuje!)

Zvolil jsem tento příklad z oblasti zdánlivě zcela odlehlé našemu tématu zejména proto, že je zde výrazný rozdíl proti dialogu, o to výraznější, oč nápadnější je zároveň shoda s dialogem v rovnocennosti (symetrii? komplementaritě??) obou partnerů. Sama ostenze a její časový průběh

ovšem vůbec nezáleží na rovnocennosti či podřízenosti partnerů; probíhá neustále i tam, kde jsou partneři zcela rovnocenní, i tam, kde existuje naprostá podřízenost a kde jiná než ostentivní „replika“ není možná. (Což je koneckonců i případ divadelního představení, který jsme rozebírali v předchozí části.)

Konstatovali jsme už při první zmínce o ostentivním sdělování, že v každém ukazování je cosi divadelního. (Dějiny divadla znají přece formy divadla či „divadla“, založeného čistě na ostenzi: parády, triumfy, slavnosti, atd.) Je-li jakési „divadelní minimum“ v každé ostenzi vůbec (tedy i v každé komunikaci), tím větší porce divadla je ve vzájemné ostenzi sebe samého, která probíhá při dialogu. Důkladnou analýzou těchto „představení“, která sobě navzájem při každém setkání pořádáme, podává americký sociální psycholog a antropolog kanadského původu Erving Goffman v knize *The Presentation of Self in Everyday Life*. Zvláštnost Goffmanovy knihy, s velkým vtípem analyzující právě techniku vzájemné prezentace, je to, že celý tento proces pojímá jako divadelní představení (hle: další doklad vpádu divadelní terminologie do sociální psychologie!). Mluví tedy o roli, o „představení“ („performance“), o „režii“ či přesněji o „řízení představení“ („stage management“), o vhodné scéně, kterou pro prezentaci volíme („setting“), o „zákulisí“ („backstage“), o poruchách hladkého průběhu „představení“, o „vypadnutí z role“ i o taktu, který pomáhá podobné poruchy a „trapasy“ překonat. Goffman samozřejmě ví, že život není divadlo, a také to v úvodu i závěru své knihy zdůrazňuje, ovšem důsledně domyšlená analogie presentation-performance se v jeho knížce ukázala jako velmi plodná.

Zde opět nutno konstatovat, že dramatické umění, zejména komedie, která je vždy záměrně či bezděky komedií mravů (tj. především nemravů, provádějící vzájemnou lidskou komunikaci a interakci), předběhlo zase minimálně o několik století či tisíciletí sociální psychologii v objevování tohoto „divadla“, jímž je naše lidské komunikování. Neboť podobně jako vedle ostenze existuje pseudoostenze (jejím klasickým příkladem jsou Potěmkinovy vesnice), existuje pseudoostenze a „komedie“ i v prezentování sebe samého: zde všude se mísí snaha „dát se k dispozici“, ukázat se (tj. obvykle ukázat své lepší, líbivější stránky), s úsilím za žádnou cenu se neukázat (tj. skrýt své nežádoucí stránky). A všechny tyto podrobnosti, problémy, obtíže, nesnáze, zadrhele a „trapasy“ našeho každodenního „divadla“ jsou odjakživa vděčným tématem dramatického umění, zejména komedie.

Docházíme tedy znovu ke staré pravdě, že „divadlo“ v životě je předmětem divadla na jevišti. Dala by se — jen z materiálů dramatického umění — sestavit celá antologie „divadla v životě“, seřazená od minimálních stop divadla a divadelnosti až po skutečné „divadlo na divadle“. Ta stupnice by začínala někdy u nepatrných odstínů, jimiž se prostá ostenze, prostě dávání se k dispozici poznávací aktivitě druhého stává afektací a ostentací, promyšleně režírovaným představením, pořádaným s úmyslem „udělat dojem“, pokračovala by důmyslnými potěmkinovými vesnicemi (které nestavíme — jak tomu ostatně nasvědčuje krásné české slovo „bouda“ — jen pro carevnu a které vždycky nepotřebují nákladnou dekoraci, protože stačí dobrý herec a náznak), to už by dospěla k oněm

motivům, o kterých právě Zich brilantně a přesvědčivě dokázal, že jsou pevně spjaty s gnoseologickou (a dodejme: komunikační) podstatou divadla, tj. k *motivům přetvářky, skrytí, tajemství a záměny*, a od těchto *komunikačních dobrodružství* je už jen krůček (ovšem krůček, který vede přes zřetelné hranice mezi skutečností a hrou, mezi skutečností a jejím modelem) k divadlu *skutečnému*, k představení v představení, k *divadlu na divadle*. Není to ostatně nápadné, jak často a s jakou vytrvalostí se objevuje tento vrcholně složitý komunikační útvar, dramatické dílo, jako téma dramatického díla?

Norbert Wiener a po něm další autoři (např. japonský psycholog Matsanao Toda¹⁴) rozdělují komunikaci na *kooperativní* a *kompetitivní* (soupeřivou). Je to rozdělení převzaté z matematické teorie her (tj. z teorie, která by se měla přesněji jmenovat „teorie konfliktových situací“), a za takovou konfliktovou situaci lze považovat i situaci sdělování. Jak říká už sám název, dramatické umění (a potvrzuje to i Zichova definice, v níž pojem „jednání“ implikuje „konflikt“) se zajímá především — ne-li výlučně — o komunikaci kompetitivní, soupeřivou.

Kooperativnost či soupeřivost proniká všechny druhy a všechny složky komunikace. Norbert Wiener¹⁵ mluví při této příležitosti dokonce o dvou jazycích, diametrálně odlišných svým účelem, totiž o „*jazyku vědy*“ — jehož cílem je odevzdávat informaci, a o „*jazyku advokacie*“, jehož účelem je vznášet zmatek do informace protivníka. Dramatické umění opět věnuje pozornost především jazyku advokacie, jazyku, jakožto jakési „soukromé ideologii“ své postavy (i ideologie patří totiž do jazyka advokacie), a dramatická literatura zajisté má na svých stránkách klasické příklady tohoto jazyka. Ale nejde jen o komunikaci jazykovou; v oblasti komunikace *ostenzivní* jsou klasickým příkladem „jazyka advokacie“ již zmíněné Potěmkinovy vesnice; na opačném pólu komunikačního spektra, v oblasti komunikace jazykové je klíčovou otázkou otázka základního jazykového aktu — *pojmenování* a základního jazykového modelu — *jména*. Dávat věcem falešná jména, podobně jako dávat do oběhu falešné bankovky, je nepochybně zájem všech Potěmkinů; není pochyby, že za vlády Potěmkinů stává se komunikační aktivita opačného druhu, — totiž dávat věcem pravá jména — činností nebezpečnou, a tedy dostatečně dramatickou, hodnou dramatického zobrazení.

Slovo *hra* — přesněji slovo „game“ — má dnes ve vědeckých teoriích velkou frekvenci: vyskytuje se ve zmíněném názvu matematické teorie her a ekonomického chování (John von Neumann a Oskar Morgenstern), ale stejně i v teoriích Ervinga Goffmana (*Fun in games*) či Erica Berne (*Games people play*). Pokaždé jde ovšem o jiný pojem, spojený jen filologickou souvislostí, vlastně homonymitou (která sama o sobě může být symptomatická; ukazuje ke společné inspiraci ve světě opravdových „games“). V prvním případě jde o hru jako *utkání, střetnutí*, v druhém o hru jako *druh nahodilého setkání* („encounter“) či „shluku kolem nějakého ohniska“ („focussed gathering“) či „situovaného akčního systému“ („situated activity system“), v třetím případě o ony podivné *taktiky*, k nimž se — často i podvědomě —

¹⁴ Matsanao Toda, *The Communication Receiving Behavior of Man*. Psychological Review, Vol. 63, 1956, No 3, str. 204–212.

¹⁵ Studie Fun in Games tvoří spolu se studií Role Distance součást Goffmanovy knihy Encounters. Viz č. 12.

uchylujeme, abychom získali určitou interakční výhodu nebo určitý modus vivendi, jinak řečeno o manévry, jichž užíváme před druhými a hlavně sami před sebou, cítíme-li nutnost (nebo jsme-li nuceni) sami před sebou cosi (nebo sami sobě na cosi) *hrát*. Bernova kniha podává velmi zajímavý výklad takových her, opřený o teorii trojího Ego-stavu, skrytého v psychice a projevujícího se v chování každého člověka. Neboť každý prý máme v sobě jak „předka“ (společensky konservačně zaměřený Ego-stav), tak i „dospělého“ (materiálně zaměřený Ego-stav) a „dítě“ (individuálně zaměřený Ego-stav). Komunikují-li spolu dva lidé, mohou komunikovat na kterékoli z těchto tří úrovní, ale mohou také nastat různé kombinace, buď komplementárně se doplňující (komplementárně v poněkud odlišném významu než u Batesona) – komplementarita transakcí znamená hladký průběh komunikace – nebo různě se křížící – a zkřížení znamená komplikaci: „Dospělý“ se obrátil na „Dospělého“, ale partner pochopil repliku jako výtku „Předka“ a ozvalo se v něm dotčené „Dítě“. – Berne ve svých *Hrách* podává velmi zajímavý výklad různých psychóz, fobií, sexuálních a sociálních poruch. Důležitější než tyto psychiatrické teorie je však pro náš účel Berneův výklad „transakcí“ (tj. „jednotek sociálního styku“)¹⁶ jako sociálního způsobu „*strukturování času*“. Individuum, je-li samo, může strukturovat čas jedine sněním nebo aktivitou. Dva a více lidí mají k dispozici daleko větší výběr způsobů strukturování času: *rituály* (Berne k nim počítá i společenské konvence, konvenční setkání na „předkovské“ úrovni), „*kratochvíle*“ („*pastimes*“), tj. konvenční „koktejlové“ společenské konverzace a tlachy na standardní téma (automobily, děti, vaření, šaty, ta dnešní mládež atp.) – opět obvykle na úrovni předek-předek nebo dospělý-dospělý, dále *hry* („*games*“) (pod povrchem transakce na jedné úrovni se skrývá transakce jiného druhu) a konečně *intimitu* (transakce dítě-dítě).

