

Spojité nádoby: Etnologie, pražský strukturalismus a česká divadelní avantgarda¹

Eva Šlaisová

Umělce, etnografy/etnology² a teoretiky umění pojí společný zájem o kulturu.³ První se podílejí na jejím utváření a druzí na jejím popisu, analyzování a konceptualizování. Avantgardní umělce, etnografy/etnology a teoretiky Pražského lingvistického kroužku (PLK) spojoval ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století víc než jen společný objekt zájmu, neboť se přímo navzájem inspirovali. Pražští strukturalisté byli v úzkém kontaktu s umělci, analyzovali jejich umění a zpětně svými teoriemi ovlivňovali uměleckou praxi (Jan Mukařovský – Karel Teige, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura, Roman Jakobson – Jiří Voskovec a Jan Werich nebo Petr Bogatyrev a Emil František Burian atd.) (AMBROS 2008; CHVATÍK 1970). Jindřich Toman charakterizuje kooperaci mezi umělci a teoretiky bretonovskou metaforou spjitých nádob (TOMAN 2011: 238).

Spojitou nádobou bychom mohli nazvat i tehdejší vztah etnologů s umělci a teoretiky umění.⁴ Etnologové přinášeli informace o umění tzv. primitivů a o domácím lidovém umění, které bylo avantgardními umělci vnímáno jako „vitamíny“ nebo „sperma“ moderního umění (MEJERCHOLD in BOGATYREV 1937: 188; GUILLAUME 1928–1929: 135) a viděli v něm tvůrčí potenciál a východisko z krize soudobé umělecké praxe.⁵ Z teorií a materiálů etnologů umělci vycházeli ve své tvorbě umělecké i teoretické (např.

1 Studie vznikla v rámci řešení projektu „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“ (GAČR P409/11/1082).

2 Etnografové se zaměřovali na sběr a popis faktů (charakteristické pro pozitivistické období konce devatenáctého století), zatímco etnologové, kteří často vycházeli ze sběrů etnografů, se snažili o zobecnění a teoretizování jejich poznatků (COPANS 2001: 12).

3 Kulturu chápu tak, jak ji definoval E. B. Tylor v *Primitive Culture* (1871), tj. jako „[...] komplexní celek zahrnující vědomosti, víru, umění, morálku, právo, zvyky a další dovednosti a návyky získané člověkem v sociálním prostředí“ (in COPANS 2001: 72).

4 Spojení etnografie/etnologie a umění nebylo jevem ryze českým, obliba v primitivismu a folkloru byla charakteristická i pro jiné země. Zůstaneme-li pouze u divadelní tvorby, folklorní a/nebo primitivním byly inspirováni např. Bertolt Brecht, Hugo Ball, Vsevolod Mejerchold a další.

5 Např. Emil František Burian přímo „vzdává čest“ národopisným pracovníkům, jakými byli Petr Bogatyrev, Čeněk Zíbrt, František Bartoš, ale i Božena Němcová a Karel Erben, a časopisu *Český lid*, za to, že „položili základ k novodobému studiu české divadelní tradice“ (BURIAN 1962: 49).

Jindřich Honzl a Emil František Burian) a strukturalisté využívali zápisů a poznatků etnografů/etnologů ve svých analýzách umění.⁶

Jednu z nejunikátnějších a nejproduktivnějších forem spolupráce mezi etnologií, teorií a divadelní praxí v třicátých letech představují na jedné straně publikace Petra Bogatyreva a studie Jana Mukařovského a na druhé straně teorie Petra Bogatyreva a divadelní praxe Emila Františka Buriana,⁷ inspirovaná českým folklorem. Bogatyrev, považovaný za otce funkčně strukturální metody v etnologii, pojí v jedné osobě teorie PLK a etnografie/etnologie a současně odkrývá pro teoretiky, divadelníky a veřejnost tvůrčí principy folkloru (BENEŠ 1968; KOLÁR 1971). Cílem této práce je představit Bogatyreva jako úběžník těchto tří směrů. Nejdříve se zaměřím na propojení mezi francouzskou a německou etnologií (a sociologií) a teoriemi PLK (převážně Jana Mukařovského), ke kterému docházelo do velké míry prostřednictvím Bogatyreva. Poté se budu zabývat Burianovou inscenací *Vojna*, inspirovanou mimo jiné Bogatyrevovými teoretickými názory.

Od teorie rituálu k teorii umění

Actes magiques

Za počátky Bogatyrevovy funkčně strukturální metody lze považovat knihu *Actes magiques. Rites et croyances en Russie subcarpathique*, ve které se Bogatyrev snaží zachytit způsob myšlení lidu na Podkarpatské Rusi pomocí synchronní analýzy zvyků, pověr a rituálů.⁸ Tato práce byla publikována v roce 1929 ve Francii. Bogatyrevovu knihu váže k Francii nejen místo vydání, ale i téma a částečně metodologie, jež jsou inspirovány francouzskou etnologií a sociologií Émila Durkheima a Luciena Lévy-Bruhla (kteří se zabývali studiem mentality tzv. primitivů), moderní lingvistikou, prezentovanou Ferdinandem de Saussurem a jeho žákem Antoinem Meillem, a samozřejmě i PLK.

V úvodu *Actes* nazvaném „Historická a synchronní metodologie“ Bogatyrev prezentuje názor, že současná etnologie by měla opustit historický přístup ke zkoumání etnografických jevů, neboť vede k mnoha omylům, a měla by se zaměřit na synchronní studium současných rituálů, magických úkonů a lidových pověr po vzoru moderní (francouzské) etnologie, sociologie a lingvistiky (BOGATYREV 1998: 7). Ačkoliv v *Actes* Bogatyrev přímo neodkazuje k Durkheimovi, otcí moderní sociologie a sociologicky orientované etnologie, inspirace jeho teoriemi je zde patrná; konkrétně se jedná o důraz na

6 O úzké spolupráci a výměně myšlenek mezi etnografií, strukturalisty a avantgardou svědčí časopisy té doby. Např. *Život, Disk, Pásmo a RED*, ale také časopis Osvobozeného divadla *Vest Pocket Revue* i *Program D* Burianova Děčka vedle sebe řadily, v duchu estetiky koláže, články teoretické zahrnující obor etnologie i teorie umění, produkci uměleckou, povídky, básně, obrazové básně, reprodukce obrazů, ale i fotografie z exotického a lidového prostředí. A naopak články umělců se objevovaly v odborných časopisech jako *Slovo a slovesnost* a *Český lid*.

7 Vztahem mezi Bogatyrevem a Burianem se zabývá např. (AMBROS 2013).

8 Přesněji řečeno, Bogatyrev se přiklání k funkčně strukturální metodě již dříve, ale *Actes* prezentují první rozsáhlejší studii tohoto typu.

kontextualizaci zkoumaného jevu, úvahy o kolektivním vědomí a sociálních faktech. Bogatyrev se s nimi pravděpodobně seznámil již v Rusku a také je přejímal prostřednictvím prací Lévy-Bruhla, žáka Durkheima, a Saussura, který byl pracemi Durkheima inspirován (SOROKINA 2006: 12–13; CULLER 1976: 70–79; GALÁN 1984: 83). Jedna ze základních myšlenek Durkheima je, že není důležité „porozumět, jak se určitý znak stal součástí kultury nebo proč je takový jaký je, [... ale] spíše porozumět tomu, jak daný jev působí ve společenském kontextu, a analyzovat jeho dopad na ostatní součásti společnosti a na celý společenský systém“ (MURPHY 1999: 56). V tomto směru je Durkheim považován za předchůdce strukturalistů (BUDIL 1999: 93).

V souvislosti s výzkumem společnosti Durkheim zdůrazňuje, že sociolog (ale i etnolog, lingvista, literární vědec a další) by se měl zaměřit na výzkum sociálních faktů, tj. různých „druhů jednání, myšlení a cítění existující[ch] mimo jedince a nadan[ých] utlačivou silou, kterou se mu vnucují“ (DURKHEIM 1969: 33). To znamená, že středem výzkumu by měly být jednotlivé normy a hodnoty (politické, náboženské, umělecké atd.), které jsou platné pro určitý kolektiv, přesněji řečeno, jsou uloženy v jeho kolektivním vědomí (DURKHEIM 1969: 33–35, 38). Tyto sociální fakty by měly být zkoumány jako věci, tedy ne pouhou mentální aktivitou jako abstraktní koncepty (jako ve filozofii), ale také na základě empirického výzkumu různých skutečností a dat (např. statistik, zákoníků, historických památek, uměleckých děl atd.) (DURKHEIM 1969: 43, 58–59; MERLEAU-PONTY 1964: 114).

