

## INSCENACE OPERY FERDA MRAVENEK Z HLEDISKA PSYCHOLOGIE

Dětské opery, muzikály, balety i hry se zpěvy a tanci začínají být v poslední době středem zájmu hudebních skladatelů.<sup>1</sup> Progresivní vývoj v této oblasti je patrný nejen u nás, ale i v jiných socialistických zemích, kde například v NDR a v SSSR existují stálá hudební divadla pro děti.

Vzestup zájmu o dětské hudební divadlo lze jenom přivítat, neboť je zřejmé, že podchycení dětské hudebnosti již v útlém věku má dalekosáhlý perspektivní dopad na další její utváření a v konečném důsledku na kulturu estetického vnímání dospělého jedince.

Dramaturgie brněnského státního divadla si vytkla již před lety za cíl získávat pro operní umění také nejmladší generaci. V rámci těchto dramaturgických záměrů uvedla Janáčkova opera 3. června 1977 Zámečnickou operu *Ferda Mravenec*. Nebylo však dosaženo pouze vytyčeného cíle. Stalo se mnohem více. Jak napsal J. Fukač: „Mnozí dospělí diváci pochopili, že operní produkce určená dětem představuje nezanedbatelnou položku každé dynamické operní dramaturgie, navíc pak jeden z prostředků, schopných navrátit operním domům charakter ústavu, kde se dělá živé divácké umění.“<sup>2</sup>

Hudební a divadelní věda, estetika i kritika přijaly operu E. Zámečnicka velmi pozitivně.<sup>3</sup> Vesměs byla vyzvednuta její vysoká invenčnost a přístupnost dětskému návštěvníku. Dílo komponisty završila zdařilá divadelní inscenace.

<sup>1</sup> Blíže viz V. Gregor: Hudebně dramatická tvorba pro děti ve světě a u nás. Hudební rozhledy, 1979, 10, 459–462.

<sup>2</sup> J. Fukač: Brněnský Ferda: víc než hra na operu. Hudební rozhledy, 1979, 8, 351–353.

<sup>3</sup> Kritiky publikované v denním tisku a časopisecky: Interview s Ferdou Mravenecem. Brněnský večerník, 3. 6. 1977 (J. Lederer) – Ferda Mravenec tentokrát v ope-

Více než půl stovky repríz *Ferdy Mravence* a jeho televizní záznam však kladly před divadelní a televizní pracovníky řadu psychologických problémů. Všechny vycházejí ze společné základny, která musí respektovat skutečnost, že opera pro děti má být lapidární, velmi konkrétní, jednoduchá a přitom kompozičně i inscenačně na potřebné umělecké úrovni.

Opera pro děti je již velmi specifickým uměleckým útvarem. Jako syntetický útvar hudebního divadla však staví řadu otázek nejen svým tvůrcům, nýbrž i pedagogům, psychologům a sociologům. Předložená studie je zaměřena na prozkoumání některých psychologických otázek spojených s operou pro děti. Zajímá nás, jak opera na dítě působí, jak je vnímána a prožívána. Operní představení chápeme jako komunikační situaci, v níž hudební skladatel a kolektiv divadelních tvůrců sdělují dětskému divákovi určitý kulturně duchovní obsah.

Psychologická analýza divadelní inscenace se ovšem musí opírat o nějakou uměnovědnou koncepci a proto se nejprve několika slovy zastavíme u otázky popisu uměleckého díla.

## KOMUNIKAČNÍ STRUKTURA DIVADELNÍ INSCENACE

Popis uměleckého díla není jen věcí teoretika umění či estetiky. Důležité je, k jakému účelu má popis díla sloužit. Z popisu uměleckého díla vychází také psychologie umění.

Konkrétní umělecké dílo lze popsat z mnoha hledisek. Jedno z nejdůležitějších je hledisko komunikační, kdy umělecké dílo popisujeme jako znakový systém. Chápeme je pak jako komunikační prostředek, pomocí něhož jsou sdělovány informace, které nelze sdělit jiným způsobem. Umění je prostředkem formulování těchto informací a zároveň prostředkem jejich přenosu.<sup>4</sup>

Základem bytí uměleckého díla je jeho hmotný substrát. Umělecké

---

ře. Lidová demokracie, 16. 6. 1977 (E. Valový) — Mravenčí opera. Svobodné slovo, 17. 6. 1977 (ant) — Zrodila se nová opera. Brněnský večerník, 28. 6. 1977 (M. Štědroň) — Ferda Mravenec v operních službách. Scéna, 1977, č. 16 (E. Hermannová) — Úspěšná opera pro malé i velké. Mladá fronta, 14. 9. 1977 (M. Štědroň) — Z brněnské operní dílny. Opus musicum, 1978, 4, 54–55 (if). E. Zámečník obdržel za tuto operu v r. 1979 cenu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, v témže roce obdržel Veřejné uznání Rady JmKNV. Opera se dále stala tématem diplomových prací na pedagogické fakultě UJEP, tématem Zámečníkovy přednášky na konferenci o dětské hudebně dramatické tvorbě, kterou pořádala Česká hudební společnost dne 13. 3. 1979 v Ostravě. Koncem r. 1980 byla opera natočena pro rozhlas a televizi.