Berneův přístup k otázkám lidského chování a společenského chování by stál za zvláštní analýzu: nepochybně bychom pro Berneovy „rituály“, „kratochvíle“ i „hry“ – ať už jako „mody vivendi“ či jako způsoby „strukturování času“ – našli mnoho dokladů v dramatické literatuře i dramatickém umění samém; zejména vývoj dramatického umění v posledním padesátiletí, počínaje Strindbergem, Pirandellem a O’Neillem, přes Anouilha, Sartra, Williama Saroyana, Tennessee Williamse až k Beckettovi, Ionescovi, Albeemu a celé „starší generaci mladých Američanů“, je ve známení stále citlivější pozornosti k těmto absurdním způsobům našich modů vivendi (vzpomeňme na *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, *Konec hry*, na *Godota*) i našeho „strukturování času“.

Hudební divadlo objevuje lidské komunikování

V této kapitole jsme se dosud zabývali lidskou komunikací jako předmětem dramatického díla – a za dramatické dílo jsme považovali výhradně činohru. Komunikace mezi lidmi je však předmětem, kterému věnují pozornost i *žánry hudební*.

Námítka, že všechny materiál, který nashromáždilo hudební divadlo ve svých libretech a partiturách i představeních, je pro komunikační zkoumání bezcenný jen z toho důvodu, že je to materiál umělý, stylizovaný, jehož dokumentární hodnota je nulová, tato námítka při bližším zkoumání neobstojí. Jsou-li totiž tyto důvody proti libretům, partiturám a představením hudebního divadla, pak ze stejných důvodů musíme za-

¹⁶ Eric Berne, op. cit., str. 28. Bernovy Ego-stavy poněkud připomínají Freudovu teorii o Ego, Super-Ego a Id. Berneův přístup je v podstatě kombinace (obávám se, že nikoli syntéza) přístupu freudistického a interakčního.

vrhnout i všechen materiál činoherní — i ten je umělý, stylizovaný, deformovaný.

Žádná komunikace v dramatickém díle — ať už na papíře nebo na jevišti, kromě komunikace herce s napovědou a jeviště s divákem — není přirozená a „přírodní“ — ale to neznamená, že je heuristicky bezcenná. Je o to cennější, protože její deformace, její stylizovanost a typizovanost není jen plodem bezděčného zkraslení a šumu, ale především výsledkem selektivního a statického zpracování lidským mozkem a dokonce tvořivým mozkem.¹⁷ Tak jako generativní gramatiky nám — právě pro svou umělost — pomáhají odhalovat přirozené zákony stavby přirozených jazyků, podobně nám i komunikace, modelovaná a generovaná dramatickým dílem, slouží hlubšímu pochopení přirozené komunikace v životě.

A k tomuto účelu může skvěle posloužit i materiál hudebnědramatický. Konkrétně řečeno velmi banálním příkladem: jestliže notový zápis může sloužit i vědeckému zkoumání ptačího zpěvu, pak je i takový materiál, jaký nashromáždil Janáček ve svých nápěvcích (a mnozí další skladatelé, aniž měli koncepční uvědomělost Janáčkovu) vědecky velmi cenný minimálně jako záznam — byť stylizovaný — českého mluveného jazyka, české *parole*. Výzkumy prof. Sychry a Sedláčka ostatně nasvědčují, že tento záznam živé komunikace je cenný i po jiných stránkách.

Nejméně cenný se mi po této stránce zdá materiál wagnerovské a bezprostředně powagnerovské opery. Jestliže po stránce hudební znamená wagnerovská reforma vítězství orchestru nad zpěvákem, pak po stránce dramatické přinesla vítězství literatury nad orchestrem: wagnerovský orchestr je orchestr *epický*, orchestr-vypravěč, který pro zasvěcence, znalého jeho „jazyka“, komentuje dění na scéně, z komunikačního stanoviska podobně — odpusťte nehorázné přirovnání — jako např. televizní reportér komentuje hokejové utkání. Motivický paralelismus obou těchto zpráv (což je Wagnerův vynález, později dovedený ad absurdum hudebním doprovodem k němému filmu) je sice pozoruhodný objev a stál by za hlubokou analýzu,¹⁸ není to však přínos dramatickým metodám zachycení lidské komunikace. Naopak po této stránce znamená wagnerovská reforma krok zpět; ruší totiž staletími vypracovanou *funkční diferenciaci mezi recitativem a arií* a náhradou za to nabízí *zpívanou činohru*, kde — z hlediska zachycení komunikace — hudba deformuje výstavbu dialogu a dialog zabraňuje hudbě v jejím čistě hudebním formování. (Jiné by bylo asi hodnocení wagnerovské reformy z hlediska introspektivní psychologie, ale o to nám nejde.)

Nejvlastnější přínos hudebně dramatických žánrů v otázkách lidské komunikace dal právě onen typ *čístové opery*, proti němuž směřovala wagnerovská reforma a který na čas i znemožnila. Nejde pochopitelně o předwagnerovskou operu paušálně — diferenciace arie—dialog se zde přečasto proměnila ve zcela mechanickou formu, jejíž bezmyslenkovost Wagnera právem popuzovala a jejíž funkce byla na hony vzdálena možnostem hudebnědramatického díla. Ale už mechaničnost této prázdné formy, do níž šlo nacpat cokoli, je z našeho hlediska zajímavá: jde o to, jak tato forma obráží *formy lidské komunikace*. A sama mechaničnost a automatičnost a bezmyslenkovitost machy, již vznikala, svědčí o přítomnosti jakýchsi *hlubších zákonitostí*, touto formou odhalených a všemi jejími autory bezděčně respektovaných. Jsou přece věci — řečeno na nejjednodušším příkladu — které se musily zpívat, a naopak věci, které se nesměly zpívat, situace které se musily

¹⁷ Srov. Colin Cherry, op. cit., str. 108.

¹⁸ Chtěl bych v této souvislosti upozornit na překvapující analogii wagnerovské motivické výstavby se způsobem, jímž lze v počítači modelovat proces porozumění vyprávěnému ději. Srovnej motivicko-verbální rozbor pohádky o Červené Karulce, „vyprávěné počítači“ v knize Jiří Klír - Miroslav Valach, *Kybernetické modelování*. Praha 1965.

objevit v arii nebo ensemblu a naopak situace, které se zde objevit nemohly. A zdá se tedy, že v tom není jen pouhá konvence.

Zatímco wagnerovská opera vše nivelizovala, takže měla k dispozici jen *jedinou* formu na zobrazení lidského sdělování, totiž *zpívaný dialog*, vyvinula číslová opera (zejména buffa) velké množství forem, schopných zachytit daleko více charakteristik lidského sdělování než pouhý zpomalený film wagnerovského dialogu. Kolik jen možností je skryto v duetu: jak velké možnosti skýtá tato forma pro zachycení symetrie a komplementarity vzájemného sdělování! A kolik variačních možností nabízí ensembly, i některá finále, zachycující složitou komplementární, meta-komplementární a symetrickou strukturu lidských „focussed gatherings“, podívaných i „divadel“.

Libreta a operní partitury skýtají tedy po této stránce materiál dosud zcela nezpracovaný: je to panenská půda – a možná velmi úrodná. Libreta starších oper, chápána z literární stránky, nejsou ovšem nic jiného než *veršované činohry* (eventuálně činohry, míscí verš a prózu), a zde bychom tedy našli další materiály, týkající se komunikační sémantiky básnických forem, užitých v dramatickém díle: nepochybně právě veršovaná dramata – počínajíc Aischylovými tragédiemi (které vlastně patří také do hudebního divadla) a konče třeba Cyranem či Manon Lescaut, vyvinula neobyčejně obratnou a vtipnou techniku zachycení forem lidské komunikace veršovanou formou – a tato technika by stála za výzkum.

Největší význam však z našeho hlediska mají „popisy“ lidské komunikace, zachycené v *hudebních číslech operet, hudebních komedií a muzikálů*. Existenční podmínkou nejlepších děl tohoto žánru – mám na mysli operety Offenbachovy, Hervého, Gilbertovy a Sullivanovy – byl vtip, posměšek, a předpokladem vtipu je posměch. Klasická opereta, která navíc ještě parodovala, travestovala a persiflovala (tj. poměřovala klasické náměty realitou ulice), osvědčila velký *pozorovací talent* a velkou imitační schopnost. A co je důležité: *imitovala hudbou*, hudebně dramatickými formami a naučila se jimi zachycovat „divadlo“ a „komedii“ života a konvence. Vůbec nevádí stylizovaná, zpívaná forma těchto posměchů o lidském komunikování. Naopak *ozvláštění zpěvem a hudbou* dává těmto posměchům zvláštní zářimováním a větší účinnost. Pro každou komunikační formu, popsanou moderními teoriemi lidské komunikace, od ostenze, ostentace až po „divadlo“ a divadlo, našli bychom hudebnědramatický doklad ve velké Lidské komedii partitur Offenbacha i Hervého, libret Meilhaca a Halévyho – i „komických oper“ Gilbert-Sullivanových.

Pokračování této „sociálně psychologické“ tradice klasické operety najdeme v moderních muzikálech, které hudebnědramatické prostředky tradiční operety obohatily o řadu přechodných forem, míscích zpívané a mluvené slovo, melodram, recitativ a tanec, a schopných takto zachytit a formalizovat velké množství situací *vzájemného komunikování mezi lidmi*. (Klasickým příkladem je třeba scéna, kterou sám Leonard Bernstein považuje za nejvýstižnější ze všech, které napsal, totiž číslo „Nice People“ z muzikálu Wonderful Town. Scéna ličí pomocí mluveného dialogu, zpěvu, ostinátní figury basových tónů trombonu a koloraturního zpěvu situaci „příšerného trapasu“, jaký nastává při společenských „pastimes“ (termín Bernův) tehdy, jestliže nastane porucha v hladkém chodu „představení“ (termín Goffmanův) a hostitelka i hosté se marně snaží přeladit konverzaci na vhodné neutrální téma.)¹⁹

Snad první, kdo ocenil sociálně-psychologickou schopnost operety a malých hudebních žánrů zachycovat lidské chování a lidskou komunikaci a interakci, byl Bertold Brecht.²⁰ Schopnosti hudby modelovat lidskou interakci, lidské chování, říká Brecht „gestičnost“ („Prakticky řečeno, gestická hudba je taková hudba, která umožňuje herci předvést určitá základní gesta“), a hudbu s těmito schopnostmi – na rozdíl od vážné hudby, která „lpí ještě pořád na lyrismu a pěstuje individuální

¹⁹ Další příklady uvádím ve své knížce *Muzikál je když...* Praha 1967, v kapitole Muzikál je divadlo, které se změnilo v hudbu. Teorie o tom, že píseň na divadle může modelovat nejen skutečnou písničku v životě, ale i „písničku“ (ve smyslu rčení „to je jeho věčná písnička“), a že tedy píseň na jevišti může mít význam nejen „doslovný“, ale i „metaforický“, říká jinými slovy – a v termínech popularizujícího spisku – totéž, co úvahy o sociálně psychologických schopnostech hudebního divadla modelovat formální kvality lidské komunikace.