Z Durkheimových teorií, jmenovitě z důrazu na kontextualizaci, vycházel jeho žák Lucien Lévy-Bruhl, který je nejčastěji citovaným francouzským etnologem v Bogatyrevových textech (např. BOGATYREV 1971b, 1971c a 1971h).⁹ Bogatyrev přikládá důležitost pozorování Lévy-Bruhla, které parafrázuje v *Actes*, totiž „primitivní člověk a vzdělaný Evropan“ se liší v chápání věcí (faktů) současného života a vysvětlování jevů z jednoho systému logikou jiného systému vede k velkým omylům (BOGATYREV 1998: 149–150; LÉVY-BRUHL 1910: 11–13). V tomto směru se Bogatyrev odvolává i na francouzského lingvistu Antoina Meilleta, žáka Ferdinanda de Saussura, který obdobně interpretuje jazykové výpůjčky.¹⁰ Podle Meilleta si jazyky mezi sebou půjčují formy, ale dávají jim jiný význam, proto je důležité důsledně hodnotit, jaký má význam daný element, jazykový prvek v daném systému (MEILLET in BOGATYREV 1998: 8, 153). Podle obou Francouzů nelze vnímat určité jevy společnosti (rituály a jazykové formy) jako něco obecného, nadčasového, tyto fenomény musí vždy být hodnoceny v souvislosti s danou společností, jehož jsou součástí, tj. jako durkheimovské sociální fakty.

Stejnou pozici zaujímá i Bogatyrev v *Actes*. Kritizuje historicky orientované školy (evolucionismus, difuzionismus) za to, že význam a funkci rituálu jednoho společenství (časově a/nebo územně odlišného) vysvětlovaly významem a funkcí rituálu v jiné

9 Oba etnologové byli v osobním kontaktu, setkali se na různých konferencích a korespondovali si.

10 Za zmínku stojí, že Meillet byl inspirován nejen Saussurem, ale i durkheimovskou sociologií. Jeho články byly publikovány v *L'Année sociologique*, tj. v časopise, který založil Durkheim. Aplikuje v nich Durkheimův termín „sociální fakt“, obdobně jako Saussure, na jazyk. Důležité je také zmínit, že Meilletovy práce byly dobře známy v českém prostředí (TRAUTMANN-WALLER 2010). Např. jeho článek „Les interférences sémantiques“, ke kterému odkazuje Bogatyrev v *Actes*, vyšel v *La Revue française de Prague* v roce 1925.

společnosti. Např. rituály evropské civilizace byly vysvětlovány podle funkce a významu, kterou měl formálně obdobný rituál u primitivních společenství; tyto formy byly vnímány jako rezidua pradávného rituálu (Tylor) (BOGATYREV 1998: 7–8). Dále poukazyval, v souladu s Lévy-Bruhlem, na nedostatky praxe etnologů, kteří vysvětlovali různé aspekty života (rituály) primitivů bez znalosti jejich společnosti a interpretovali je na základě podobností s jejich vlastním systémem (BOGATYREV 1998: 8). Přebírání interpretací z rozdílných systémů je podle Bogatyreva nemožné, protože, přestože jsou formálně stejné, mají jinou funkci a význam. Bogatyrev o nich hovoří, velice pravděpodobně inspirován teoriemi Sergeje Karcevského, jako o homonymech (BOGATYREV 1971a: 44). Proti tomuto přístupu, pohledu z venku, Bogatyrev klade důraz na pohled zevnitř, na analýzu struktur a funkcí, jak je vnímá a interpretuje daný kolektiv (BOGATYREV 1998: 56; KAPLAN 1984: 228).

Výzkum jednotlivých interpretací považoval Bogatyrev za velice důležitý, neboť tyto interpretace ukazují, že jedna forma má různé funkce a významy nejen mezi společnostmi časově a/nebo územně vzdálenými, ale i v rámci daného momentu v jedné společnosti. Na základě rozboru jednotlivých interpretací – individuálních „konkretizací“ (VODIČKA 1941: 118) – Bogatyrev zdůrazňuje, že náboženský systém není zcela homogenní, ale do určité míry rozrůzněný v závislosti na věku, pohlaví, pozici ve společnosti, vztahu k oficiální víře a pohanské víře. Přesněji řečeno Bogatyrev vnímal systém rituálů a pověr jako durkheimovský sociální fakt, tj. něco nadřazeného individuálním jedincům a nezávislého na individualitě, ale v rámci tohoto kolektivního vlastnictví připouští individuální interpretace. To znamená, že stejný jev (rituál, zvyk) může být různými jedinci či skupinami ve společnosti (např. mladší a starší generací) interpretován odlišně. Tyto interpretace jsou co do počtu omezeny, neboť jsou sociálně podmíněny: jedinec si může vybrat interpretaci potud, pokud je platná v jeho sociálním prostředí (BOGATYREV 1998: 14; viz také BOGATYREV 1971f: 32). Bogatyrevův přístup je velice moderní v tom, že kladl důraz na synchronní analýzu, ale nespokojil se s pouhým popisem jednotlivých prvků systému a jejich funkcí, ale zaměřoval se i na to, jak lidé uvnitř společnosti vnímají a interpretují daný obřad nebo rituál. To znamená, že neviděl význam a funkci jako něco pevně daného a vlastního objektu, ale jako něco, co je přiřazeno objektu z vnějšku, tj. vnímajícím subjektem, přesněji řečeno kolektivem subjektů.

Toto pojetí, byť se týká rituálů, je, jak později ukázali Mukařovský a Vodička, důležité i pro interpretaci literárních a uměleckých děl, přesněji řečeno pro konstrukci či rekonstrukci estetického objektu v jeho jednotlivých konkretizacích, tedy pro pochopení uměleckého díla ve svém vývoji a variabilitě. Zůstává však otázkou, jestli byl Mukařovský (a později Vodička) ve svém důrazu na studium jednotlivých interpretací inspirován Bogatyrevem. Pokud ano, mohl být základem recepční teorie PLK Bogatyrevův výzkum „primitivní mentality“.

Mezi vysokým a nízkým uměním

Přístup, který Bogatyrev představil v *Actes* při studiu rituálů, aplikuje i na vztah mezi vysokým a nízkým uměním například ve studiích „Folklor jako zvláštní forma tvorby“ (1929) a „K problému rozhraní folkloristiky a literární vědy“ (napsáno 1929, publikováno 1931)¹¹ a dalších. Významným pozorováním Bogatyreva a Jakobsona bylo, že tzv. vysoké a nízké umění představují dva různé systémy, které fungují na jiných principech. Podle obou autorů literární dílo vznikne tak, že ho někdo napíše, zatímco umělecké dílo se stává součástí folkloru, když ho přijme kolektiv, stane se tak součástí úzu (*langue*), tedy sociálním faktem. Bogatyrev zde pozměňuje durkheimovský termín na „folklorní fakt“, když tvrdí, že, dílo se stává „folklorním faktem,“ pokud je přijato kolektivem, a naopak „všechny produkty, které kolektiv odmítne socializovat, nestávají se folklorními fakty“ (BOGATYREV 1971d: 58). Co není přijato společenstvím, zaniká (orální tradice), zatímco ve vysokém umění existují literární díla nepřijátá kolektivem dál a mohou být aktualizována, konkretizována další generací (BOGATYREV 1971d: 58–59).

Na základě rozdílnosti systému a jejich přístupu k umění znamená stejná umělecká forma, která přešla z vysokého umění do nízkého, rozdílný fakt a musí být hodnocena, stejně jako zvyky a obřady, v souvislosti s daným momentem a danou společností (BOGATYREV 1971a: 41). Obdobně jako v *Actes* byla sociální kontextualizace postavena proti historickému a genetickému přístupu evolucionistů a difuzionistů, i zde, v souvislosti s uměním, je namířena proti historickému a genetickému zaměření romantiků a Naumannovy školy. Romantici, inspirovaní myšlenkami Johanna Gottfrieda Herdera, považovali folklor za otisk národní duše a pramen národní literatury, naopak škola Hanse Naumanna z počátku dvacátého století chápe folklor jako nesamostatný, zcela závislý na produkci vysokého umění. Podle tohoto německého etnografa, který vychází z tvrzení svého švýcarského kolegy Eduarda Hoffmann-Krayera, že lid neprodukuje, ale reprodukuje, je folklor prostoupen „pokleslými kulturními hodnotami“ (*Gesunkene Kulturgüter*) (BOGATYREV 1971b: 90; VÁCLAVEK 1963: 256). To znamená, že folklorní látky jsou produkovány v horních vrstvách společnosti a odsud pouze klesají do nižších vrstev společnosti (NAUMANN 1929: 10–11).