<sup>4</sup> Viz S. Š a b o u k: Hypotézy. Estetika, 1972, 1–2, 115–119. Bližší objasnění této koncepce ve vztahu k dramatickým uměním je možno nalézt v publikaci Teória dramatických umění. Bratislava 1979.

dílo tedy vystupuje v prvé řadě v rovině prezentace, tj. jako věc, která představuje sebe samu, a až posléze je zvýznamňováno a chápáno jako prostředek reprezentace skutečnosti, tj. jako věc (= znak), která odkazuje k něčemu mimo sebe sama. Vycházejí z faktu hmotné existence uměleckého díla, je třeba uvažovat nejprve jeho hmotné východisko, které je základním předpokladem jeho vnímatelnosti. Při divadelní inscenaci odpovídá hmotné vrstvě uměleckého díla zejména celek scénografického řešení inscenace, výprava, kostýmy, masky, práce se světlem, pohyb herců na jevišti a vůbec celý systém hmotného dění v oblasti světla a zvuku.

Dění hmotné vrstvy je otevřeno do vyšších vrstev významových a obsahových. Divadelní inscenace jako složitý systém v čase rozložených znaků existuje ovšem v pravém smyslu až na úrovni významové syntézy uměleckého sdělení. Dění významové vrstvy je založeno na dešifrování významů uměleckých znaků. V rámci významové vrstvy uměleckého díla nejsou pouze dekodovány významy použitých znaků, nýbrž tyto významy vstupují do interakce, z níž krystalizují významy nové. Z celkové syntézy jednotlivých znakových struktur díla vzniká jeho obsahová vrstva, v níž je uložena jeho idea. Tak například u divadelní inscenace vytváří významovou vrstvu uměleckého díla scénografie a způsob práce se světlem (nikoliv samo světlo jako fyzikální jev), jednání herců a jejich dialogy atp. Obsahovou vrstvu divadelní inscenace představuje idea díla, tj. soubor myšlenek a postojů ke skutečnosti, které chtěli dramatik a režisér prostřednictvím divadelní hry vyjádřit.<sup>5</sup>

Uvedené tři vrstvy uměleckého díla nelze od sebe násilně oddělovat, neboť přecházejí v sebe navzájem. Zmíněným vrstvám díla odpovídají pravděpodobně také psychologické funkční koreláty.<sup>6</sup>

Souvislost a podřazenost tří vrstev uměleckých děl je ještě zřetelnější při osvětlení vztahu mezi tzv. vstupními významovými prvky díla a sémantémy.

Pojetí těchto dvou ústředních pojmů komunikační teorie umění se příliš během času nezměnilo a proto se můžeme vrátit až k Šaboukově knize *Umění, systém, odraz* z r. 1973. S. Šabouk zde píše: „... z dění hmotné vrstvy díla nutně musí vystupovat jednak prvky, které jsou schopny aktualizovat a dát znovuprožít dosavadní zkušenost, jednak zvláštním způsobem navozené vztahy mezi těmito prvky, které vrhají dosavadní zkušenosti člověka proti sobě, rozbíjejí jejich ztuhlé kontury a uschopňují je tak, aby se spolupodílely na zkušenosti nově vznikající.“ (str. 53–54).

Zmíněné prvky se nazývají vstupní významové elementy, z jejichž

<sup>5</sup> Objasnění teorie tří vrstev uměleckého díla je věnována práce S. Šabouka: *Umění, systém, odraz*. Praha 1973. Na tomto místě se Šaboukovou koncepcí podrobněji zabývat nemůžeme.

<sup>6</sup> Blíže k této otázce viz J. Kulka: *Sémiopsychologický pojem hudebního prožitku*. *Opus musicum*, 1977, 10, 297–299, J. Kulka: *Sémiopsychologická koncepce komunikování hudbou*. *Československá psychologie*, 1981, 162–172.

střetnutí, navozením vztahů mezi těmito prvky vznikají tzv. sémantémy. Sémantémy vytvářejí v uměleckém díle ze známých, ve zkušenosti už zakotvených vstupních prvků novou, dosud neznámou významovou a tudíž i psychickou kvalitu.

Naše další psychologická analýza vychází z popisu komunikační struktury divadelní inscenace.

## PRINCIPY SÉMIOPSYCHOLOGICKÉ ANALÝZY DIVADELNÍ INSCENACE

Sémiotickou neboli komunikační strukturu uměleckého díla můžeme podrobit rozboru pomocí metody sémiopsychologické analýzy. Sémiopsychologická analýza díla je inspirována objektivně analytickou metodou, kterou v psychologii umění rozpracoval L. S. Vygotskij.<sup>7</sup> Sémiopsychologická analýza uměleckého díla se zakládá na rozlišení jeho materiální, sémantické a ideové vrstvy, na identifikaci významových prvků a vyšších významových syntéz. Jejím cílem je popsat a vysvětlit vznik a aktuální genezi estetického prožitku, která vede k pochopení smyslu uměleckého díla. Pomocí sémiopsychologické analýzy zkoumáme funkční vztahy mezi prvky a subsystémy uměleckého díla, z nichž analogicky vyvozujeme, rekonstruujeme estetický prožitek.