²⁰ Tamtéž, str. 158–159.

výraz“, — nachází v *operetě a kabaretu* („... tak zvaná laciná hudba, zvláště v kabaretech a v operetě je odedávna jedním takovým druhem gestické hudby“). Brechtovi (a Weillovi) patří pravděpodobně prvenství těchto postřehů, a také jejich využití, zejména v první podobě Mahagony. Pozdější hry „epického divadla“ využívají jen málo této schopnosti hudby líčit lidské chování. Zato některé skvělé *postřehy o lidské komunikaci* najdeme v hudebních číslech Dürrenmattovy a Burkhardovy „opery“ Frank V. „Hudba“ (tj. hudebnědramatická čísla) zde plasticky zachycuje velkolepý tyátr vztahů „královské rodiny“ zaměstnanců a majitelů banky. Je symptomatické (a sympatické), že Dürrenmatt v souvislosti s interpretací vlastní metody užití hudby ve Franku V. cituje výrok Verdiho o tom, že hudební výraz není třeba brát na pomoc tam, kde dramatická osoba mluví pravdu, ale především tam, kde podvádí a klame.

III

(QUASI)KOMUNIKACE JAKO MATERIÁL DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Zabývali jsme se komunikací jako obecným pojmem, nadřazeným pojmu dramatického umění. Uvažovali jsme dále o sdělování jako o (dílčím) předmětu dramatického umění. Dramatické umění dostalo tím pro nás ráz komunikace o komunikaci — tedy jakési „metakomunikace“ — někdy dokonce i divadlo o „divadle“ — tedy „meta-divadla“. Jenže *metakomunikativní* ráz, tj. ráz sdělení o sdělení, může mít *každé umění*, pokud si komunikaci jako téma vybere. Metakomunikativním rázem — přestože k tématu komunikace dramatické umění zřetelně inklinuje — se tedy specifícnost dramatického umění nevyčerpává. Některé aspekty komunikace lze úspěšně modelovat například sdělením *hudebním* (nápěvky, zpěv ptactva v „ptačím slohu“, dialog „rozhovorem“ dvou hudebních nástrojů), jiné aspekty třeba *pantomimou*, jiné například básní či povídkou, některé třeba *malbou* (vzpomeňme na Tizianův Peníz daně, na kresby Daumierovy, Goyovy, Toulouse-Lautrecovy, na obrázky Nizozemců). Na téma komunikace specializovaly se vlastně i *comics* (přičemž k zobrazení jazykové složky komunikace nakreslených postav slouží texty v „obláčcích“) — takže nejen o dramatickém umění, ale i o kreslených seriálech můžeme říci, že je to „komunikace o komunikaci“; podobně se tématem komunikace obírá i jiný syntetický útvar výtvarně-literární, totiž *ilustrovaná anekdota*, kde kresba zobrazuje situaci, zatímco dialog je zachycen v textu pod obrázkem. Stejnou specializací vykazují však i anekdoty „nesyntetické“, anekdoty bez obrázku (zčásti i kreslené anekdoty bez textu) a *anekdoty vyprávěné* — a odtud je už jen krůček k dramatickému umění, neboť anekdota, tento mikrodialog, jak to kdysi skvěle postřehl Karel Čapek, není útvar epický, ale *dramatický*.²¹

Ponechme prozatím stranou, zda má Čapek docela pravdu a zda slovo „dramatický“ lze v jeho charakteristice brát „doslova“, tj. přesně ve smyslu termínu Zichova, nebo jen metaforicky. V čem je na rozdíl od všech zmíněných způsobů modelování lidské komunikace specifícnost

²¹ Karel Čapek, *Marsyas* aneb *Na okraj literatury*. I. vydání, Praha 1931, str. 69.

onoho způsobu, jímž modeluje svůj předmět (tj. lidské sdělování) umění dramatické? V tom, že jako *materiál*, kterého je tu k modelování lidské komunikace užito, slouží *opět komunikace*, lidská komunikace.

Model v životní velikosti

Dostáváme se tak znovu k podstatě dramatického umění, k podstatě — na rozdíl od ostENZE — specifické, vlastní ze všech uměleckých druhů jen umění dramatickému, k podstatě, kterou můžeme prozatím a přibližně charakterizovat jako *modelování „věcí samou“*. Je to též princip, na který upozorňuje už Zich, který mu říká „látková (relativní) shoda“²². Princip, který se konkrétně projevuje v tom, že dramatické umění modeluje *strom stromem* (nebo umělým stromem), *sekeru sekerou* (nebo atrapou, rekvizitou sekery), *list papíru listem papíru*, *člověka člověkem* (Zich by nás opravil: dramatickou osobu hereckou postavou), *bicykl bicyklem*, *gesto gestem*, *tanec tancem*, *zpěv zpěvem*, *úsměv úsměvem*, *výkřik výkřikem*, *slovo slovem* (a tedy v jistém významu i význam významem), *prostor prostorem*, *čas časem* atd.

Abychom mohli lépe vystihnout specifičnost tohoto dramatického modelování, zapátrejme po obdobných případech mimo obor modelování uměleckého, v modelování vůbec. Modelování je velmi rozsáhlá oblast lidské aktivity, a tak jeden a též originál lze modelovat nevyčerpatelným množstvím modelů. Všechny ty modely by šlo z hlediska sémantického seřadit do stupnice, na jejímž jednom konci by byly modely maximálně *nepodobné* svému originálu, modelující jen jeho existenci (uzel na kapesníku, znak, jméno, vrub, čárka), tedy modely — řečeno výrazem blízkým estetickému názvosloví — *symbolické* a na druhém konci modely téměř dokonalé, maximálně podobné svému originálu, tedy, dejme tomu, estetickým termínem řečeno — *naturalistické*. Říkám „téměř dokonalé“, protože nejdokonalejší model, model dokonale, všemi vlastnostmi podobný svému originálu, je až za hranicemi modelování: takovým modelem může být jen originál sám. Existují ovšem modely, které se této dokonalosti maximálně přibližují a při tom nejsou totožné se svým originálem. Takovým modelem jsou individua téže homologické řady, k níž patří originál, a z těsné blízkosti originálu, tj. např. živočichové téhož druhu, výrobky téže série. Můžeme je označit buď jako *metaforicko-metonymické modely*,²³ — protože jejich vztah k originálu lze chápat jak jako *metaforický*, pokud za originál považujeme jediné, jiné individuum téže řady, tak i jako *metonymický*, *synekdochický*, pokud za originál považujeme celou řadu, celý druh, celou sérii — nebo termínem *prototypy*. „Nejlepším modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka“, napsali na toto téma velmi lapidárně Norbert Wiener a Arturo Rosenblueth.²⁴

²² Otakar Zich, op. cit., str. 55.

²³ Podrobněji se metaforicko-metonymickými modely (prototypy) zabývám ve studii Tractatus de artis genere proximo, viz odkaz 7.

²⁴ Arturo Rosenblueth a Norbert Wiener, *The Role of Models in Science*. Philosophy of Science, Vol. XII, 1945, str. 320.

Lze považovat dramatické dílo za takový metaforicko-metonymický model? Metaforicko-metonymické modely jsou modely *přirozené*: metonymický aspekt nutně odkazuje k přirozeným kontextům. (Užíváme-li jich jako modelů, zacházíme s nimi samozřejmě uměle, tj. hrajeme s nimi „hru na originál“.) Termín „přirozený model“ neříká totéž co metaforicko-metonymický. Každý metaforicko-metonymický model je přirozený, každý přirozený model není však metaforicko-metonymický: morče je pro farmakologa přirozeným modelem člověka, nikoli však metaforicko-metonymickým, tj. nikoli jeho prototypem; může být nanejvýš metaforicko-metonymickým modelem savce. Metaforicko-metonymické modely se někdy těžko shánějí a musíme se spokojovat s modely přirozenými (viz morče). Metaforicko-metonymickým modelem člověka je sice každý jiný člověk, ale metaforicko-metonymickým modelem lidstva by mohlo být jen jiné lidstvo, metaforicko-metonymickým modelem války jen jiná válka (pro Hitlera jím byla válka ve Španělsku) a metaforicko-metonymickým modelem světa jen jiný svět, jiná zeměkoule, jiný vesmír. Naopak přirozené modely můžeme najít všude: přirozeným modelem života je každý život, přirozeným modelem dítěte je každé jiné mládě a přirozeným modelem lidské skupiny může být třeba klec opic (v čemž tkví nepochybně kouzlo a půvab zoologických zahrad a přírodních filmů: *człowieku sie to podoba, je nám to sympatické*).