Proti těmto přístupům se staví Bogatyrev a Jakobson, kteří kritizují romantiky za jejich důraz na „genetick[ou] samostatn[ost] a samorostl[ost]“ folkóru a Naumanna za přeceňování závislosti folkloru na vysokém umění (BOGATYREV 1971a:41). Bogatyrev a Jakobson sice souhlasí s Naumannovým tvrzením, že folklorní umění přejímá z vysokého, ale zdůrazňují, že zkoumání původu leží mimo oblast moderní folkloristiky. Pro tu „jsou podstatné ne vznik a existence pramenů, [...] nýbrž funkce výpůjčky, výběr a transformace vypůjčené látky“ podle systému (struktury), do kterého vstupují, neboť při přechodu z vysokého do nízkého umění se umělecká forma, funkce i význam uměleckého díla proměňuje v závislosti na uměleckém vkusu vesnice, estetické normě a uměleckých postupech folkloru, stejně tak jako na „nábožensk[é], sociální a hospodářsk[é] struktu[r]e vesnice“ (BOGATYREV 1971a: 42 a 1940: 25, 29). Z tohoto důvodu

11 Tyto studie Bogatyrev napsal společně s Romanem Jakobsonem.

nelze hovořit o pasivní reprodukci ze strany folkloru, ale o kreativním aktu či tvořivé transformaci (BOGATYREV 1971a: 42 a 1971d: 59).

Z výše uvedeného je zřejmé, že ačkoliv Bogatyrev, v souladu s Durkheimem a Lévy-Bruhlem, považuje za důležité zkoumat folklorní jevy jako sociální fakty, odlišuje se od svých francouzských kolegů metodou jejich studia. Místo výzkumů sociálních faktů jako věcí, jak navrhoval Durkheim, zdůrazňuje výzkum faktů jako funkčních struktur (BOGATYREV 1971j: 64). Podoba funkčně strukturální analýzy však nebyla ve všech textech Bogatyreva stejná, ale vyvíjela se od Saussura přes Tyňanova a pozděně formalistické studie až k teoriím PLK a jejich koncepci dynamické struktury složek a funkcí.

V souladu s teoriemi PLK si Bogatyrev všímá, že každý jev se neskládá pouze ze struktury složek aktualizovaných a automatizovaných, ale také ze struktury funkcí (zahrnující funkci estetickou a mimoestetické, jako např. magickou, erotickou, morální, náboženskou, politickou, nacionalistickou atd.), které jsou hierarchicky uspořádány (např. BOGATYREV 1940, 1971e, 1971g). Hierarchie složek a funkcí není stálá, ale proměňuje se, když se určitý jev přesune v čase a/nebo místě, tj. když vstoupí „do jiné sociální struktury“ (BOGATYREV 1971e: 123). Na základě svých pozorování a výzkumů kolegů (Zelenin, Tyňanov) Bogatyrev zdůrazňuje, že studium funkcí je podstatnější než studium formy, neboť k jejich proměně často dochází, i když struktura složek zůstala nezměněna. Podle Tyňanova nespočívá změna systému v náhlé a celkové renovaci a v přemístění formálních komponentů systému, ale v nové funkci stávajících komponentů, což vede ke vzniku nového funkčního systému (TYŇANOV 1978: 76). Tento názor demonstruje Bogatyrev na mnoha jevech: na jedné straně ukazuje, jak se změnila funkce různých kulturních jevů při přechodu z městského prostředí do lidového (divadlo, vánoční stromek), na druhé straně se zabývá přechodem a transformací lidového umění do vysokého umění, např. do díla Erbena, Puškina, Janáčka, Stravinského, Picasa, Mejercholda nebo Buriana.¹²

Funkčně strukturální přístup pokládal Bogatyrev za zásadní, neboť tato metoda umožňuje stanovit „zákony“ existence a proměny etnografických faktů, a tím umožňuje revidování omylů předchozích škol, jako např. evolucionismu, difuzionismu, Naumannovy školy nebo romantiků, a rozšíření a zdokonalení současných metod studia různých společností a společenských jevů (např. etnologický výzkum Lévy-Bruhla) (BOGATYREV 1971j a 1971b).

Umění jako sociální fakt

Reciproční vztahy mezi vysokým a nízkým uměním daly Bogatyrevovi podnět k další kritice Naumannovy školy. Kritizoval Naumanna za to, že viděl pohyb jako jednosměrný, tj. shora dolů, a tak přehlížel skutečnost, že umění vysoké často čerpá z lidového. Bogatyrev zdůrazňuje obousměrný přechod mezi uměním vysokým a nízkým a nahrazuje Naumannovu teorii o pokleslých kulturních hodnotách teorií „o prostupování tzv.

¹² Jeho studie, které se zabývají přechodem mezi vysokým a nízkým uměním, jsou důležitým příspěvkem nejen ke studiu proměn různých fenoménů, ale také k teoriím intertextuality a intermediality.

vysokého umění a umění lidového“ (BOGATYREV 1940: 22), neboť přesněji zachycuje vzájemné (dialektické) vztahy mezi těmito dvěma systémy.

Bogatyrevova polemika s Naumannovou teorií pokleslých hodnot, která se objevuje jako leitmotiv jeho studií, inspirovala teorie Mukařovského o pohybu estetické normy. Mukařovský tvrdí, že lidové umění přijímá normy z vysokého umění, ale „tímto klesáním se norma neznehodnocuje [...], neboť nejde zpravidla o pouhé pasivní přejímání kánonu nižší vrstvou, nýbrž o jisté jeho aktivní přetvoření vzhledem k estetické tradici daného prostředí a k celkovému souboru všech druhů norem pro toto prostředí platných“ (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 37). Navíc tyto normy spadlé do nižších vrstev společnosti mohou být zase vyzvednuty do samotného centra estetické aktivity a mohou se stát opět v jiném aspektu „normou mladou a aktuální“ (což bylo charakteristické pro avantgardní umění např. Emila Františka Buriana); z tohoto důvodu Mukařovský navrhuje mluvit o koloběhu estetických norem (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 37).

Ať už hovoříme o prostupování či koloběhu forem a norem, oba teoretici zdůrazňovali, že při přechodu prvku z jednoho prostředí do druhého se na jeho transformaci podílí estetické a sociální normy nového prostředí. Tento dvojí či komplexní pohled, jak zdůrazňuje Mukařovský, představuje podstatu strukturálního přístupu ke studiu umění a vytváří syntézu mezi formalismem zaměřeným na imanentní vývoj umění a společenskými vědami konce devatenáctého století (sociologií, psychologií), které nevnímaly literaturu a umění jako samostatnou oblast se svými pravidly (MUKAŘOVSKÝ 1948b: 349). Nutno však podotknout, že Bogatyrev vnímáním kulturních jevů v souvislosti se sociálním systémem předběhl uvažování pražského strukturalismu, jmenovitě Jana Mukařovského. Ve dvacátých letech se Mukařovský soustředil na formální analýzu umění (např. *Máchoův Máj*, 1928), které vnímal jako imanentní strukturu bez vztahu ke společnosti. Souvislostmi mezi uměním a společností se začal zabývat až v průběhu třicátých let.¹³

V tomto období publikuje Mukařovský několik sociologicky orientovaných článků (viz např. MUKAŘOVSKÝ 1948b, 1948c, 1948d, 1966a a 1966b). Jestliže v centru Bogatyrevova zájmu stála otázka, jak může funkčně strukturální metoda obohatit výzkum

13 Důvodem tohoto rozdílného zaměření byla snaha strukturalistů (Mukařovského), obdobně jako formalistů, vymanit umění z oblasti naivní sociologie, psychologie a etablovat literární teorii jako samostatnou disciplínu. Další důvod spočíval v tom, že se Bogatyrev zaměřil na uměleckou strukturu (folklor), který nelze tak snadno vydělit ze své sociální spojitosti jako vysoké umění. Neboť, jak tvrdí Mukařovský, umění vysoké, přesněji řečeno estetické normy vysokého umění jsou v poměrně volném vztahu k jiným sociálním normám; estetická norma zde dosahuje nejnásazte autonomie, která ji izoluje od norem ostatních. Oproti tomu v lidovém prostředí, kde jsou „podle [...] moderního zkoumání etnografického, vycházejícího z tezí Lévy-Bruhlových a Durkheimových atd. (srov. např. práce ruského etnografa P. Bogatyreva [...]) o materiálu z Podkarpatské Rusi), jednotlivé druhy norem spjaty velmi pevně v souvislou strukturu“, oblast umění je od nich těžko oddělitelná (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 38). A samozřejmě další podstatný faktor spočíval v tom, že na Bogatyrevovy práce z dvacátých let měla velký vliv francouzská sociologicky orientovaná etnologie, která se do pozornosti Mukařovského dostala až v polovině let třicátých. Je velice pravděpodobné, že se Mukařovský seznámil s těmito teoriemi prostřednictvím Bogatyreva. Mukařovský se zúčastnil Bogatyrevových přednášek pro PLK, ve kterých Bogatyrev používá Durkheimovy termíny (např. K problémům strukturálního národopisu), odkazuje k Bogatyrevovým článkům ve svých pracích (např. MUKAŘOVSKÝ 1966a a 1995). V Mukařovského osobním archivu v Praze se dokonce nachází kopie Bogatyrevova článku „Funkčně strukturální metoda a jiné metody etnografie a folkloristiky“ (1935) s Mukařovského poznámkami (MERRILL 2012: 113).