Předpokládáme, že divadelní inscenace je v čase existující posloupnost vizuálních a auditivních (verbálních a hudebních) znaků, jimž musí vnímatel porozumět, aby došlo k plnohodnotné estetické responzi. Takovéto vymezení situace vnímání inscenace je přirozeně velmi obecné. Nicméně je nutné si uvědomit, že smysl uměleckého díla vzniká ve vědomí vnímatele postupně a že jeho estetický prožitek je funkcí tohoto smyslu. Vztah mezi chápáním díla a jeho prožitkem je do určité míry symetrický. Prožitek uměleckého díla je sice funkcí jeho smyslu, zároveň však krystalizace smyslu díla probíhá v rámci prožitku. Prožitek má smysl a smysl se realizuje v prožitku.

Pomocí sémiopsychologické analýzy se snažíme popsat a zejména vysvětlit, jak se v daném okamžiku vyvíjí prožitek uměleckého díla a v rámci estetického prožitku chápání tohoto díla. Způsob a postupnost dešifrování uměleckých znaků je řízena psychickými plány, které nazýváme psychosémantické algoritmy konstrukce smyslu uměleckého díla. Účelem uměleckého znaku není jen vyvolat na základě vztahu reprezentace určitý

---

<sup>7</sup> Viz L. S. Vygotskij: *Psychologie umění*. Praha 1981. Objektivně analytická metoda vychází z předpokladu, že je možno na základě analýzy struktury estetických podnětů zrekonstruovat strukturu reakce. Vygotskij charakterizoval tuto metodu slovy: „od formy uměleckého díla přes funkční analýzu jejích prvků a struktury k rekonstrukci estetické reakce a stanovení jejích obecných zákonů“ (str. 29).

obsah, nýbrž být návodem, jak si má vnímatel tento obsah sám zrekonstruovat. Specifikum uměleckého sdělování spočívá tedy v tom, že dílo jako znak představuje již samo sebou určitý algoritmus pro konstrukci a rekonstrukci individuálního smyslu díla.<sup>8</sup>

Pojem psychosémantického algoritmu má přibližný terminologický ekvivalent v Mikově „komunikačním výběru“. Podle F. Mika komunikační výběr „přesně určí, které fakty ze zkušenostního komplexu přicházejí do úvahy, které ne, v jakém pořadí budou následovat a jakou podobu dostanou. Jde tu o proces, jenž bychom mohli nazvat tematizací zkušenostního komplexu“.<sup>9</sup>

U tzv. časových umění je situace analýzy poněkud usnadněna, neboť tato umění jsou prezentována v čase, čímž je do značné míry také předurčeno pořadí, v jakém budou dešifrovány jednotlivé znaky. Vnější podmiňující faktory mají díky své objektivní následnosti větší význam, než je tomu například u výtvarných umění. V případě divadla má dokonce i scénografické řešení inscenace ve srovnání s malbou či architekturou určité specifikum, protože různé části scény mohou být dekódovány až v souvislosti s rozvíjející se divadelní akcí, která teprve v průběhu představení aktualizuje jejich významy.

Posledním exkursem do oblasti teorie bude pojednání o psychologii znaku.

## PSYCHOLOGIE ZNAKU

V předešlých částech studie jsme se psychologické problematiky znaku dotkli mnohokrát. Nyní musíme zařadit několik explicitních poznámek, bez nichž by následující rozbor některých komunikačních a prožitkových aspektů opery Ferda Mravenec postrádal jasné teoretické zarámování.

Lze souhlasit s J. Volkem,<sup>10</sup> že z různých pokusů o obecnou definici znaku se nejlépe osvědčuje ta definice, podle níž znakem se rozumí věc (entita), která ve vědomí alespoň jednoho lidského subjektu noeticky zastupuje něco jiného než pouze sebe sama. Podle J. Volka implikuje uvedené vymezení znaku již i základní sémantickou relaci, tzv. trojúhelník reference.<sup>11</sup> S tímto tvrzením je možno také souhlasit. Je však nutno zdůraznit, že zmíněná definice neimplikuje pouze klasický trojúhelník refe-

<sup>8</sup> Zde je třeba poznamenat, že máme na mysli tu skutečnost, že umělecké dílo je materializací psychické aktivity. Ve struktuře uměleckého díla se proto způsob jeho tvorby „otiskne“, což znamená, že je v něm zvláštním způsobem strukturování hmoty uložen (přímo „zaklet“) psychosémantický algoritmus.

<sup>9</sup> F. M i k o: Text a štýl. Bratislava 1970, str. 14.

<sup>10</sup> J. V o l e k: Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém. Opus musicum, 1981, 5, 129–142.

<sup>11</sup> Autoři tohoto dnes již klasického sémiotického modelu znaku jsou C. K. Ogden a I. Richards. Svou teorii vyložili v práci The Meaning. London 1923.

rence. Jinou teoretickou alternativu, která taktéž respektuje výchozí vymezení, rozpracoval u nás J. Kulka.<sup>12</sup> Z psychologického hlediska je znak zkoumán v interfunkčních souvislostech jako prostředek psychické regulace činnosti člověka. Další teoretické úvahy budeme pokud možno aplikovat na problémy komunikace uměním.