Hra a předstírání

Divadlo zčásti užívá metaforicko-metonymických modelů: párek, který jí herec na jevišti, je nepochybně skutečný párek a někdy i chuť, s níž jej pojídá, je skutečná a nepředstíraná; park, který „hraje“ v přírodním divadle, je skutečný park (i když, jak správně rozeznává Zich, hraje jiný park) a černocho na americkém (na rozdíl od československého) jevišti hraje skutečný černocho, mladou dívku hraje na jevišti (zpravidla) skutečné mladá dívka, tedy kus skutečného, autentického mládí, jeho „nahodilý vzorek“ – v tom „vzorku“, v tom „kusu celku“, v té metonymičnosti je právě podstata autenticity. Po této stránce vyžadujeme tedy od jeviště větší či menší míru metonymičnosti. Dramatické dílo jako celek není však metaforicko-metonymický model. *Metaforicko-metonymickým modelem lidské komunikace jako komunikace (abychom se vrátili k tématu) může být jen jiná, přirozená, skutečná lidská komunikace*. To, co však dělají herci na jevišti, je spíš *pseudokomunikace* či *quasikomunikace*. Je to komunikace pouze předstíraná, *simulovaná, falešná*. Neslouží přenosu informace mezi těmi, kdo tu spolu „komunikují“: ti dva, co zde spolu jakoby komunikují, ve skutečnosti nekomunikují, neříkají si nic nového, nepřenašejí jeden druhému žádnou informaci, kromě meta-informace, informace o tom, že replika byla včas a podle plánu předána a že je tedy na partnerovi, aby „chytil šlágvort“ a aby pokračoval.

Dva herci, hrající dialog, komunikují spolu – ze sémantického hlediska – přesně stejnými prostředky, kterých užíváme i v životě, vejde-li do naší rozmluvy někdo třetí, někdo, kdo **by neměl slyšet** to, o čem hovoříme, takže je nutno nenápadně změnit téma a předstírat pokračující

hovor o něčem docela jiném. Jevištní komunikace, modelující skutečnou komunikaci, je tedy svou podstatou *předstíraná, umělá* komunikace, i když komunikace v rozměrech *komunikace skutečné*, „v životní velikosti“, v *měřítku 1:1*, podobně jako jsou v přirozeném měřítku třeba manévry, tato umělá, předstíraná válka se skutečnými rekvizitami, nebo cvičná střelba, což je skutečně střelba (chemicky, nikoli balisticky) se skutečnými náboji a skutečnými výstřely ze skutečných pušek — jen bez skutečných střel.

V předchozím odstavci jsme ztotožnili „umělost“ (přesněji řečeno „umělost v životním měřítku“, tj. umělost nejen v měřítku 1:1, ale především v „přirodních materiálech“ a často i s „přirodními“ detaily) a předstírání, hru a podvod, modely komunikace (lépe řečeno jistý druh modelů komunikace) a pseudokomunikaci. Ztotožnili jsme je *právem*. To, co je odlišuje, není totiž otázka těchto modelů samých a komunikace pomocí těchto modelů, přestože i zde mohou být odlišnosti (určitá míra stylizace u modelů umělých), ale především otázka *metakomunikace, komunikace o komunikaci*. Divadlo užívá předstírané komunikace, ale zřetelně nám o ní komunikuje, že je *to jen divadlo, jen hra*; divadlo užívá potěmkinových vesnic — dekorace není nic jiného —, ale zároveň nás informuje, sděluje nám — i když ne výslovně, to obstarává samo „*divadelní zaměření*“ (Zich), že to jsou vesnice *nepravé*. Naopak, to co dělalo Potěmkiny „vesnice“ potěmkinovými vesnicemi nebyla sama stavba těchto půvabných atrap, ale *slovní sdělení*, které je jako vesnice označilo. Podobně je to především metakomunikativní sdělení, co odlišuje manévry, tuto „předstíranou válečnou operaci“ od skutečné válečné operace: i když, jak dobře víme, skutečná válečná operace může být připravena jako předstírané manévry, tedy jako předstíraná „předstíraná válečná operace“. To, co odlišuje „hru na komunikaci“, již je i divadlo, od předstírané komunikace, není tedy materiál: *hra* na komunikaci je *předstíraná* komunikace s *pravdivou* metakomunikací, zatímco předstíraná komunikace je *táž hra s nepravdivou metakomunikací*.

Těmito otázkami se podrobněji zabývá Gregory Bateson ve své Teorii hry a fantazie.²⁵ Podle Batesona se ve vývoji komunikace setkáváme s metakomunikací poprvé u vyšších živočichů, a to jak s „pravdivou“ (ve hře), tak i s „nepravdivou“ (ve výhružných postojích, zvířecím histriónství atp.). Pravdivou metakomunikací by bylo možno verbalizovat sdělením „*toto je hra*“ („this is a play“). Tato metakomunikace kvalifikuje kousnutí ve hře jako hravé kousnutí — na rozdíl od pravého, skutečného kousnutí, a skutečný útočný skok — či přípravu k němu — odlišuje od jeho hravé imitace. Metakomunikaci „*toto je hra*“ by bylo možno také verbalizovat: „*Tyto akce, jimiž se nyní zabýváme, představují jiné akce, ale neznamenají to, co by znamenaly tyto akce samy.*“ Tento výrok obsahuje paradox typu Epimenidova či Russelova, a tento metakomunikativní paradox je *příčinou paradoxů hry, fantazie, snů i umění* — a podle Batesona je navíc klíčem k etiologii i léčení schizofrenie a k teorii komunikace hypnotické a psychotherapeutické. Metakomunikace je však důležitá především vývojově. Metakomunikace („*toto je hra*“) umožňuje *hru* — a *hra*, to je *největší předěl ve vývoji komunikace vůbec*. Hrou vstupuje

²⁵ Gregory Bateson, *A Theory of Play and Fantasy*. In: *Psychiatric Research Reports* (of the American Psychiatric Association), No. 2, December, 1955, str. 39–51.

do vývoje komunikace nový činitel, relace „mapa-území“ („map-territory relation“, termín Korzybského), relace, která je základem i nejvyšší, specificky lidské komunikace – jazyka.

To, čemu Bateson – podle Korzybského – říká relace „mapa-území“ není však v naší terminologii nic jiného než relace model–originál. Hra není skutečně nic jiného než model; model je ve vývoji komunikace skutečně něco zcela nového. Živočišná komunikace byla signální, tj. *metonymická*, hra je naopak *metafora*. Dosud věnovalo zvíře pozornost výhradně tomu, co něco signalizovalo, co bylo příznakem nějaké důležité nadcházející události, co bylo v zákonitém kontextu s touto událostí a mohlo být tedy její předzvěstí, její součástí, jejím „přirozeným znakem“. Papirová pucka, s níž si hraje kotě, nebo špička vlastního ocásku, za níž se vytrvale žene, kotěti *nesignalizují nic* – aspoň nic mimo hru samu –, *modelují* však kořist. A podobně je modelem i všechno počínání kotěte: každý jeho pohyb je modelem jiného pohybu, „*skutečného*“ *pohybu*, pohybu ve „skutečné“ momentálně neexistující situaci.

Hra jako pohybový model

Dostali jsme se konečně k pojmu, který nám umožňuje popsat celou situaci daleko prostěji a přehledněji, k pojmu *pohyb*. Zatímco popis v termínech komunikace a interakce vedl k složitým problémům hry a předstírání, eventuálně k takovým pseudoprotblémům, jakým je např. otázka zda hra užívá předstírání nebo spíše předstírání zneužívá hry, pak zavedení společného jmenovatele „pohyb“, „motorika“ stírá rozdíl mezi interakcí či komunikací předstíranou a interakcí či komunikací skutečnou, a dovoluje popsat hru jako *metaforicko-metonymický* model. Ne ovšem metaforicko-metonymický model komunikace či interakce, ale jako metaforicko-metonymický model motoriky, pohybu.

Hra živočišných mláďat je tedy nepochybně první model, k tomu model dramatický. Má všechny znaky dramatického modelování: těsnou blízkost originálu a modelu i jeho tělesný, motorický, tělesně interakční charakter. Nemůžeme modelovat z ničeho jiného, než z toho, *co máme k dispozici*: *zvíře* tedy modeluje z toho, čím disponuje: *ze svých vlastních pohybů*, eventuálně z toho, čemu (nebo komu) jsou tyto pohyby adresovány. Modelujeme to, oč máme zájem – *zvíře* tedy modeluje to, oč má jediné životní zájem: boj, lov, *soupeřivou interakci*.

Jazyk jako pohybový model

Hra živočišných mláďat je kdesi na začátku vývoje sdělovacích modelů, lidský *jazyk* na vrcholu či na konci. Jazyk je něco *docela jiného* než ona prapůvodní hra – a přece je to *přesně totéž*. Materiál, z něhož je vytvořen, je *týž materiál*, s nímž pracuje hrající si živočich, jediný materiál, který je člověku i živočichu *neustále k dispozici*: *vlastní pohyby*. Jediný rozdíl (a když se to tak vezme, tak vlastně nepatrný) je v tom,

že během vývoje nastala *specializace*, a že se uprostřed *množiny lidských tělesných pohybů* jako jakýsi nádor prudce rozrostla *podmnožina pohybů jazykových*. Jazykové pohyby jsou zvláštní pohyby. Nejen že se dají krásně a *pohodlně kombinovat* — nadarmo to nejsou pohyby nejhbitějšího tělesného svalů — a že se s nimi dá skvěle hrát; jsou to i pohyby neobyčejně účinné, dají se *přenášet na dálku* (prostřednictvím rozkmitaného vzduchu), dají se tedy snadno sdělovat, a co je zvláště důležité — jsou zcela *neužitečné*, k ničemu se nehodí, ničemu na světě se *nepodobají* — mohou být tedy *existenčním modelem čehokoli*. A tak tomu také bude. Zatímco „významný“, ale „nepravý“ pohyb při živočišné hře mohl — viz Batesonův paradox — modelovat jen *týž pohyb*, ale „jakoby skutečný“, může jazykový pohyb v kombinaci s jinými jazykovými pohyby modelovat, popisovat a označovat cokoli, *jakýkoli ne-pohyb i pohyb*, včetně pohybů modelujících pohyby, a dokonce i *včetně oněch pohybů, modelujících cokoli*, tj. včetně „*pohybů jazyka*“.

Vznikem a bujením zpočátku zcela bezvýznamné a neužitečné podmnožiny jazykových pohybů nastala tedy v oblasti tělesných, pohybových modelů velevýznamná, obrovská změna: z *živočišné hry vznikl jazyk*. Svůj obrovský vývoj si však prodělala i papírová pucka, ta první rekvizita živočišného modelování. Pokládáme-li ji za počátek vývojové řady netělesných, *věcných modelů* (a nemáme důvod ji nebo něco podobného za takový počátek *nepovažovat*), pak tento svému originálu zcela „nepodobný“ model je *přímým předchůdcem* takových divů izomorfie a přesnosti, jako jsou kybernetické a analogové počítače, plány, mapy, vědecká a výtvarná díla.