etnografických faktů, Mukařovský se zaměřuje na to, jakým způsobem lze sociologii kombinovat s estetikou, a vytváří tak originální koncepci sociologie umění. Za významný krok směř k této integraci považoval Durkheimovo poznání, že:

[...] jednotlivé vývojové řady kulturních jevů, jako jsou jazyk, umění [...] věda, politika atd. [jsou uloženy v kolektivním povědomí]; vztahy těchto jednotlivých řad objevily se jako vztahy strukturní, tj. jako sepjetí řízené záměrností, dynamické a vzájemné [...]. Kolektivní povědomí [...] není uloženo ve vzduchoprázdném prostoru, nýbrž je povědomím konkrétního společenského celku. Je přirozené, že vývoj tohoto společenského celku se odráží ve vývoji kulturní struktury a řídí jeho směr. (MUKAŘOVSKÝ 1948d: 222–223)

Pro umění z toho vyplývá, že na jedné straně představuje samostatnou oblast se svými pravidly a vývojem, ale na druhé straně je propojené a do určité míry závislé na ostatních společenských strukturách (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 19–22). Tyto „mimoestetické“ společenské systémy vysílají podněty do sféry umělecké, případně do ní vstupují jako významové (hodnotové) složky díla, ale neohrožují svébytnost uměleckého díla. Umění představuje pouze jednu řadu sociálních faktů, nebo, jak uvádí Bogatyrev, funkční strukturu, která je formována zevnitř (vývojem umění) a z venku (vývojem ostatních sociálních řad). Mukařovský tedy, obdobně jako Bogatyrev, nevnímá sociální fakty jako věci, ale jako struktury, respektive funkční struktury, které jsou ve vzájemných vztazích. Literární dílo představuje strukturu, která tvoří součást struktury literární, ta zase spoluutváří strukturu umění a umění je jednou ze složek struktury kultury, kterou Mukařovský nazývá strukturou struktur (MUKAŘOVSKÝ 1948d: 222).

Vnímání umění jako jedné sféry sociálních faktů závislé na specifickém kolektivu inspirovalo Mukařovského úvahy o uměleckém znaku a o estetické funkci, normě a hodnotě. Ve své studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (1936), která se již svým názvem hlásí k durkheimovské tradici, Mukařovský prezentuje názor, že tyto tři složky estetična musí být zkoumány v souvislosti se sociologií, neboť se vážou k člověku jako tvorbu společenskému, a tedy je jejich význam uložen v kolektivním vědomí, tzn. že jsou sociálními fakty. Ze sociální povahy estetiky vyplývá, že to, co je považováno za esteticky líbivé, je určováno danou společností, respektive je regulováno jejími normami (MUKAŘOVSKÝ 1966a : 54).

Durkheimovo pojetí umění jako společenského jevu, které představil Bogatyrev v souvislosti s folklorem a vysokým uměním, jak o tom byla řeč výše, bylo také východiskem Mukařovského koncepcí díla jako znaku („Umění jako semiologický fakt“, 1934). V návaznosti na Bogatyreva Mukařovský prezentuje názor, že dílo je sociální fakt, a tedy začíná existovat, když je přijato kolektivem (MUKAŘOVSKÝ 1995: 117). V případě, že ho daná společnost nesocializuje, dílo zaniká (folklor), případně čeká na objevení, uvedení do existence, některou následující generací (vysoké umění). Každá nová socializace určitého díla v jiném čase a/nebo prostoru z něj v podstatě činí rozdílnou věc (BOGATYREV 1971a: 37 a 1971d: 58).

Nicméně Mukařovský rozvíjí a přeformulovává Bogatyrevovu koncepci díla/věci, které se v novém prostředí stává novým dílem/věcí v souvislosti se saussurovským pojetím

znaku (1966a a 1995), což mu umožňuje terminologicky přesněji rozlišit rozdíl mezi formální (stálou) a významovou (proměnnou) složkou díla. Definuje dílo jako znak složený z „hmotného artefaktu“ („díla–věci“ či označujícího) a „estetického objektu“ (označovaného). Estetický objekt neztotožňuje ani „s individuálním stavem vědomí svého autora,“ ani s individuálním vědomím přijímajícího subjektu, ani s jeho materiálním artefaktem („dílem–věcí“), ale s korelátem „díla věci“ v povědomí kolektivu (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 88 a 1948c: 92). Estetický objekt vnímaný jako sociální fakt není tedy něco ryze subjektivního, ale ani fixně daného, nadčasového, jak například tvrdil Kant, ale stále se proměňujícího v závislosti na přesunech v čase a prostoru a na jiných podmínkách společenských, politických a estetických, jako se to děje například při přechodu z vysokého umění do nízkého a naopak nebo při přechodu ze společnosti do společnosti.

Obdobně jako integrace funkčně strukturální metody do oblasti etnografie a sociologie odhalila nedostatky předchozích přístupů, i propojení durkheimovské sociologie s formální analýzou umění, estetikou a semiotikou upozornilo na nedostatky formalismu a umožnilo teoretikům PLK jejich revizi. Aplikace konceptu sociálního faktu a kolektivního vědomí z oblasti výzkumu „primitivní mentality“ do oblasti umění nadto umožnila, obdobně jako funkčně strukturální přístup při studiu etnografických faktů, stanovit pravidla existence, vývoje a proměny umění ve své komplexnosti a složitosti. Propojení formalismu a Durkheimovy školy bylo Bogatyrevem iniciováno ve dvacátých letech, nicméně plného rozvinutí a originálního zpracování se tato metoda dočkala až ve třicátých letech, převážně v pracích Mukařovského.

Vojna: mezi teorií a praxí

„Recyklace“ myšlenek nezůstávala pouze na poli teoretickém, ale i praktickém. Unikátním příkladem spojení mezi etnologií, strukturalismem a uměním v třicátých letech dvacátého století je Burianovo Děčko. Prostor jeho divadla byl samozřejmě primárně využit k inscenacím her, byla zde ale také instalována výstava tradičních perníků, iniciovaná Petrem Bogatyrevem, a konaly se zde přednášky členů PLK. Totéž platí i o Burianově *Programu D*, kde vedle sebe vycházely Bogatyrevovy články o lidovém divadle i dalších různorodých projevech lidové kultury, Mukařovského studie věnované teoretickým koncepcím moderního divadla a Burianovy texty k jednotlivým inscenacím lidové i nelidové provenience. Burianovy adaptace lidových her jsou nadto jedinečným příkladem toho, jak se mění funkce, struktura a význam uměleckého díla či uměleckých forem při přechodu z jednoho sociálního prostředí do druhého, tedy jsou vlastně ukázkou teorií Bogatyreva a ostatních členů PLK v praxi.

Ve třicátých letech Burian uvádí na scénu několik her inspirovaných folklorem: *Vojna* (1935) a *První a Druhá lidová suita* (1938, 1939), které byly později následovány dalšími představeními vycházejícími z inspirace lidovým uměním.¹⁴ Jeden z impulzů k nastudování folklorních látek přicházel od etnografů Petra Bogatyreva nebo Karla Chotka, se

14 Výčet Burianových her inspirovaných folklorem viz (SRBA 1980: 49–51).

kterými se Burian například účastnil terénního výzkumu na Milevsku, kde viděl zvyk pohřbívání Bakuse; ten se objevuje v *První lidové suitě* (KOUŘIL 1978: 211).