Znakem rozumíme jednotu materiálního nositele (výrazu) a významu. Materiál znaku náleží do oblasti hmotného dění uměleckého díla, význam znaku tvoří vrstvu sémantickou. Obsahová vrstva je výsledkem syntézy dílčích významů.

Každá divadelní inscenace má určitý ideový obsah, který je zprostředkován za sebou seřazenými znakovými konstrukcemi. Znakové konstrukce mají určité významy. Význam znaku je modalitou jazyka (ať jazyka verbálního nebo jiných jazyků, např. jazyka výtvarného umění). Pochopení smyslu uměleckého díla není však věcí jazyka, nýbrž myšlení. Smysl je modalitou myšlení.<sup>13</sup> Problém transformace myšlení do jazyka a jazyka do myšlení je velmi složitý. V minulosti byl často anulován s tím, že myšlení a jazyk se považovaly za totožné, což je nesprávný názor vyvrácený četnými experimentálními i teoretickými pracemi.<sup>14</sup>

Ke každému významu lze přiřadit smysl, který mu odpovídá. Každý sociálně stabilizovaný znak neboli konvence má také smysl. Avšak ne pro každý smysl existuje znaková konstrukce, která se již stabilizovala ve společenském vědomí. Proto zejména umění musí vytvářet zcela nové znakové konstrukce a navíc konstrukce velmi specifické, aby mohlo vyjádřit buď smysl zcela nový nebo smysl, který nelze vyjádřit jinak než uměleckými prostředky.

Rozdíl a protiklad mezi smyslem a významem není tak velký, jak by se mohlo na první pohled zdát. Kdybychom měli k dispozici obecnější termín, než jsou termíny „smysl“ a „význam“, řekli bychom, že obojí jsou jevovými formami jedné a téže podstaty, řekněme psychologického substrátu. Smysl a význam lze také vymežit ve vzájemném vztahu, relativně. Smysl je konkretizací významu, nebo obráceně význam ohraničuje smysl. Použijeme-li „matematické“ metafory, můžeme konstatovat, že jestliže určitý smysl dáme do závorek, pak pomocí významu vytkneme před závorku určité aspekty tohoto smyslu. Soubor těchto vytknutých aspektů je významem.

Říkáme, že pochopení nějaké znakové konstrukce znamená uvědomění si jejího smyslu. Pochopení nějakého uměleckého díla je závislé na tom, jak je vnímatel pro ně připraven. K. Marx postihl zmíněný fakt slovy: „... mým předmětem může být jen potvrzení jedné z mých bytostních

<sup>12</sup> J. Kulka: *The Sign. Minor tractatus semiotico-psychologicus*. *Studia psychologica*, 1981, 3.

<sup>13</sup> J. Kulka: *Hudební myšlení a hudební jazyk*. *Opus musicum*, 1979, 6, 161–165.

<sup>14</sup> Nejpersvědčivější důkazy přinesl L. S. Vygotskij v práci *Myšlení a řeč*. Praha 1970.

sil, předmět může tedy pro mne existovat jen tak, jak existuje pro sebe má bytostná síla jako subjektivní schopnost, neboť smysl nějakého předmětu pro mne . . . jde jen právě tak daleko, kam až jde můj smysl . . .“<sup>15</sup>

Vraťme se ještě k představě psychosémantického algoritmu. Tento algoritmus jako hierarchie instrukcí je jednak fixován v paměti jedince jako jeden z činnostních plánů, jednak je zčásti zafixován v samotném uměleckém díle, které v sobě obsahuje i návod, jak zrekonstruovat jeho obsah. Není to tak nepochopitelné, uvědomíme-li si, že i umělecké dílo existovalo nejprve jako psychický akt, posléze jako výsledek tohoto aktu a konečně jako materializace zmíněného výsledku v uměleckém artefaktu. Proto musí člověk alespoň zčásti vědomě nebo nevědomě zrekapitulovat přinejmenším část tvůrčího procesu, v němž dílo vzniklo, aby je mohl pochopit. E. Cassirer napsal: „ . . . uměleckému dílu nemůžeme porozumět bez toho, abychom alespoň do určité míry nezopakovali a nezrekonstruovali tvůrčí proces, v němž vzniklo.“<sup>16</sup>

Mohli bychom namítnout, že v takovém případě dítě vlastně vůbec není schopno pochopit umělecké dílo, neboť nemá žádnou představu o tom, jak vzniklo (a to platí i pro některé vnímatele dospělé). Musíme si však uvědomit, že tvůrce uměleckého díla je zároveň jeho vnímatelem, takže si neustále kontroluje sdělnost svého vyjádření, což zejména u umění pro děti je velmi důležité. Konkrétním příkladem z opery *Ferda Mravenec* může být obsazení vokálního partu Berušky koloraturním sopránem. E. Zámečník věděl, že děti nemají rády vysoký, pronikavý zpěv. Protože jeho záměrem bylo navodit u dětského publika antipatie k „nafintěné slečince“ Berušce, zvolil zmíněný hlasový rozsah. Cassirerova myšlenka zdůrazňuje nutnost ustavení nějaké společné základny, na níž mají stát umělec a konzument, aby si porozuměli. Cassirer přitom poukázal na jednu stranu takové základny. Je však zřejmé, že existuje i strana druhá, na straně příjemce sdělení, jemuž umělec částečně musí vyjít vstříc (jinak by si účastníci komunikace nerozuměli).