Jazyk a modelování — koho dnes napadne vidět v nich *potomky prvotního modelu*, hry živočišných mláďat! Původní primitivní modelovací technika se svými velmi omezenými modelovacími možnostmi — ostatně zcela přiměřenými „*duševnímu obzoru*“ a „*zájmům*“ svých uživatelů — se proměnila k nepoznání: z *původní metody „pohyb pohybem“* vznikly *složitě a diferencované techniky získávání, konservování a sdělování informace*.

Ale *vedle těchto* složitých, *nových*, stále se zdokonalujících modelovacích sdělovacích technik zůstala a udržela se *prastará technika hry*, prvotní technika *pohybového modelování*. Vůbec se nezměnila, základní principy a metody zůstaly a platí: modelovat *pohyb pohybem, akci akci, výkřik výkřikem, výpad „výpadem“, obranu „obranou“, komunikaci „komunikací“*. *Technika a metody modelování zůstala — jen pohyby, akce, výkřiky, sdělení, způsoby útoku i obrany se proměnily*: i ty, které jsou předmětem tohoto primitivního zobrazení, i ty, které jsou jeho *materiálem*: z pohybů, akcí, výkřiků, signálů, výpadů a obranných chvatů živočišného mláďete se staly pohyby (akce, výkřiky, signály, útoky a obrany) lidské, ze *hry živočišných mláďat hra lidí*. A právě takovou hrou je i dramatické dílo.

Dramatické dílo jako pohybový model

Dramatické dílo přísně zachovává prastarou zásadu živočišné hry, princip „*pohyb pohybem*“. Lidské pohyby se však zatím přebohatě diferencovaly. Vedle pohybů — dejme tomu — praktických, vznikly i pohyby komunikační a rozbuje se oblast pohybů jazykových. Dramatické dílo to vše modeluje, přesně a přísně podle dobrých mravů živočišných mláďat: praktický pohyb tímž pohybem praktickým, pohyb komunikační tímž pohybem komunikačním, pohyb jazykový tímž pohybem jazykovým, jak by svému originálu z huby vypadl. Jenže: *modelované jazykové pohyby mají své vlastní originály, své vlastní významy, svou vlastní „map-territory relation“*. A protože člověk, zejména člověk v konfliktu, v interakci — a takového člověka právě zobrazuje dramatické dílo — často komunikuje o komunikaci druhých, zejména o té, která se ho nějak dotkla, prohlubuje se tím dramatické dílo o další významový suterén. (Ten výraz volím záměrně: je-li každý model a tedy každý umělecký model meta-věc a tvoří-li jakési první poschodí nad realitou, pak tu jsme v druhém suterénu. Jednodušší je ovšem počítat jinak, tak, aby vše zůstalo „nad nulou“, tak, aby nebylo třeba zavádět předponu „meta-“ se záporným znaménkem.) Zkrátka: zachovávajíc *prastarou osvědčenou metodu modelování, zděděnou už od živočišných předků člověka*, a zachovávajíc i *prapůvodní zaměření této metody na oblast živočišných zájmů o konflikt, boj, o soupeřivou interakci, zmocňuje se dramatické dílo přece jen člověka celého*, včetně jeho komunikativní a jazykové, metakomunikativní a metajazykové nadstavby: veškerá lidská komunikace není totiž nic jiného než komunikační interakce, což jest prastaré živočišné soupeření, rozšířené jen na člověkem dobyté území komunikace.

Jeden ze zakladatelů německé divadelní vědy, Artur Kutscher — jak se dovídáme na jiném místě tohoto sborníku²⁶ — postavil kdysi MIMOS — tedy princip hry, který je prapodstatou divadla — proti principu LOGOS, proti slovu, proti jazyku, literatuře atd. Zdá se ovšem, že prapodstata obou těchto principů a navíc ještě principu třetího, principu dejme tomu EIDOS, tvar, je *jedna a společná* a že tato společná prapodstata se stále vrací a obnovuje právě v dramatickém umění. Říkám-li prapodstata, nemyslím tím společný vývojový základ a společnou genezi, ale trvalou společnou noeticko-komunikační podstatu. Společný vývojový základ nás vůbec nemusí zajímat: jeho jednota je totiž tak jako tak nepochybná, protože je dána společným jmenovatelem člověk; a sama *genetická teorie mnoho neznamená*: „Origin theories are irrelevant to understanding theatre,“ říká na toto téma Richard Schechner — a totéž platí i o teoriích o původu jazyka či umění vůbec. Hořejší řádky nechtěly být tedy genetickou teorií — zkratková rekonstrukce fylogeneze dramatického umění, modelování a jazyka, na vývojovou teorii příliš zjednodušená a naivní, měla sloužit jen *demonstraci společné podstaty* všech způsobů komunikování a modelování. Podstaty, jejíž jednotu demonstruje i dramatické dílo.

²⁶ Viz studii Zdeňka Srny Max Herrmann (v tomto sborníku).

Zásluhou Otakara Zicha a jeho ESTETIKY DRAMATICKÉHO UMĚNÍ zůstane, že popsal tuto „demonstraci společné podstaty“. Zich odmítá syntetickou teorii dramatického umění, chápající dramatické umění jako spojení umění — i když uznává její relativní opodstatněnost. Dramatické dílo pro něho není spojením, ale jednotou. A tuto jednotu analyzuje.

Chápeme-li dramatické dílo jako jednotu principů MIMOS, LOGOS a EIDOS — což jest pojetí Zichovo, neujde nám, že v této jednotě přecenil Zich poněkud úlohu Eidu. Je to patrné hned v samé definici dramatického umění, zdůrazňující úlohu scény, a v Zichově výkladu této definice: herec zůstává hercem jedině tehdy, je-li na scéně, herec, hrající uprostřed diváků, v obecenstvu, přestává být hercem a stává se artistou. Zdá se — a zkušenosti moderního divadla stejně jako tisíciletá historie této formy to potvrzují, že poměr Mimu a Eidu je spíše obrácený: nikoli EIDOS, výtvarné umění, scéna, vytváří MIMOS, ale naopak MIMOS, kamkoli vejde a kdekoli začne hrát — i tehdy, je-li to jediný herec (což je druhý Zichův omyl) vytváří kolem sebe z čehokoli, co zapojí do své hry, svůj EIDOS. A přece má Otakar Zich pravdu — ovšem pravdu platnou jen omezeně, platnou pro *jediný typ dramatického umění*, typ, který začal krystalizovat v době francouzského klasicismu a dosáhl *krystalické čistoty* a dokonalosti právě v době Zichově. Je to typ vycházející zcela z principu MIMOS, typ, domýšlející tento princip do nejzazších důsledků, až k podřízení principu MIMOS principu EIDOS. Konkrétněji řečeno, je to typ, který se po celá dvě tři století svého vývoje — zejména pak od dob romantismu — žene za ideálem „*přirozenosti*“ na scéně a končí sice v době Zichově bezmála realizací tohoto ideálu, zároveň však i takovou *nepřirozeností*, jako je změna herce a díla v pouhou čárku, linii či skvrnu onoho celkového obrazu, kterému k úplné „*přirozenosti*“ chybí právě už jen ta — *přirozenost*.

Zich napsal teorii a estetiku tohoto typu dramatického umění, typu, který právě v jeho době vrcholil a jehož praktickým vrcholem je např. tvorba Moskevských, v operě např. dílo Janáčkovy či Bergův Vojcek. Zichovo dílo je nepochybně dobově podmíněné a dobově omezené, není to však jen pouhá estetická apologie existující formy. *Forma*, již tyto tendence vyvrcholily, je *historická*, ale samy *tendence*, jejichž domýšlením se k této formě dospělo, jsou „*věčné*“, jsou *imanentní dramatickému dílu* jako způsobu modelování, jako noetické a komunikační formě — a Zichovi patří zásluha o jejich objevení a popsání.

Epické prvky v dramatickém umění

Ovšem právě v době, kdy vrcholí typ dramatického díla, popsaný Zichem, v téže době vzniká typ jiný. Vlastně nevzniká — existuje od pradávna a existoval vždy jako protipól onoho typu, který popisuje Zich, typu dejme tomu dramatického, nebo — chcete-li zcela jednoznačný výraz — „*zichovského*“. (Brecht tomuto „*zichovskému*“ typu říká „*aristotelský*“, ale to je zcela nepřesné; ani označení „*zichovský*“ není docela přesné: i v Zichově estetice, jinak snad nejčistší, najdeme *prvky onoho druhého*

typu — takovým prvkem je např. *monolog*, cizorodý útvar v dramatickém díle, směřujícím k přirozenosti, útvar, který — na rozdíl od ostatního, přísně dramatického modelování, nemodeluje mluvou mluvu, slovem slovo, ale mluvou mlčení a slovem, větou myšlenku; aby ospravedlnil monolog, musí Zich oslabit důslednost své stavby, popřít zákon dramatického zobrazení a dát — přes tyto zákony, nikoliv v souhlasu s nimi — zvítězit „principu zveřejnění.“) Tímto druhým typem je typ „divadla epického“, typ — na rozdíl od typu „dramatického“ či „zichovského“ — založený na dvojjediné jednotě principu MIMOS a LOGOS.

Říkám-li „epický typ“, nemám tím na mysli „epické divadlo“ v tom speciálním smyslu, jak toto divadlo chápe Brecht: *jde mi o odvěkou tendenci k epičnosti*, stejně dávnou a stejně zákonitou, jako je tendence k typu „dramatickému“; ostatně obě tendence — jak víme — existují nejen v díle dramatickém, ale i v epice samé.