Bogatyrevův vliv je patrný i v Burianových teoretických studiích o folkloru, ve kterých řeší vztah mezi vysokým a nízkým uměním. Burian si všímá např. nesprávnosti genetického přístupu Naumannovy školy: „Pro ustavičné zjišťování povrchních znaků příbuznosti a závislosti nedostala se naše předešlá věda ani o krok blíže pravému významu lidové kultury [...] co nebylo původní, se neuznávalo.“ (BURIAN 1962: 60) V souladu se systémovým či strukturním přístupem Bogatyreva dále tvrdí, že „závislost na vzoru není směrodatná pro správné chápání lidové kultury“ (BURIAN 1962: 60).

Nicméně Buriana a Bogatyreva odlišuje cíl. Buriana nezajímá lidové divadlo primárně na teoretické úrovni, tj. jeho synchronní analýza a sémiotika, která byla v centru zájmu Bogatyreva, ale převážně na rovině praktické, tj. využití jeho principů, složek a funkcí na scéně.¹⁵ Jejich přístup je tedy komplementární v tom smyslu, že Bogatyrevovou snahou bylo položit základy teoretického bádání o lidovém divadle, zatímco Burianovou tendencí bylo „provede[ní] zkoušk[y] správnosti badatelských zápisů“ a položení „základ[u] praktického bádání ve folkloru“ (BURIAN 1938a: 250–251).

V centru mého zájmu zde bude hra *Vojna*, která je jedinečnou ukázkou toho, jak se mění funkce, významy a složky při přechodu z jednoho sociálního prostředí do druhého. *Vojna* vycházela z lidových písní sesbíraných českým romantickým spisovatelem a (etnografem) Karlem Jaromírem Erbenem, publikovaných ve sbírce *Prostonárodní české písně a říkadla* (1864). Kromě vojenských využívá Burian také písně milostné, dětská říkadla a hry, zvyky českého lidu, obřadní svatební texty a písně a zkrácený manifest císaře Franze Josefa I. vyhlášující válku Srbsku. Tato montáž převážně lidových textů je rozdělena do šesti částí (Masopust, Svatby, Odvod, Hřbitov, V zázemí a Na frontě), které představují život vesnického lidu v období přerodu míru ve válku (BURIAN 1955).

Burian přistupuje k folkloru tvůrčím způsobem, tedy nekonzervuje ani nekopíruje jako svéráz, ale „pracuje s ní[m] jako s materiálem vlastní básnické skladby“ (SCHERL a OBST 1962: 237), kterou sleduje vlastní cíle odpovídající nové době. Folklorní formy spjaté s vesnickým kolektivem Burian aktualizoval ve třicátých letech dvacátého století, tj. v politicky a esteticky vypjatém období. Ve třicátých letech, obdobně jako v letech dvacátých, hledali avantgardní divadelní režiséři, Emil František Burian, Jindřich Honzl nebo Jiří Frejka, nové divadelní možnosti, přičemž jednu z nich nacházeli v postupech a formách lidového umění (stejně jako Brecht, Mejerchold a další). Folklor byl využit nejen pro své kvality estetické, ale i mimoestetické, a stal se nástrojem politického divadla reagujícího na politické a hospodářské změny v Československu (nástup Hitlera, hospodářskou krizi atd.).

15 Ve své etnograficko-umělecké práci Burian samozřejmě nezůstal sám, zapojil do ní i své spolupracovnice, např. Ninu Jirsíkovou, která pro vytvoření scénických návrhů čerpala inspiraci z etnografických materiálů, nebo Miroslava Kouřila, který při kompozici jevištního prostoru *Hry o sv. Dorotě* přímo vycházel z dispozice lidového stavení (KOUŘIL 1978: 212).

Estetika: Lidové divadlo jako zdroj vitamínů

Podle Buriana se moderní divadlo nemusí obracet k lidovému umění, aby ho zachránilo, ale proto, že lidové umění může udělat něco prospěšného pro existenci moderního divadla, neboť má vyřešeny základní problémy, se kterými si moderní divadlo neví rady (SRBA 1980: 46; BURIAN 1938a: 253 a 1962: 63). Jinými slovy lidové divadlo nabízelo Burianovi možnosti (neiluzivní či anti-iluzivní techniky, na které upozornil v souvislosti s lidovým divadlem Bogatyrev), jak transformovat tři základní prvky realistického, nebo jak se v tehdejší terminologii používá, konvenčního divadla: dramatický text, herce a divadelní či jevištní prostor s dekoracemi a rekvizitami.

Burian nahradil dramatický text, založený na rozvíjení příběhu, konfliktu, individualizaci a psychologizaci dramatických postav, lidovými říkadly a písněmi, tedy převážně lyrickými formami, které uspořádal v montáži. Burian chtěl transformovat jeviště na tribunu básníka (např. BURIAN 1936 a 1938b: 258), což odpovídá všeobecným tendencím započatým ve dvacátých letech. V tomto období dochází, oproti Szondim obhajované epizaci divadla, kterou autor vnímá jako téměř výhradní proud transformování dramatického textu v moderním divadle, k lyrizaci či poetizaci jeviště (SZONDI 1966: 11). Ta je spojená s poetismem a vizuální poezií Honzla i Frejky, s dadaistickými předscénami Voskovce a Wericha, s Burianovým voicebandem atd. Burianova *Vojna* je pokračováním tohoto směřování české avantgardy, představuje však inovaci v tom smyslu, že se neinspirovuje moderními básnickými texty, ale obrací se k českému folkloru. Využívá významových a zvukových kvalit písní, říkadel a her a komponuje je do voicebandové poetické montáže.

Jak už naznačuje slovo montáž, Burian klade vedle sebe různé verbální (převážně lyrické) formy bez kauzálních vazeb, čímž jeho technika připomíná techniku avantgardní poezie. Burian odstranil dialog založený na střídání a rozvíjení „kontextů“ dramatických postav a nahradil je převážně krátkými monology (lyrickými formami), které jsou vedle sebe více méně volně položeny (MUKAŘOVSKÝ 1948e). To znamená, že charakter A nerozvíjí, neposunuje, ani nijak nereaguje na významovou jednotku v replice charakteru B, ale uvádí do hry nové téma, nový lyrický střípek (říkadlo, popěvek, atd.). Tyto střípky, které jsou za sebe kladeny na základě kontrastů – po komické scéně následuje tragická, po lyrice epika (BURIAN 1938b: 257), vyznívají jako polyfonní monolog či pásmo.

Ruku v ruce s poetizací, monologizací dramatického textu, jde transformování hereckého stylu. V souvislosti s *Vojnou* nemůžeme mluvit o hlavní herecké roli a vedlejších rolích, tedy o individuálních rolích, ale o kolektivním herci, neboť „hlavním hercem“ je vesnický lid během svých rituálů, ceremoniálů a v době války. Jednotliví herci, kteří reprezentovali určité pevně dané typy, vystoupili z davu, pronesli svůj part (pořekadlo, popěvek) a zase v něm zmizeli (SRBA 2006: 153).

Montáž se neomezovala pouze na kombinaci různých typů textů, ale i uměleckých forem, jako např. hudba a tanec. Texty písní nebyly pouze recitovány, ale zhudebněny a často doprovázeny tanci. Nicméně ani hudbu ani tanec nelze považovat v pravém slova smyslu za lidové. Folklorní texty byly zpívány na Burianovu vlastní hudbu, která kombinovala folklorní rytmy a moderní jazz. Totéž platí i o tancích, které vycházely

z propojení baletu s tradičními folklorními tanci, převážně chorovody. Inovace se týká i recitace, neboť ta nebyla založena na konvenčním přednesu, ale na voicebandových úpravách, tj. na sborové recitaci, která přenáší prvky hudebního vyjadřování (rytmus, intonace, pískání, mručení atd.) do jevištní řeči (JOCHMANOVÁ 2011: 405).

Spojování různých forem, žánrů a stylů nebylo typickým prvkem pouze moderního umění, jako např. dadaistické, surrealistické či poetistické poezie a obrazů nebo divadla inspirovaného revue či vaudevillem, ale i lidového umění. „V lidovém umění“, jak zdůrazňuje Bogatyrev, „se setkáváme na každém kroku se spojením nejrůznějších stylů v jediném předmětu umělecky provedeném, v jednom a téměř vyprávění, v jedné a též písni“ nebo v divadle, které „svou stavbou připomíná stavbu revue“ založenou na kombinaci „rozmanitých čísel“ (BOGATYREV 1937: 193 a 1971i: 153). Srovnáním principů lidového divadla s moderními, které se netýká pouze principu montáže, ale i pojetí prostoru a práce s rekvizitou, Bogatyrev ukazuje, že postupy lidového divadla nejsou staré, ale nové či aktuální, a vybízí k jejich využití na moderní scéně.