### Opera *Ferda Mravenec* jako předmět analýzy

Umělecké vyjádření prostřednictvím opery je silně stylizované, vzdálené běžné, každodenní zkušenosti vnímatele. To umožňuje tvůrcům opery využít všech prostředků klasických i moderních umění. Inscenace opery je proto velmi složitým předmětem sémiopsychologické analýzy. Složitost předmětu analýzy má však také určitou výhodu. Operní dílo je organickým uměleckým útvarem, jehož složky fungují v rámci jednoho celku, vzájemně se podmiňují, doplňují a jejich vstřícné aktivity směřují ke stej-

<sup>15</sup> K. Marx, B. Engels: O umění. Praha 1949, str. 30.

<sup>16</sup> E. Cassirer: An Essay on Man: An introduction to a Philosophy of Human Culture. New York 1953, str. 191.

nému cíli — vyjádření ideje díla. Vzájemné vazby jednotlivých složek operního díla skýtají sémiopsychologické analýze četné možnosti interpretace.

Následující ukázka analýzy inscenace *Ferdy Mravence* nebude ani vyčerpávající, ani systematická. Taková analýza by si vyžádala monografické zpracování s fonofotografickou dokumentací. Cílem dalšího rozboru opery je spíše ilustrovat na konkrétním uměleckém díle možnosti sémiopsychologické analýzy a zejména naznačit určitý metodologický postup. Jedině zde bude neustále konfrontováno s obecným tak, aby výsledek byl platný pro operu vůbec, v konečné instanci pak pro hudbu, divadlo a umění v celku.

\* \* \*

Hlavním záměrem E. Zámečnicka při komponování *Ferdy Mravence* bylo vytvořit živou a pohyblivou, barevnou podívanou pro děti i dospělé. Nejsilnější inspirací byla kniha Ondřeje Sekory „Knížka Ferdy Mravence“ a zejména Sekorovy kresby. Tyto kresby si skladatel ve slovesné rovině spojoval s dětskými říkadly. Dalším významným zdrojem inspirace byly kreslené filmové grotesky pro děti, v nichž se v nedílné jednotě a souhře uplatňují slovo, pohyb a hudba, což je také ideálem muzikálu.

E. Zámečnick vycházel z přesvědčení, že nejpřirozenější divadlo je „divadlo hrou, která nezatajuje, že se skládá z plátna, prkének, z herců a hereček, slov a hlásek, tónů a zvuků“. „Hra na...“ je důsledně realizovaným principem opery. Je to hra na divadlo, aktualizace brittenovského „*Let's Make an Opera*“.

Podle Zámečnicka<sup>17</sup> by v žádném dramatickém díle pro děti neměly chybět 1. humanistický základ díla, 2. dějové napětí, srozumitelnost a logičnost dění, 3. podívaná, vedle výtvarně technické stránky také baletní výstupy a 4. pěvecká a pohybová artistnost (inspirace muzikálem). Jsou-li splněny tyto předpoklady, je možno těžit i z nejnáročnějších výtvarných soudobé hudby. „... dětský divák je daleko méně omezován konvenčním pojetím hudby v divadle, je tvárnější než divák dospělý, snadněji přijme neobvyklý systém znaků.“<sup>18</sup>

E. Zámečnick se ve své opeře pokusil přetransformovat myšlenky literární předlohy do vyšší roviny uměleckého sdělení, což vedlo ke zvýraznění a ozvláštnění myšlenek této předlohy.

Libreto opery volně zpracovává příběh založený na konfliktu mezi protikladnými charaktery Ferdy a Berušky. Tento konflikt přerůstá v kon-

<sup>17</sup> E. Zámečnick: *Hudba a slovo z hlediska současného skladatele*. Aspirantská práce AMU, Praha 1978–79.

<sup>18</sup> Viz rozhovor E. Zámečnicka s V. Gregorem publikovaný pod titulem „O nového operního diváka“, *Hudební rozhledy*, 1981, 4, 173–175.



flikt mezi pospolitostí obránců hrdiny, ovládaných smyslem pro právo a spravedlnost, a vykonavateli vlády bezpráví a moci. Na ideové rovině akcentuje libreto myšlenku tvořivé, společensky prospěšné práce a myšlenku domova v protikladu k cizímu světu.

Obsah opery sestává z osmi obrazů: Opera je když . . . , Hra na traktor, Hra na přání, Hra na školení, Hra na koupání, Hra na soud, Hra na výprask a Hra na noční slavnost.