Na rozdíl od „dramatického“ typu, který jde za čistotou typu MIMOS (a končí pak paradoxním vítězstvím principu EIDOS nad principem MIMOS), vychází epický typ z principu LOGOS a ze spojení LOGOS—MIMOS. Dramatický typ toto spojení *nepřipouští*: vychází ze zákonů látkové shody originálu a modelu; v čistě dramatickém typu — v němž pohyb modeluje vždy jen týž pohyb a věc touž věc — se princip LOGOS smí vyskytovat jen uvnitř modelu, jen jako komunikační prostředek *dramatických postav mezi sebou*, nikoli jako *komunikační nástroj mezi jevištěm a hledištěm*. Jeviště smí komunikovat s hledištěm jedině prostřednictvím dramatického modelu, na jevišti předváděného, nikoliv prostřednictvím slova. *Jeviště nesmí s divákem mluvit, smí mu jen hrát*. Každá komunikace s divákem, každá přímá hra na „čtvrtou stěnu“ byla by porušením této dramatické fair play.

Je právě historická zásluha Brechtova, že se nebál tohoto porušení fair play — které se do jeho doby trpělo jen ve hrách tradičně „klasického“ či stylizovaného typu (veršované komedie atp.), a že znovu připomněl i druhou, dávnou, epickou tendenci divadla.

Epický typ tedy smí se svým divákem mluvit, smí mu dát i přečíst nápis (dramatické divadlo jaksi němě předpokládalo, že číst divák neumí). „Dramatický“ herec směl pohybem modelovat jen týž pohyb a slovem totéž slovo, směl být jen skvrnou či linií celkového obrazu; „epický“ herec smí slovem modelovat (pro diváka, nikoli jen v rámci obrazu) cokoli, epický herec smí i s divákem komunikovat jak pomocí principu MIMOS, tak také pomocí principu LOGOS, který modeluje slovem cokoli. Ale nejen to: vazba slovo—věc, jež nahradila dramatickou vazbu „slovo—slovo“, uvolňuje i dramatickou vazbu „pohyb—pohyb“; *dramatický herec mohl pohybem modelovat leda týž pohyb a sám sebou leda jiného člověka (nebo antropomorfizovanou bytost); epický herec může svým pohybem modelovat jakýkoli jiný pohyb, a sám sebou cokoli*: jezdce s koněm, letadlo, stroj, strom, jízdu, plavbu, let, jakékoli charakteristické chování, charakteristickou interakci čehokoli. Epický herec je prostě *univerzální vypravěč* (tj. univerzální „tělesný umělec“), který využívá k modelování, *k modelování pro diváka, všeho, co je mu k dispozici* a modeluje tedy všemi *tělesnými modely* — od pólu „nepodobnosti“ modelu a originálu až k pólu „naturalistické podobnosti“, od slova až po mimický model; mi-

mické modely epického herce nemusí být oproti modelům herce „dramatického“ pouze doslovné, ale mohou mít i charakter *básnické metafor*y.

Dramatické prvky v epice

Slova „epika“ a „vypravěč“ stojí za zamyšlení. Slovo, jazyk, vzniklo možná z prapůvodní živočišné modelovací hry, divadlo však nepochybně vzniklo — a nejen vzniklo, *neustále znovu a znovu vzniká z epiky*.

Jazyk — jak nás poučuje i moderní logika — může zásadně modelovat dvě různé oblasti jevů: oblast předmětů, jevů a dějů mimojazykových — a oblast jazyka samého. Slovo může být modelem jakékoli věci — ale také může být modelem slova. Tak je to v logice, ale také v každém jazyce a v každém vyprávění, takovém, jaké je součástí našich všedních každodenních rozhovorů. A zde platí zvláštní — i když zcela běžný úkaz: každý vypravěč, jakmile od slovního modelování věci a dějů přejde k slovnímu modelování slov, se ve větší či menší míře — záleží na živosti vyprávění — stává hercem. *Každý vypravěč, jakmile přejde na téma komunikace, má tendenci nejen citovat, ale přímo předvádět a hrát jazykové interakce, o nichž vypráví. A nejen vypravěč: každý „tělesný sdělovač“ — například každý zpěvák písně, která má charakter dialogu nebo monologu. — Slovo „tendence“ zde vlastně není na místě: jakmile se přejde na téma jazykové komunikace, a jakmile místo vyprávění či popisu nastupuje „přímá řeč“, tj. *přímá citace*, okamžitě se tím přechází na jiný způsob modelování: z modelování jazykového — pro něž je specifická relace slovo–ne-slovo, se stává modelování dramatické, pro něž je specifická relace slovo–slovó. Což platí nejen pro slovo mluvené a živé vyprávění (takže Čapek má pravdu, anekdoty jsou vskutku nejlidovější, mezní druh dramatický), ale i pro jazyk psaný: i ten modeluje v „přímé řeči“ slovo slovem, i ten má v dialogu jakousi skrytou možnost modelování dramatického. Ta latentní možnost okamžitě propuká, jakmile psaný jazyk čteme (někdy i v duchu). Může však propuknout i jinak, v dramatických formách čteného jazyka, když totiž psaný jazyk nemodeluje jazyk mluvený, ale jazykové formy psané. Klasickým příkladem může být Čapková Válka s mloky ve výpravě Karla Teigeho (schválně volím tento divadelní výraz, chtělo by se totiž málem říci „v choreografii Karla Teigeho“), kniha, kde psané, totiž tištěné slovo modeluje tištěné slovo, kde tištěné slovo hraje jiné tištěné slovo, dílo, které dokazuje, že i kniha může být někdy divadlem. Podobně je divadlem i Život a dílo skladatele Foltýna: ta kniha si hraje na jinou knihu, na vzpomínkový sborník.*

Zdá se tedy, že má pravdu Platon, jestliže na rozdíl od pozdějšího dělení Aristotelova (lyrika, epika, dramatika) mluví o rozdělení básnictví — podle způsobu napodobení — na básnictví lyrickoepické, dramatické a smíšené: epické i lyrické útvary s přímou řečí jsou vskutku smíšeným útvarem, střídajícím modelování jazykové a modelování dramatické, „divadelní“, a tedy čímsi mezi LOGEM a MIMEM, mezi literaturou a divadlem.

Naše komunikační variace na Zichovo téma skončila. Pokoušela se s pomocí kybernetických, modelovacích, logických i sociálně psychologických teorií komunikace proniknout do složité struktury dramatického díla a zjednodušila si ji tím, že ji zkoumala jako strukturu komunikační, jako „komunikaci komunikací o komunikaci“.

Nejsložitější komunikační struktura

Z hlediska komunikace je tedy dramatické dílo *složitá, hierarchická struktura komunikací*. Říká-li starý antihegelián (a tedy vlastně hegelián) Černyševskij, že umění je reprodukce skutečnosti a že obsahem umění je všechno, co je v životě zajímavé, pak pro dramatické umění je zajímavá vedle interakce lidí především jejich komunikace, při čemž toto základní téma se tu předvádí formou reprodukce skutečnosti v materiálech zobrazené skutečnosti samé, tj. v materiálech komunikace.

Kdybychom přihlédlí k Morrisovu dělení sémiotiky (mimořádně Morris má k Černyševského definici velice blízko — říká vlastně jinými slovy totéž, protože umění je pro něho „ikonický znak, jehož designátem je hodnota“), které rozeznává syntax — analyzující znaky samy — sémantiku — zkoumající znaky ve vztahu k jejich denotátům a designátům — a konečně pragmatiku, zabývající se znaky spolu s jejich uživateli, pak bychom mohli říci, že dramatické dílo je takový znak (v naší terminologii takový sdělovací model), jehož *syntax* je tvořena syntaxí, sémantikou a pragmatikou komunikace herec-herec, jehož *sémantika* zahrnuje syntax, sémantiku ale hlavně pragmatiku (interakční rozměr komunikace patří do pragmatiky) komunikace dramatická osoba versus dramatická osoba, a jehož *pragmatiku* lze definovat jako pragmatiku komunikačního a relačního řetězce (autor) — (režisér a herci, výtvarník atd.) — (herci) — (postavy) divák, schématu, v němž (v souhlasu se Zichem) se herci vyskytují celkem dvakrát — poprvé jako *spolutvůrci* díla, podruhé jako jeho *materiál*.

Toto schéma by samozřejmě navíc zahrnovalo celou komplikovanou síť zpětných vazeb syntaktických (uživatel zkoumá svůj vlastní znak a jeho syntaktickou správnost), sémantických (uživatel zkoumá „pravdivost“ znaku) i pragmatických (uživatel zkoumá účinek znaku) a to jak na meta-meta-komunikativní, tak i na meta-komunikativní úrovni, tj. na úrovni tvůrce, herec i osoba příběhu.²⁸

²⁷ Srov. Charles W. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs*. Journal of the Unified Science [Erkenntnis VIII] 1939, str. 131n.

²⁸ Naše studie zdaleka nevyčerpala všechny komunikační aspekty divadla. Zcela stranou zůstala například komunikační síť mezi herci na jevišti jako tvůrci, komunikační síť zahrnující například implicitní informaci o tom, že správná replika partnera byla či nebyla pronesena atp. Do této sítě patří dále nápověda, komunikační spoje zákulisí atd., prostě ona komunikace, která divadlo jako umění kolektivní existenčně podmiňuje. Prozkoumání struktury této sítě prozradilo by hodně o struktuře individuálních tvůrčích procesů — některé procesy musí být v obou případech identické a kolektivní proces má jen tu výhodu, že tato

Redukované struktury

V této studii jsme analyzovali především nejsložitější „zichovský“ typ divadla: ale už i zde jsme byli svědky toho, že divadlo vedle komplikovaného způsobu dorozumívání s divákem pomocí hierarchické stavby divadelního modelu (znaku) má k dispozici i jednodušší, jazykové způsoby komunikace s divákem, jak je tomu např. v epických částech dramatického díla „epického typu“. Existují ovšem i další jednodušší útvary, v nichž se hierarchická stavba dramatického umění vyskytuje v jiné redukované podobě: takovým útvarem je např. *psychodrama*, kde odpadá komunikace divadlo—divák a zbývá tedy komunikace člověk—člověk, vyjádřená v materiálu komunikace „jiný (nebo týž) člověk—jiný (nebo týž) člověk“. Hraje-li se ovšem psychodrama pro obecenstvo, jak je tomu např. v Morenově ústavu v New Yorku, přerůstá psychodrama v „normální“, pouze improvizované dramatické dílo, v „normální“ morenovské *Stegreiftheater*.