Pro Buriana byl dále inspirativní prostor lidového divadla, který charakterizoval jako hravý, „volný, fantazii povzbuzující“ (BURIAN 1962: 63). Podle Bogatyreva tyto kvality spočívaly v tom, že lidové divadlo nevyužívalo dekorací a pestrého repertoáru rekvizit, ale že mnohé akce a objekty byly naznačeny či vyjádřeny gestem (např. jízda lodí, vstup dveřmi) (BOGATYREV 1937: 192). Jedna rekvizita, často předmět denní potřeby, znamenala různé objekty v závislosti na svém použití ve hře (BOGATYREV 1937: 192; BURIAN 1962: 63–64).¹⁶

Takovému hravému a fantazii provokujícímu prostoru se snažil přiblížit Burian ve *Vojně*. Scéna k této hře byla kromě dřevěné konstrukce s oponou z provazů prázdná a dramatický prostor herci vytvářeli slovně, gesty a rekvizitami, tedy obdobně jako v lidovém divadle (KOUŘIL 1964–1965: 120 a 1978: 211). Za zmínku stojí Burianova hra s rekvizitami, která vychází z lidové poetiky, ale je uzpůsobena Burianovu sociálně kritickému záměru. Ve čtvrté scéně tančí opuštěné ženy „z touhy po svých mužích“ s předměty – mužskými atributy, jako jsou čepice, dýmka nebo hůl (BURIAN 1938b: 258). Tyto objekty získávají jiný význam/funkci než v běžném životě, jsou náhradou mužů, znaky mužů, kteří odešli do války. Takovéto použití rekvizity není pouze odkazem k lidové poetice a její hravosti, ale stává se také kritikou války, která ženám sebrala muže a zanechala je pouze s předměty, které muže symbolizují.

Volnost a hravost prostoru lidového divadla spočívala dále v tom, že lidové divadlo nemělo pevně oddělené jeviště od hlediště. Jevištní prostor byl proměnlivý, zužoval se a rozšiřoval a jeviště a hlediště se mohly prostupovat. Jinými slovy dramatické postavy bořily čtvrtou stěnu, přesněji řečeno, v lidovém divadle neexistovala čtvrtá stěna a dramatické postavy (např. Kašpárek) přímo promlouvaly s diváky a procházely mezi nimi (BOGATYREV 1940: 96–98 a 1937: 189–190; BURIAN 1962: 64). Burian sice netransformoval architektonické dispozice svého divadla, ale bariéru mezi hledištěm a jevištěm

16 Za zmínku stojí, že tyto principy konstrukce divadelního znaku, které Burian považuje za hravé, volné a fantazii povzbuzující, nenachází divadelníci, teoretici umění a etnologové pouze v divadle lidovém, ale také v divadle japonském, indickém, čínském a avantgardním (BURIAN 1962: 64; BOGATYREV 1940; HONZL 1940; BRUŠÁK 1939).

boural stejnými postupy, promluvami k divákům (dramatické postava družby během svatební scény) a jejich pronikáním mezi diváky (BOGATYREV 1940: 97).

Kombinací starého a nového Burian usiloval o ozvláštnění divadelní praxe, která setrvala na zaběhlých schématech. Burian tvrdil, že „divadelní forma špatná je každá ta, která ulpívá na ustrnulých formách a netvoří. Tvoření divadelní předpokládá živý proces, který obohacuje divadlo o nové způsoby a projevy.“ (BURIAN 1962: 50) Tyto „nové způsoby a projevy“ mu nabízelo folklorní umění, tedy staré či periferní umění, ale i nejnovější umění jako film a technologie, které vyzvedl či umístil „do centra estetického [divadelního] dění“ a vytvořil originální syntetickou divadelní formu (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 37). V terminologii strukturalismu bychom mohli hovořit o jednom systému (konvenčním divadle), který obsahoval mnoho neproduktivních, ustrnulých či automatizovaných prvků, a o jehož změnu či aktualizaci Burian usiloval. Tato změna byla provedena náhradou neproduktivních prvků produktivními, tj. aktualizací prvků z jiného systému, lidového divadla a moderních umění (filmu), které působily jako „vitamíny“ v ustrnulé formě a obnovily či zvýšily její estetické působení (MEJERCHOLD in BOGATYREV 1937: 188).

Použitím lidového umění ve svém divadle Burian ozvláštnil nejen současnou scénu, ale i folklor. Burian tvrdil, že přestože je folklor každému známý, zůstává díky čítankovému odříkávání neobjevený, nepochopený (BURIAN in SRBA 1980: 44). To znamená, parafrázujeme-li Šklovského, že folklor upadl do oblasti stereotypního či automatického vnímání, a aby z ní byl vyveden, byla potřeba ho prezentovat neobvyklým, neočekávaným či přímo šokujícím způsobem (ŠKLOVSKIJ 1990: 6). Burian ozvláštnil lidovou slovesnost tím, že ji přenesl z etnografických záznamů a čítanek, tj. z oblasti automatického vnímání, na avantgardní divadelní scénu a kombinoval ji s moderními divadelními i nedivadelními prostředky.

Politika: Hra s funkcemi

Burian usiloval o to, ukázat možnosti lidového divadla „pro potřebu [svého] věku“ nejen ve smyslu estetickém, ale i mimoestetickém (BURIAN 1938a: 251). Zaměřil se na vyjádření nespravedlnosti v současném světě, kritizoval válku a její protagonisty. V souladu s folklorní tvorbou, přesněji řečeno, v souladu se svou interpretací-konkretizací folklorní tvorby, nekritizoval politickou a sociální situaci přímo, ale skrze „obrazy“. Jak sám konstatuje, „lid se většinou vyjadřoval metaforou. Přímo se vyjadřoval jen tehdy, když mu chyběl obraz. Tendenci písně lid neznal – totiž neznal písně s navěšenou prostou tendencí. [...] Žádná přímá řeč po lopatě“ (BURIAN 1962: 62). Totéž platí i o Burianově *Vojně*. Ačkoliv *Vojna* ukazovala obraz vesnického lidu před 1. světovou válkou a během ní, odkazovala zároveň k současným sociálním problémům, upozorňovala na nebezpečí ze strany fašizujícího Německa a i díky tomu je považována za Burianovo „největší protiválečné představení“ (SCHERL a OBST 1962: 236).¹⁷

17 Za zmínku stojí, že *Vojna* byla inscenována ve stejném roce jako *Osudy dobrého vojáka Švejka*, ke kterým nacházíme v Burianově *Vojně* odkazy. Burianovy dva poslední obrazy *Vojny*, nazvané V zázemí a Na frontě,

Sociální kritiky Burian dosáhl tím, že upravil mimoestetické funkce lidových písní, říkadla, zvyků a her, tzn. že vytvořil nový „funkční systém“ nebo novou „konkretizaci“ (TYŇANOV 1978; VODIČKA 1941). Burian se převážně zaměřil na funkcí označující hercův a zpěvákův věk a pohlaví (BOGATYREV 1940: 41 a 1971e: 115, 121–122). Podle Bogatyreva se folklorní formy dělí na ty, které patří do repertoáru dospělých nebo dětí. Mezi těmito dvěma oblastmi dochází k přechodům – děti přebírají formy od dospělých, při tomto přechodu dochází ke změně funkcí (BOGATYREV 1940: 41). S obdobným názorem se setkáváme i u Buriana. Podle něj „každá poezie mění svůj povrchní obsah [přesnější termín by byl význam – pozn. EŠ] podle toho, kým je říkána a jak je přednášena“ (BURIAN 1938b: 257). Burian připsal repliky postavám, které se věkem a/nebo pohlavím odlišovaly od svých nositelů v lidovém prostředí, příp. od informace o nositelích v etnografických zápisech. Lidové písně, říkadla a hry nebyly ve *Vojně* prezentovány dětmi, ale dospělými, a tím získaly nový neočekávaný význam. Jestliže v lidovém prostředí se při přechodu folklorní formy z dospělého nositele na dětského většinou mění dominantní magická, estetická či sociální funkce na zábavnou, v Burianově konkretizaci se přesunem z dětského interpreta na dospělého během specifické válečné situace změnila zábavná funkce v sociální či satirickou. Například dětský rým „Žitečko platí / za čtyři zlatý / pšenička je za dukát / čočovička taky“ není vysloven dítětem během dětské hry, ale hospodářem, který zbohatl během války na bídě sousedů. Obdobného efektu je dosaženo, když původně veselá říkanka flamendra „svatí, svatí, svatí / půjčte mi tři zlatý. / Až já budu svatý / já vám je oplatím!“, je vyslovena válečným invalidou, který prosí o almužnu (SRBA 1980: 58–59).