Hlavní postavy opery jsou charakterizovány odlišnými hudebně výrazovými prostředky. Každá postava má svůj příznačný intonační model. Použití těchto melodických konstant přispívá nejen k lepší orientaci v díle, nýbrž i k jeho lepší zapamatovatelnosti.

Hudba opery je stejně barevná jako ilustrace Sekorovy knížky. Kaleidoskopická pestrost inscenace opery je vlastně anticipována Sekorovými kresbami, v nichž se nachází nejen inspirace pro scénografické řešení, nýbrž i pro režijní a choreografické pojetí opery.

Zámečnickova opera působí v několika vrstvách současně. Text literární předlohy je vkusně aktualizován (např. TV zpravodajství), čímž jsou vytvořeny podmínky pro době odpovídající vznik vstupních významových prvků, na jejichž základě mohou být zrekonstruovány složitější významové syntézy. Významové a obsahové syntézy při vnímání Zámečnickovy opery budou závislé na věkové, intelektuální a citové úrovni a zralosti dětského diváka. I když nejnižší věk pro celkové pochopení této opery odhadujeme na 10–11 let, kdy se začíná rozvíjet formálně operační intelekt,<sup>19</sup> je opera sdílná již pro děti mnohem mladší.<sup>20</sup>

## HMOTNÁ, VÝZNAMOVÁ A OBSAHOVÁ VRSTVA OPERY

V této části stejně jako v částech následujících budeme pouze ve stručnosti ilustrovat některé postupy sémiopsychologické analýzy. Vzhledem k omezenému rozsahu studie nebude ani jeden příklad zcela vyčerpávající, přestože se pokusíme v rámci možností postihnout vše podstatné.

Hmotnou vrstvu inscenace opery **Ferda Mravenec** tvoří fyzikální zvuky hudby, hlasový projev herců a zpěváků, jejich pohyb, tvary a barvy scény, kostýmů atp. Všimneme si pouze psychoakustické stránky ope-

<sup>19</sup> Empirický výzkum potvrdil, že vývoj chápání hudební struktury se dostává v období prepubesce a zejména pubescence na novou kvalitativní úroveň. Blíže viz J. K u l k a: Preference choice and identification of simple musical structures by children. *Studia psychologica*, 1981, 1, 85–92.

<sup>20</sup> Na reprízovaných představeních jsme pozorovali i děti předškolního věku, které se zájmem a pozorností sledovaly pestré dění na jevišti. Pozornost mladších dětí je však více upoutána vizuální informací hudebně zvukovou (mimo mluvených výstupů, které zase naopak poutají pozornost velmi silně).

ry. Už v této vrstvě opery je založena sémantika díla. Volba hlasových rozsahů a zabarvení má pro jednotlivé postavy svoje odůvodnění. Činorodá aktivita, pracovitost a dobromyslnost Ferdý je symbolizována pronikavým hlasem tenoru, pro nešikovného avšak vychloubačného Brouka Pytlíka byl zvolen baryton, pro mistra popravčího Roháče bas, pro Berušku Sedmítečnou již zmíněný koloraturní soprán.

Sémantická vrstva opery je nejbohatší. Již v prvním obraze jsou hudebnou ilustrovány různé psychické stavy a přírodní jevy. Zhusta se však také uplatňují indexy a symboly. K charakteristice jednotlivých postav přispívá i různotvárná instrumentace doprovodu jejich zpěvních projevů. Například vstup Brouka Pytlíka je ohlašován sólovým basklarinetem, pozounem a kontrabasem. Žánrová charakteristika Ferdova quasi kovbojského popěvku je doplněna zvukem foukací harmoniky a kytary. Pavouček píská na píšťalku, Soudce tluče na hmoždíř, Kovařící na kusy dřeva, rozzloběného Hlemýždě provází řehtačka, Ploštičky hrají na hřebeny. Jak vidno, přechod od hmotné vrstvy operní inscenace k vrstvě významové je zcela bezprostřední. Velmi významnou úlohu hraje však také pohyb a u *Ferdý Mravence* především scéna a kostýmy. Všechny zmíněné významové prvky (ale i řada těch, které jsme nemohli vzpomenout) vstupují do složitých sémantických interakcí, z nichž vznikají sémantémy.

Obsahovou vrstvu opery tvoří ideje společensky prospěšné práce a domova. Opera je oslavou činorodé aktivity, zručnosti a dovednosti, tvořivé práce. Druhým ideovým vrcholem opery je oslava domova v protikladu k cizímu světu. Bylo by jistě zbytečné rozvádět výchovný význam těchto idejí pro děti. Poněkud se však zastavíme u významové vrstvy opery, abychom si ilustrovali jednak vznik a jednak působení konkrétního, v našem případě operního sémantému.

## ALGORITMUS DEKÓDOVÁNÍ SÉMANTÉMU „ZRADY A ZKLAMÁNÍ“

Vyjdeme z popisu děje ve 3. obraze opery. Ferda se usadil v lese a otevřel si opravářskou dílnu. Jednoho dne se objeví Beruška a vysloví své přání mít kolesku s živým koníkem. Ferda je Beruškou okouzlen a snaží se jí toto přání vyplnit. Ve chvíli, kdy Berušce koníka předává, shodí ji koník na zem. Beruška ztropí povyk a obviní Ferdu z urážky a ublížení na těle. Ferda je zatčen a předveden před soud.