Dramatické dílo „zichovského“ typu, tato hierarchická struktura, je ovšem útvar velmi zranitelný svou nepřírozeností, svou umělostí: odedávna existují tedy v dramatickém umění samé síly a tendence, směřující k *destrukci* této příliš umělé struktury (struktury, nota bene degradující herce na pouhou skvrnu či čárku dramatického obrazu). Samo epické divadlo k těmto tendencím nepatří, je projevem tendence opačné; spíše než *destrukce* hierarchické dramatické struktury probíhá v něm *neustále proces zrodu této struktury před divákovými očima z jednodušší struktury vyprávěcí*. — Dějiny moderních režijních směrů, počínaje konstruktivismem a biomechanikou, jsou dějiny rozbíjení jednotné hierarchie stavby dramatického díla a jeho nahrazování strukturou jinou, nikoli jednotnou, ale *syntetickou*, v níž jednotlivé složky se sice také mohou sjednotit do společné hierarchické struktury, ale kde spíš jde o jejich *paralelní působení*, o nahrazení hierarchické struktury volnější multistrukturou, metaforicky řečeno, o nahrazení *homofonie* hierarchické struktury (jež v případě „epického divadla“ je dokonce *monódií*) *polyfonií* současně komunikujících umění a složek.

V této souvislosti by bylo velice zajímavé prozkoumat právě z komunikačního hlediska takové útvary moderního divadla, jako je třeba happening, forma, s níž pracuje Living Theatre apod., forma, o níž usiluje Richard Schechner, forma, k níž zamířilo z různých stran „hudební divadlo“ (ve smyslu Stockhausenové), výtvarné umění i balet (Merce Cunninghamova skupina). Happening zajisté komunikuje s divákem prostřednictvím díla — i když se snaží hranice mezi tvůrcem, divákem a dílem zrušit nebo vést tak, aby je divák nepostřehl, a komunikuje s ním — podobně jako dramatické dílo — v materiálu interakce a komunikace: nevytváří však v tomto materiálu model, spokojuje se s ostenzí této komunikace; je „nefigurativní“, znamená dobytí poslední tvrze figurativnosti, divadla, tohoto „nejreakčnějšího umění“ (Schechner), abstrakcionismem, zároveň však znamená i popření abstrakce. Jestliže komunikační schéma happeningu by bylo zajímavé zejména v rovině

komunikační struktura probíhá vně člověka, a tedy přístupna exaktnímu zkoumání. (Podobně lze například na struktuře socialistického komunálního podniku zkoumat komunikační strukturu takového individuálně psychologického jevu jako je „heideggerovská“ starost, konkrétně třeba starost drobného soukromého podnikatele.)

materiálové (komunikace jako materiál tohoto divadla), pak některá představení Living Theatre usilují zejména o proměnu v rovině komunikace divadlo-divák. Dialog dvou kolektivních účastníků, divadla a diváka, je tu často nahrazen polylogem individuálních herců s jednotlivými skupinami diváků, jednoohniskový „focussed gathering“, jímž je divadelní představení se proměňuje v *mnohaohniskové shromáždění*, jehož komunikační síť se svou spleť vzájemných a zpětných vazeb podobá — po stránce formální — například komunikační síti tanečnice nebo koktail-party. Jestliže jsme komunikaci divadlo-divák co do struktury vzájemných komunikačních vazeb přirovnávali například ke komunikačnímu schématu dialogu, eventuálně komunikace sexuální, pak zde máme co dělat spíše s komunikačním schématem *orgie*. (Po jiné stránce zase spíš rituálu či obřadu). Ostatně slovo orgie patří dnes k výrazům velmi frekventovaným, vyskytujícím se snad v každé recenzi podobných představení. Pokud se tvůrcům Living Theatre skutečně daří jejich záměr vyprovokovat obecenstvo k aktivní účasti na představení, máme tu, jak se zdá, skutečně co dělat s komunikačním schématem orgie, či *orgiastického rituálu*, kde sice zůstává určité komunikační centrum, kde však zpětná komunikace obecenstvo-centrum spontaneitou obecenstva neobyčejně vzrostla, takže aktivitu centra místy překrývá. Z jiné strany se tomuto schématu blíží například časové komunikační schéma *bigbitového koncertu* s jeho spontánními, mnohdy destruktivními projevy obecenstva. Zatímco symfonický koncert (nebo tradiční vážná činohra) připouští projev obecenstva jen v oněch momentech, kdy je „trať volná“, tj. když v komunikačním kanálu jeviště—hledišťe skončila sdělení umělců, a kdy tedy „repliky“ obecenstva absolutně nemůže působit na uměleckou informaci jako nežádoucí šum (koncertní zvyklostí přece nepřipouštějí potlesk ani mezi větami symfonie!), jiné formy (opera, balet, opereta, muzikál, satirická komedie, jazzový koncert, jam-session) naopak provokují své obecenstvo, aby jim „skákal o řeči“ výbuchy smíchu, potleskem na otevřené scéně, potleskem, který je z koncertního hlediska nežádoucím šumem, rušícím umělecké sdělení (i když obvykle na místech s velmi redundantní informací). Komedie se této spontaneitě přizpůsobuje (tzv. „lachpauzy“) a muzikály dokonce zaznamenávají místa se žádoucím a očekávaným potleskem do klavírních výtahů. Vyšší stupeň co do aktivity diváka tvoří pak sice publikum sportovní (zde není třeba čekat na „volný kanál“), aktivita diváka roste však zejména s jeho nespokojeností a má zřetelně metakomunikativní ráz. Maximum spontaneity a aktivity najdeme ovšem při bigbitu, kde kladná reakce publika, umocňovaná vzájemnými vazbami mezi jednotlivými diváky a jejich skupinami, často zcela překryje a akusticky téměř vyradí onu komunikaci, již tak nadšeně přizvukuje: vlastní spontánní či indukovaný projev je zde důležitější. Zde jsme již velice blízko komunikačnímu schématu orgie či jakéhosi masově sexuální-komunikačního aktu, jakýchsi mlodích zasnub (řečeno příkladem z fiktivního světa Karla Capka). Ostatně nejde jen o stránku formální, o podobnost komunikačních schémat. V současné vývoji divadla (Švédsko, USA, dnes už i Anglie), kdy uvolnění cenzury připouští velkou otevřenost ve věcech sexuální komunikace (prozatím jakožto předmětu *dramatického modelu*), se pravděpodobně brzy dočkáme modelování sexuální komunikace sexuální komunikací (divadlo přece důsledně modeluje komunikaci komunikací — a vše zde ostatně už bylo), a když už komunikace mezi herci, proč — při současných snahách divadla — neseřít hranice mezi jevištěm a hledišťem i zde a nekomunikovat přímo s publikem? Tak aspoň klade otázku — poněkud jízlivě — Eleonora Lesterová²⁰ v New York Times (30. 6. 1968) a my se můžeme jen ptát, co na to říká pan Bateson se svým komunikačním paradoxem? Ostatně sexuální akt na jevišti má ještě další sdělovací aspekt: zdá se, že vývoj (?) divadelního experimentu, moderního divadla a moderního umění vůbec, původně velmi hermetického a výlučného, dospěl velkým obloukem od esoteričnosti a nesrozumitelnosti až k masové

²⁰ Eleonore Lester — ... *Or the Wave of the Future?* NYTimes, 30. 6. 1968 — section 2, str. 1. „However, novel effects, by definition, quickly wear out and constant escalation is needed to create surprise. New taboos must constantly be broken. Nudity, still handled with some inhibition, must inevitably get bolder, today's near-copulation is likely to give way, in the not-too-distant futur, to the real thing, fulfilling a prediction Kenneth Tynan made about two years ago. And after actor-to-actor copulation, will it be actor-to-audience?“

srozumitelnosti a jakési nečekané všelidovosti. Nic proti orglím a dobrou chutí (i když pro divadelní vědce naší generace už tohle nebude) — je to však konec divadla v jeho hierarchických formách. Ostatně — i to už zde bylo a nemá smysl dále probírat téma z divadelního, psychologického, morálního, sociologického a kulturně antropologického hlediska neobyčejně zajímavé a pravděpodobně i symptomatické, našemu tématu však přece jen odlehlé.

Divadlo a metakomunikace

Naším tématem byla Zichova definice dramatického umění a naším úkolem komunikační variace na toto téma. Zjistili jsme, že Zichovu definici lze přeložit do jazyka teorií komunikace a že dramatické dílo lze považovat za „komunikaci ‚komunikací‘ o komunikaci“ (tento výraz nechce ovšem být novou definicí dramatického díla!), přestože tento překlad není zcela výstižný a přesný a nevyčerpává beze zbytku celý obsah pojmu „dramatické dílo“. V jednotlivých částech jsme se pak pokusili jednotlivé komunikační aspekty této definice zpřesnit a popsat. Přesvědčili jsme se, že dramatické dílo v sobě skutečně obsahuje jakousi „komunikaci na třetí“ (někdy i na čtvrtou) a že má tedy metakomunikativní (eventuálně meta-metakomunikativní atd. charakter. Otázku, jak souvisí tato meta-komunikace, již je dramatické dílo, s metajazykem logiky, necháme otevřenou. Zpracování tohoto tématu by potřebovalo zvláštní studii, která by prozkoumala i to, jak souvisí otázka metakomunikace a metajazyka s otázkou zpětných vazeb s problémem „nekonečného regrese“ ve vědomí (vědomí, vědomí vědomí, vědomí vědomí vědomí atd.). Pravděpodobně zde bude nutno spojit pojmový aparát logiky, kybernetiky a jazykovědy, zdá se například, že vedle termínu meta-langue bude dobré zavést i saussurovskou variantu „meta-parole“, peirceovské varianty „meta-token“ a „meta-type“, atp.