Kromě pořekadel Burian upravil i dětské hry. Např. hru *Na Kucababu* nehrají děti, ale ženy, jejichž muži odešli do války, na hřbitově. Nevinná dětská hra změnou nositele mění i svou funkci a význam; nejedná se o zábavnou hru, ale o kritiku války. Ta je podtržena faktem, že hra nekončí chycením jiné dívky, ale stávající Kucababa (představována těhotnou ženou) chytne kříž na hrobě probodnutý mečem, tedy *pars pro toto* svého manžela (BURIAN 1955: 63). Sociální kritiky zde není dosaženo pouze změnou věku aktérů hry, ale i záměnou klíčového elementu hry, tj. dívky, která by měla být chycena, za kříž odkazující k mrtvému muži.

Strukturu funkcí a elementů pozměnil Burian i u lidových obřadů. Záměrně si vybral ty výroční obyčeje, převážně obchůzkového rázu, které podtrhují cyklické vnímání času v lidovém kolektivu (tedy řadu narození – smrt – narození), jako např. vynášení Smrti a masopust. Ve třetím obraze nazvaném „Odvod“ Burian pravděpodobně vychází z obchůzkového obřadu vynášení smrti, při kterém dívky tradičně vynášely z vesnice Zimu/Smrt v podobě slaměné figuríny. Tento obřad využil Burian ve scéně, kdy muži-rekruti odcházejí v průvodu na vojnu a nesou Smrtku ve svém čele (JIRSÍKOVÁ in SRBA 1980: 70). Se změnou věku a pohlaví (dívek za muže) a situace (konce zimy za válku),

nesou stejný název jako jednotlivé díly Haškova *Švejka*. Obě díla explicitně odkazují ke stejné válce. Švejkova úvodní věta o zavraždění „Ferdinanda“, která zahajuje Švejkova dobrodružství, je v Burianově *Vojně* přítomna v manifestu, kterým císař vyhláší válku Srbsku. Oba autoři dále vidí válku z pozice prostého člověka (v jeho poezii v případě Buriana a v jeho anekdotách v případě *Švejka*), jehož život je válkou ovlivněn, tedy ne z centra válečného hnutí.

samozřejmě nepůsobil obřad jako dětská hra, kdy dívky odnášejí Smrt, ale jako tragický moment, kdy Smrt vede muže na smrt.

Zvyk vynášení Smrti měl svůj protipól ve zvyku přinášení líta (léta, života), kdy dívky, poté, co odnesly Smrt, přinesly ozdobený mladý strom, symbol života, zpět do vesnice. Tento zvyk rezonuje se závěrečnou scénou *Vojny*, ve které se vesničtí muži vracejí domů z války a nesou na ramenou mrtvého kamaráda. Místo života přinášejí smrt. Válka se tak stává v Burianově pojetí symbolem lineárního historického času, který zvenčí zasahuje do života vesnice a přerušuje jeho cyklické plynutí. Tento závěr zdůrazňuje nemožnost znovuzrození, oživení, a tak zpochybňuje budoucnost lidového kolektivu, a obrazně, českého národa.

Změnou struktury (funkcí a elementů) zvyků, her a písní Burian vytváří nový významový celek a ozvláštňuje folklorní formy nejen po stránce estetické, ale i ideologické. Burian založil svoji sociální kritiku na kontrastu mezi novými významy a významy konvenčními, které velice pravděpodobně byly uloženy v kolektivním povědomí dané společnosti. Toto vrstvení, překrývání a kolizi významů výstižně vystihuje termín „ghosting“ Marvinina Carlsona (CARLSON 1994: 113). Transformací významů, které byly založeny na aktualizaci věku mluvčího, příp. klíčového elementu obřadu nebo hry, a na jejich umístění do nového sociálního prostředí Burian vytvořil originální poetické politické divadlo, jehož prostřednictvím kritizoval sociální poměry v tehdejší Československu a snažil se posílit národní cítění a sebevědomí. Funkci sociální kritiky a pozvednutí národního cítění Burian oceňoval na různých folklorních formách a zdůrazňoval ve svých interpretacích (konkretizacích) lidové poezie, které zahrnují nejen *Vojnu*, ale i jeho teoretické články (BURIAN 1962). Nicméně tyto funkce a významy nebyly součástí říkadel, písní, obřadů a her, které si Burian vybral pro svou *Vojnu*, přesněji řečeno byly součástí jejich struktury pouze latentně a vyzdviženy vnímajícím subjektem (umělcem) v souvislosti se stávajícími sociálními podmínkami.

Burianovo divadlo testovalo v praxi nejen správnost zápisu etnografů, ale i teorií pražských strukturalistů (Bogatyreva, Mukařovského a dalších), které na jedné straně vysílaly podněty k Burianovi, na druhé straně čerpaly z jeho divadelních experimentů. Burianova *Vojna* v první řadě demonstrovala důležitost strukturního, tj. estetického a sociologického přístupu k analýze uměleckého díla. Ukázala, že funkce, norma a hodnota nejsou jevy, které by se vázaly pouze na jednotlivce nebo byly nadčasové, ale jsou formovány výskytem v daném momentu a dané společnosti, tj. jsou sociálními fakty, kterým lze porozumět jen v souvislosti s danou společností. Dále ukázala složitost divadelní struktury, její nestálost a proměnlivost ve smyslu strukturních prvků a jejich funkcí a demonstrovala, že lidové umění nemůže být vnímáno jako „pokleslá kulturní hodnota“, ale že jeho postupy a funkce mají tvůrčí potenciál, který může být využit v avantgardním divadle; tedy ukázala, jak v praxi funguje Bogatyrevovo postupování či Mukařovského koloběh norem.

Spolupráce, výměna myšlenek a nápadů mezi etnology/etnografy, teoretiky umění a umělci byla všestranně obohacující. Ukazovala etnografům a etnologům, že záznamy lidového umění nemusí nutně sloužit pouze ke konzervaci historického materiálu, ale že se mohou stát inspirací moderního umění. Moderní umění, reprezentováno v této

studii Emilem Františkem Burianem, poskytovalo teoretikům materiál, na kterém se snažili zodpovědět otázky spjaté s podstatou umění (s jeho existencí, vývojem, proměnami atd.), a naopak jejich teorie informovaly moderní umění a podílely se na transformaci jeho poetiky.

Bibliografie

- AMBROS, Veronika. 2008. Prague's Experimental Stage: Laboratory of Theatre and Semiotics. *Semiotica* 168 (2008): 1–4: 45–65.
- AMBROS, Veronika. 2013. Petr Bogatyrev (1893–1971) et E. F. Burian (1904–1959). Entre formalisme et structuralisme, entre ethnographie et sémiotique du théâtre. In Sergei Tschougnounikov a Celine Trautmann-Walter. *Petr Bogatyrev et les Débuts du Cercle de Prague. Recherches Ethnographiques et Theatrales*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2013: 135–146.
- BENEŠ, Bohuslav. 1968. P. Bogatyřov a strukturalismus [Bogatyrev and Structuralism]. *Český lid* 55 (1968): 1: 193–206.
- BOGATYREV, Petr. 1937. Lidové divadlo [Folk Theatre]. *Program D* 37 (1937): 8: 188–195.
- BOGATYREV, Petr. 1940. *Lidové divadlo české a slovenské* [Czech and Slovak Folk Theatre]. Praha: Fr. Borový. 1940.
- BOGATYREV, Petr. 1971a. Folklor jako zvláštní forma tvorby [Folklore as a Distinct Form of Art Work]. Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 36–47.
- BOGATYREV, Petr. 1971b. Funkčně strukturální metoda a jiné metody etnografie a folkloristiky [Functional-Structuralist Method and Other Methods of Ethnographic and Folkloristic Research]. In Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 85–93.
- BOGATYREV, Petr. 1971c. Herecké pověry [Actor Superstitions]. In Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 27–35.
- BOGATYREV, Petr. 1971d. K problému rozhraní folkloristiky a literární vědy [To the Uncertain Border Between Folklore and Literary Studies]. Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 58–59.
- BOGATYREV, Petr. 1971e. Lidová píseň z funkčního hlediska [Folk Song from a Functional Point of View]. Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 115–125.
- BOGATYREV, Petr. 1971f. K otázce etnologické geografie [To the Issue of Ethnological Geography]. Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 27–35.
- BOGATYREV, Petr. 1971g. Kroj jako znak [Clothing as a Sign]. In Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 109–114.
- BOGATYREV, Petr. 1971h. Lévy-Bruhl a etnografie evropských národů [Lévy-Bruhl and the Ethnography of European Nations]. In Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 55–57.