Před soudní tribunál se dostává neprávem. Nechtěl Berušce ublížit. Naopak, byl Beruškou okouzlen a obdivoval ji. Před soud jej zavedla Beruščina pýcha a zlomyslnost.

Scéna u soudu začíná rytmicky kontrastním tématem, kdy se do strašidelně hlubokého a protáhlého tónu hlubokých žesťových nástrojů a kontrafagotu doslova zaryvá ostrý a rytmicky výrazný osmi až šestnáctinový

zvuk vysokých dřevěných dechových nástrojů. Tím je exponována atmosféra strachu a napětí. Zmíněné pocity vyplývají jednak z dějové logiky, jednak jsou podmíněny hudebně. Následuje deklamačně rytmický projev nosatého brouka Soudce, jenž koktá. Čistě hudebními prostředky je znásobeno napětí. Čím se údajně Ferda provinil, má soudu objasnit Beruška.

Sympatie soudu je na straně Berušky. Obdiv přísedících je zvukomalebně vyjádřen pomocí glissanda. Situace je pro Ferdu krajně nepříznivá. Beruška navíc vypovídá zcela nepravdivě. Koketně se rozezpívá, předvádí se, žaluje Ferdu a její výpověď přechází do manýrované koloratury.

Následnou reakcí Ferdy na Beruščinu nepravdivou výpověď vznikne esteticky působivý kontrast. Ferda totiž ve třech taktech připomene část melodického modelu, jímž předtím v jiné souvislosti vyjádřil své okouzlení z Berušky. Nebrání se křivému nařčení a se smutkem v duši očekává svůj úděl. Soudce žádá přinést odkvetlou pampelišku. Kolik chmýříček bude sfouknuto, tolik ran holí Ferda dostane.

Zatímco obsahově kulminuje šestý obraz rozsudkem,<sup>21</sup> z hlediska estetického prožitku se centrum přesouvá k bodu střetnutí lživé výpovědi Berušky a zklamané reakce Ferdy. Původně obdiv a okouzlení vyjadřující melodický model „Beruško Sedmitečná, jste velmi krásná slečna“, je sémanticky transformován a díky významové interferenci získává ve spojení a kontrastu s předcházející pasáží nový význam — smutek ze zklamání. Je to velmi názorný příklad sémantému, který vzniká významově vstřícným pohybem dvou za sebou následujících hudebních znaků. Psychosémantický algoritmus tak generuje nový smysl této scény, jenž vzniká kontrapozicí dvou zmíněných znaků v kontextu celé scény.

Jakými uměleckými prostředky se sémantém „zrady a zklamání“ realizuje? Provedeme schématickou rekapitulaci.

Kontext situace: strach a napětí při zasedání soudu; Ferda na lavici obžalovaných.

Prostředky vyjádření: scénografie soudu; napětí a strach jsou indukovány specifickou instrumentací, zvukovými kontrasty, zdůrazněním rytmu, synkopováním, koktavou deklamací, výkřiky, vokálním glissandem.

Sekvence: výpověď Berušky se lživým nařčením — zklamaná reakce Ferdy.

Prostředky vyjádření: intonační materiál Beruščina partu je odlišný od kolorатурních árií, volnou diminucí vzniká tvar, který neodpovídá tzv. „správné deklamací“, čímž je profilován projev Berušky jako efektovavý — Beruška žaluje.

Ferdova reakce je vkomponována do tří taktů melodie „Beruško Sedmitečná . . .“, které jsou přerušeny těsně před částí „ . . . jste velmi krás-

<sup>21</sup> Čtenář si jistě povšiml, že jsme z důvodů postižení logiky vývoje situace přeskočili 4. a 5. obraz.

ná slečna.“ Tento motiv je dále instrumentován na rozdíl od původního smyčcového průvodu v tvrdších žesťových nástrojích.

Genezi estetického prožitku uvedeného sémantému můžeme zrekonstruovat ve stručnosti asi takto. Strach a napětí jsou indukovány částečně dějovou akcí, částečně hudbou. Pocity sympatie, které si Ferda získal, jsou konfrontovány s obavami o jeho další osud. Divák se identifikuje s hlavním hrdinou. K sympatii se pojí pocity křivdy, jež vyvolává zaujaté sezení soudu a lživá výpověď Berušky. Naděje na spravedlivé řešení konfliktu se ztrácí a je vystřídána zklamáním. Postoj k Berušce se mění. Její výpověď vyvolává nepřátelské pocity. Reakce Ferdy však vzápětí evokuje melodii, již Ferda původně vyjádřil své okouzlený z Berušky. Konflikt je ironizován. Také v prožitku se střetávají protikladné pocity, jejichž konflikt je jednoznačně vyřešen dalším vývojem situace, kdy soud akceptuje Beruščinu výpověď a na jejím základě vynáší rozsudek.