Celá ta metakomunikativní struktura divadla má ještě jednu meta-komunikativní nadstavbu: divadelní vědu. Podobně jako teorie sdělování má i divadelní věda výrazně *interdisciplinární charakter*; podobně jako teorie sdělování zabývá se i divadelní věda *komunikací*, totiž tou zvláštní a specifickou formou komunikace, které se říká divadlo. Z tohoto hlediska není divadelní věda nic jiného, než jeden z mnoha oddílů obecné vědy o sdělování a řízení, to jest, dejme tomu, ve wienerovském smyslu, kybernetiky, a náš pokus uplatnit v teatrologii některé poznatky teorií sdělování nebyl tedy nijak násilný.

Stejně jako jiné komunikační disciplíny zkoumá i divadelní věda především živé sdělování, živou, divadelní „parole“. Divadelní „parole“ — na rozdíl od jazykových parol — má dějiny: divadelní dějepiscectví či letopiscectví se snaží — aspoň v současnosti, když už velká část minulosti je v pološeru antropologického ignoramus — dokumentovat každé vyřčené divadelní „slovo“, každou divadelní „parole“: představa podobné praxe v jazykovědě je poněkud absurdní.

Divadelní věda, soustředěná především na dokumentování, rekonstruování a analyzování divadelní „parole“ a zejména na analýzu a interpretaci smyslu, obsahu těchto sdělení, nesmí ovšem pouštět ze zřetele druhou

stránku divadla jako komunikační skutečnosti, totiž divadelní „langue“. Zkoumání divadelní langue, této „gramatiky divadla“, je stejně oprávněné jako práce s živým divadlem, s divadelní „parole“. Příspěvkem k tomuto zkoumání, zaměřeným na samu komunikační podstatu „langue“ divadla i „langue“ člověka, chtěla být — ve stopách Otakara Zicha — i tato studie.

Poznámka k 2. vydání. Mimo vyslovená errata na str. 31, kde se v řádcích 12, 13, 14 a 15 omylem psalo o modelech přirozených místo metaforicko-metonymických, a na str. 39, kde v odstavci 3 omylem vypadl z komunikačního řetězu druhý výskyt článku „herci“, měním jen jediné místo, totiž „pseudokomunikaci“ nahrazuji vhodnějším termínem „quasikomunikace“. Tři roky, které uplynuly od data, vytištěného na konci „vstupního vyznání“, přinesly ovšem další vývoj: dnes bych např. neuzíval neobratného termínu „metaforicko-metonymické modely“, ale mluvil raději o „token modelech“. Studie Erica Berna je dnes dostupná i česky (*Jak si lidé hrají*). Z vynikající zahraniční literatury upozorňují na knihu *Pragmatics of Human Communication* (New York 1967). Nejen proto, že její autoři (Paul Watzlawick, J. H. Beavin a D. D. Jackson) tu podali nejsoustavnější výklad teorií G. Batesona, ale také proto, že je doložili stostránkovým komunikačním rozбором Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. Ze tento přístup není ojedinelý, dokazuje studie sovětských badatelů Olgy a Isaaka Revzinových *Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco* (Semiotica IV, 1971, str. 240–262), kde se rozбором Ionescova modelu komunikace absurdní dochází k teoreticky významným závěrům, formulovaným jako „sedmero postulátů komunikace normální“.

DRAMATIC ART AS COMMUNICATION THROUGH COMMUNICATION ABOUT COMMUNICATION

Dramatic art can be defined as "an art performing mutual interactions of persons by means of the play of actors on the stage". (O. Zich.)

If we analyze this definition, we notice that all its concepts can be "translated" into the language of the theories of communication: dramatic art will become a form of human communication performing human communications by means of the communication of all actors on the stage.

Communication as the "Genus Proximum" of Dramatic Art as Art. Dramatic art is an art, and art can be conceived as a specific form of human communication. There is no art whose communicative basis would be more conspicuous than dramatic art: communication is the basis purpose of theatre buildings and the whole special organisation and equipment of those buildings serves this purpose. It is quite common to speak about the "dialogue" between the two group participants, stage and audience. This is really a form of a dialogue, characterised by the mutual use of the same communication channel and by the mutual changing of roles of the "sender" and the "receiver". This kind of dialogue is, however, regulated by special implicit rules, enabling the audience only a limited set of responses. The whole relation of "audience" and "stage" can be defined in Gregory Bateson's terms of *complementarity* (the "subordination" of audience to stage) and *meta-complementarity* (the "subordination" of the stage to the audience on a higher level of abstraction, on the meta-level). The theatre is an institution for communication, that is for communication through presentation: the theatre belongs to such communication media as expositions, exhibitions etc. What is exposed on the stage is not a thing but a model in the cybernetic sense of this term: a model of life, a model of man, with special emphasis on his interactions and communications.

Communication as a Partial Theme of Dramatic Art. The proper theme of dramatic art is not human communication but human interaction, especially competitive interaction; dramatic art is interested in communication only so far as it can be conceived as a form of competitive interaction. Communication as a form of human interaction is within the common interest of both dramatic art and social psychology; cooperation of these two disciplines is therefore desirable. — We have defined dramatic art as art depicting "mutual actions" — in the field of language it is the dialogue which manifests this mutuality. Human relations manifesting themselves in dialogue can be defined — if we consider only formal qualities of these relations — in Bateson's terms of *symmetry* or *complementarity* (eventually meta-complementarity). The spoken dialogue is, however, only a part of the whole mutual communication activities. The overall mutual communication of two or more people can be best characterised in terms of their mutual showing (or hiding) as their mutual "ostension" (deriver from Wittgenstein's term "ostensive definition") or their mutual presentation. "The presentation of self in everyday life" is a theme (and title) of a sociopsychological study by Erving Goffman: it is interesting that Goffman deals (metaphorically) with his theme in terms of the theatre: we organize our mutual presentation as a theatrical performance. It is this mutual presentation — this "theatre in life" — with all its aspects and components — which can be, and always has been, reconstructed by means of the theatre (eventually the cinema) and not by means of the literature: thus it seems that it is this special theme of "theatre in life" which is the main interest of the theatre as an artistic form, that is of the "dramatic art". One could establish a whole scale of

this "theatre in life" beginning with slightest manifestations of theatricity and ending with whole "comedies" and games people play ... And all this "theatre in life" was thousand times witnessed, depicted and revealed through dramatic art. It is not only the spoken forms of dramatic art, but also its *sung forms* which are able to depict human interactions and communications. *Music* can very easily, and with *great* plasticity, *reveal* such formal qualities as symmetry or complementarity or "alienate" ("actualize"), and therefore illuminate all those "comedies", "theatres" and "games". The best numbers of Offenbach's operettas, Gilbert and Sullivan comic operas as well as American musical comedies (for instance *Nice People* in Bernstein's *Wonderful Town*) prove this *sociopsychological ability of the musical theatre*. Brecht and Weil were first who noticed and theoretically verbalized this "*gestic*" ability of music, especially light music, the ability "to depict human behaviour".

(*Quasi*)communication as Material of Dramatik Art. Communication is by no means a theme monopolized by dramatic art. It can also be depicted in literature, sculpture, painting, music, comic strips, etc. Dramatic art — however — has *specific material* to build its models from, and this material is *communication itself*. This dramatic way of modelling lies very near to those "best" models mentioned by Rosenblueth and Wiener ("the best material model for a cat is another, or preferably, the same cat") but cannot be identified with this kind of models ("prototypes"). The material for dramatic models is not communication but *pseudo-communication*: dramatic models are built from *pretended* communication. Dramatic art uses pretending as a material for its models, or, more precisely, pretending *misuses* material of the primary model, *play*. First use and misuse of models can be found in the playful and histrionic (histrionic threat) forms of communication between higher mammals. Bateson assumes that animal play forms a completely new stage in the phylogenesis of communication. One can easily imagine that animal play, which can be — in extremely general terms — characterized as a model of animal movements built in the material of the same movements (so that every movement denotes *the same* movement in an *imaginary* situation) developed step by step into the language, which is a model of anything (movements as well as non-movements) built in the material of a special set of communicative (language) movements (language sounds are, no doubt, bodily movements). The original animal play developed thus into human language, nevertheless the *original*, undeveloped animal *play remained* as a communicative medium of man, too. Its *specific way* of modelling, simulation of movements through the same movements, has not changed; what has changed are the *movements themselves*: from animal movements they developed into *human* movements, and the human movements include a subclass of *communication* movements, language. Therefore human play besides movements denoting movements includes movements denoting movements denoting the whole world. Arthur Kutscher, the German theatrologist, assumes that the principle of Mimos developed in the opposition to the principle of Logos. It seems, however, that Logos itself developed from Mimos. Nevertheless, if Logos developed from Mimos, dramatic art plausibly developed from the epic. — There are two principle forms of dramatic art, the epic and the dramatic form. The dramatic form is based on the pure Mimos (modelling of movements by means of the same movements). The epic form is based on a synthesis of Logos and Mimos, modelling movements as well as non-movements by means of both language and play. On the contrary every narrator, when arriving at the theme of communication, has a tendency not only to tell or narrate his story but to *play it*. (This can also be said about the anecdote-tellers, singers singing songs with dialogue or monologue etc.) Plato was right when he divided poetry according to the way of modelling (according to the way of "mimesis") into lyrico-epic, dramatic and mixed forms (which mix narration with "direct speech").

Conclusion. Dramatic art depicting communication in the material of communication is the most complicated and hierarchic medium of communication. Its meta-communicative aspects should be thoroughly investigated in a special study. Modern art tries to break down this too elaborate building. Theatre can change into happening, into a ritual, or into an orgy, however, those forms are not theatre.

There is one important super-structure of dramatic communication: teatrology, a scientific communication about dramatic communication. Teatrology, analogically with linguistics, deals both with *la parole* of the theatre (viz. living dramatic communication, which, as opposed to *la parole* of the language, has its historiography), and with *la langue* of this communication medium (general principles of dramatic art). This study has attempted to contribute to the latter.

Note. This study is based on the concept of dramatic arts as defined by the Czech esthetician and the teatrologist Otakar Zich (1870–1934) in his brilliant analysis ESTHETICS OF THE DRAMATIC ART. Definition in dealing with the present study is a mere translation, not too precise, however, of Zich's original definition into the "language" of communication. This "variation" on a theme by Otakar Zich is dedicated to the son of the esthetician, Otakar Zich jr, Czech logician, professor of logic at the Charles University.