Slovní popis estetického prožitku je sám o sobě nedokonalý, jakkoli výstižně bychom jej formulovali. Průměrný divák si při návštěvě opery neuvědomuje mechanismus působení použitých uměleckých prostředků, které působí víceméně automaticky, z velké části podvědomě. Důležité je, aby hudební model-znak „Beruško Sedmítečná . . .“ byl zafixován ve vědomí dítěte ještě před šestým obrazem, kde dochází ve scéně u soudu k transformaci původního významu. Vzhledem k jednoduchosti této melodické konstanty a vzhledem k tomu, že se několikrát v průběhu opery v různých situacích opakuje, jsou vytvořeny i u dítěte (zhruba v období školního věku) reálné podmínky pro syntézu nového významu uvažovaného sémantému. Výše uvedený popis geneze prožitku je přirozeně ideální. U každého dítěte se bude poněkud modifikovat v závislosti na řadě kognitivních, emocionálních a osobnostních proměnných.

## FUNKCE HUDBY VE VZTAHU K ESTETICKÉMU PROŽITKU OPERY

Opera je uměleckým dílem, jehož podstatnou a určující složkou je hudba. Proto si klademe otázku, jaké jsou její funkce ve vztahu k prožitku díla. Z psychologického hlediska můžeme rozlišit čtyři základní funkce ve vztahu k estetickému prožitku opery. Budeme je ilustrovat na příkladech 2. obrazu.

Druhý obraz je nazván „Hra na traktor“. Rozednívá se. Houslový trylek dokáže zvukově vykreslit pronikání slunečního světla na zemi. Scéna se postupně nasvěcuje. Je po dešti. Do zvuku dechových nástrojů (synestézie průzračného vzduchu po dešti) je zakomponován výstup Pavoučka. Opilý Čmelák s heligónem naruší lyriku ranního úsvitu svým pijáckým popěvkem. Pavouček jej napomíná a ze slovní šarvátky se vyvine sázka — Čmelák se vychloubá, že než broučci napočítají do desíti, vyleze na kytku. Píšťalka dá signál k budíčku a Ferda vyzývá k nástupu na roz-

cvičku. Broučci odpočítávají Čmelákovy čas. Ten z kytky spadne a vyslouží si smích. Následuje rozcvička. Sborový zpěv říkadel přechází v brouččí řeč (deklamace asémantických slabik a slov). Rozcvička končí hrou na traktor. Předmětem hry se stal nazlobený Hlemýžď. Dějová linie druhého obrazu je jednoduchá. Jakou má zde funkci hudba?

1. spolu s jevištní akcí strukturuje děj — orientační funkce (rozdílné melodie pro různé aktéry, vyznačuje začátky a konce dějových úseků, kontrastuje, zdůrazňuje atp.),
2. děj zvukově vykresluje a dotváří — sémantické funkce (viz rozednívání, Pavoučkova píle a pracovitost v kontrastu s Čmelákovou zahálkou, dramatizace napětí, reakce broučků atd.)
3. vytváří emocionální osnovu děje, tj. sleduje logiku emocionální reakce vnímatele, pomáhá ji modelovat — emocionální funkce (lyrická nálada rozednívání, veselá bezstarostnost opilého Čmeláka, výsměch broučků Čmelákovi, mrzutému Hlemýžďovi),
4. děj esteticky završuje — estetická funkce (zařazení díla do vztahového rámce estetického vědomí).

Analogické psychologické funkce by bylo možno identifikovat u jiných složek operního díla. Nyní však pouze poznamenejme, že uvedené funkce jsou si velmi blízké a proto je možno uvažovat o jejich kombinacích. Namísto orientační a sémantické funkce bychom mohli hovořit o orientačně sémantické funkci hudby (aspekt poznávací) v operě. Obdobně je tomu u funkcí emocionální a estetické, které lze spojit ve funkci emocionálně estetickou (aspekt citový). Vzhledem k tomu, že se jedná o estetický prožitek, vystupují všechny tyto čtyři základní funkce v nedělitelné jednotě. Fakt, že nejsou ve vztahu k sobě disjunktní (nejnáznornější příklad je funkce estetická, která svým způsobem implikuje všechny funkce zbývající) nemůže být na závadu z toho důvodu, že např. funkce emocionální má význam sama o sobě, mimo estetický rámec, což platí i o funkcích ostatních, třebaže psychologicky se všechny realizují současně a jsou komponenty jednoho funkčního psychického systému činnosti.

## Z Á V Ě R

V předložené studii jsme si osvětlili a na příkladě opery *Ferda Mravenec* od E. Zámečnicka ilustrovali metodu sémiopsychologické analýzy uměleckého díla. Záměrem studie však bylo také vytvořit výchozí psychologickou základnu pro výchovné využití umění. Pedagogové a kulturně osvětoví pracovníci by měli mít k dispozici soubor psychologických poznatků a metod, jichž by cílevědomě využívali ve své práci. Doba, kdy kulturní pracovník vystačil pouze se svou intuicí, je dávno pryč. Kulturní politika je nástrojem formování vědomí lidí. Její úkoly jsou tedy nesmírně náročné. Zvládnutelné jsou pouze za předpokladu znalosti věci, to znamená za předpokladů, že využijeme nejmodernějších poznatků vědy.