- BOGATYREV, Petr. 1971i. Znaky divadelní [Theatre Signs]. In Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 146–160.
- BOGATYREV, Petr. 1971j. Příspěvek k strukturální etnografii [Contribution to the Structural Ethnography]. In Jaroslav Kolár (ed.). *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 64–67.
- BOGATYREV, Petr. 1998. *Vampires in the Carpathians: magical acts, rites and beliefs in Subcarpathian Rus*. Columbia, N.Y.: East European Quarterly, 1998.
- BUDIL, Ivo, T. 1999. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie* [Myth, Language, and Cultural Anthropology]. Praha: Triton, 1999.
- BURIAN, Emil František. 1936. Básník na jevišti [Poet on the Stage]. *Program D38* (1936): 2: 5–7.
- BURIAN, Emil František. 1938a. Lidová suita [Folk Suite]. *Program D38* (1938): 8: 248–253.
- BURIAN, Emil František. 1938b. Vojna [The War]. *Program D38* (1938): 8: 257–259.
- BURIAN, Emil František. 1938c. *Pražská dramaturgie 1937: [režisérův zápisník]* [Prague Dramaturgy in 1937 (Director's Notes)]. Praha: E. F. Burian, 1938.
- BURIAN, Emil František. 1955. *Vojna* [The War]. Praha: Orbis, 1955.
- BURIAN, Emil František. 1962. *Divadlo za našich dnů* [Theatre of Our Times]. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- CARLSON, Marvin. 1994. Invisible Presences – Performance Intertextuality. *Theatre Research International* 19 (1994): 2: 111–117.
- COPANS, Jean. 2001. *Základy antropologie a etnologie* [Introduction to Anthropology and Ethnology]. Praha: Portál, 2001.
- CULLER, Jonathan. 1976. *Saussure*. Glasgow: Fontana/Collins, 1976.
- DURKHEIM, Émile. 1969. *Pravidla sociologické metody* [The Rules of the Sociological Method]. Praha: Vysoká škola politická ÚV KSČ, Katedra marxistické sociologie, 1969.
- GALÁN, František William. 1984. *Historic Structures: The Prague School Project, 1928–1946*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- GUILLAUME, Paul. 1928–1929. Myšlenky o negerském umění [Thoughts on the Black Art]. *Rozpravy Aventina* 4 (1928–1929): 13–14: 135.
- CHVATÍK, Květoslav. 1970. *Strukturalismus a avantgarda* [Structuralism and Avant-Garde]. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. 2011. Voice-Band. In Petr A. Bílek, Josef Vojvodík a Jan Wiendl (edd.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* [Encyclopaedia of the Czech Avant-Garde: Aesthetic Concepts and Changes in the Art Work Between 1908 and 1958]. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, 2011: 403–410.
- KAPLAN, Charles, G. 1988. From Folklore to Folkstyle: The Prague Circle's Contribution to Etnoquiries. In Yishai Tobin. *The Prague school and its legacy: in linguistics, literature, semiotics, folklore, and the arts*. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co., 1988: 227–244.
- KOLÁR, Jaroslav. 1971. Československá léta Petra Bogatyreva [The Czechoslovak Years of Petr Bogatyrev]. In id. *Souvislosti tvorby* [Contexts of Creation]. Praha: Odeon, 1971: 171–182.
- KOUŘIL, Miroslav. 1964–1965. Vojna. Kapitoly z automonografie [‘The War’: Chapters from an Auto-Monograph]. *Actea Scaenographica* 5 (1964–1965): 6: 119–120.

- KOUŘIL, Miroslav. 1978. Dvě lidové suity E. F. Buriana (Socialistický realismus a divadlo II) [Two Folk Suits by E. F. Burian: Socialistic Realism and Theatre, vol. 2]. *Český lid* 65 (1978): 4: 207–217.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. 1910. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Félix Alcan, 1910.
- MERRILL, Jessica Evans. 2012. *The Role of Folklore Study in the Rise of Russian Formalist and Czech Structuralist Literary Theory*. Disertační práce. UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations. 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Signs*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948a. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře [Structuralism in the Aesthetics and Literary Studies]. *Studie z poetiky I* [Essays on Poetics, vol. 1]. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948: 13–28.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948b. K českému překladu Šklovského Teorie prózy [To the Czech Translation of Shklovsky's 'Theory of Prose']. *Studie z poetiky I* [Essays on Poetics, vol. 1]. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948: 344–350.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948c. Polákova „Vznešenost přírody“ [Polák's 'The Virtue of Nature']. *Studie z poetiky II* [Essays on Poetics, vol. 2]. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948: 91–176.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948d. Poznámky k sociologii básnického jazyka [Notes to the Sociology of Poetic Language]. *Studie z poetiky I* [Essays on Poetics, vol. 1]. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948: 222–234.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948e. Dialog a monolog [Dialogue and Monologue]. *Studie z poetiky I* [Essays on Poetics, vol. 1]. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948: 129–153.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966a. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty [The Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts]. In Felix Vodička a Květoslav Chvatík (edd.). *Studie z estetiky* [Essays on the Aesthetics]. Praha: Odeon, 1966: 17–54.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966b. Umění jako semiologický fakt [Art as a Semiological Fact]. In Felix Vodička a Květoslav Chvatík (edd.). *Studie z estetiky* [Essays on the Aesthetics]. Praha: Odeon, 1966: 85–88.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1995. *Básnická sémantika: univerzitní přednášky Praha – Bratislava* [Semantics of Poetry: University Lectures in Prague and Bratislava]. Prague: Karolinum, 1995.
- MURPHY, Robert, F. 1999. *Úvod do kulturní a sociální antropologie* [Introduction to Cultural and Social Anthropology]. Praha: Slon, 1999.
- NAUMANN, Hans. 1929. *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1929.
- SCHERL, Adolf a Milan OBST. 1962. *K dějinám české divadelní avantgardy* [To the History of the Czech Theatre Avant-Garde]. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1962.
- SOROKINA, Svetlana. 2006. Funkcional'no-strukturalnyj metod P.G. Bogatyreva. In id. *Petr Bogatyrev: Funkcional'no-struktural'noe izučenie fol'klora (Maloizvestnye i neopublikovannye raboty)*. Moskva: IMLI RAN, 2006: 5–72.
- SRBA, Bořivoj. 1980. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941* [Productions by E. F. Burian (1939–1941)]. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980.
- SRBA, Bořivoj. 2006. *Řečí světla* [The Language of the Light]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2006.

- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovich. 1990 [1917]. Art as Device. In Benjamin Sher. *Theory of Prose*. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990: 1–14.
- SZONDI, Peter. 1966. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- TOMAN, Jindřich. 2011. *Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek, 1926–1948* [Story of a Modern Project: The Prague Linguistic Circle (1926–1948)]. Praha: Karolinum, 2011.
- TRAUTMANN-WALLER, Céline. 2010. Le comparatisme du linguiste Antoine Meillet (1866–1936) entre France, Allemagne et Russie. In Michel Espagne. *Transferts culturels et comparatisme en Russie, Slavica Occitania* 30 (2010): 143–163.
- TYŇANOV, Jurij. 1978. On Literary Evolution. In Ladislav Matejka a Kristyna Pomorska (edd.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978: 66–78.
- VÁCLAVEK, Bedřich. 1963. K otázce slovesné tvořivosti lidu [To the Issue of Folk Verbal Art]. *O lidové písni a slovesnosti* [On the Folk Songs and Verbal Art]. Praha: Československý spisovatel, 1963: 255–260.
- VODIČKA, Felix. 1941. Literárně historické studium ohlasu literárních děl (Problematika ohlasu Nerudova díla) [Literary-Historical Research Into the Literary Reception: Reception of Works by Jan Neruda]. *Slovo a slovesnost* 7 (1941): 3: 113–132.

Summary

Communicating Vessels: Ethnology, Prague Structuralism, and Czech Theatre Avant-Garde

The study explores the exchange of impulses and ideas between the three fields indicated in the title, presenting Petr Bogatyrev as their mediator. It is concerned, among other things, with Bogatyrev connecting the findings of French sociologically-oriented ethnologists, such as Emil Durkheim and Lucienne Lévy-Bruhl, and German ethnologists (Hans Neumann) to the theories of the Prague Linguistic Circle and their influence of Jan Mukařovský's sociology of art. The author focuses on the way in which Bogatyrev combines the formal and sociological perspectives, and applies them on different cultural phenomena (folk beliefs, folk art, high art) as they move between different cultural strata. Another point of inquiry is the collaboration of Bogatyrev and theatre director E. F. Burian, whose montage of folk poetry is presented in the paper as a theatrical enactment of Bogatyrev's structural-functional method, i.e. the transformation of function, structure, and meaning in transition between folk and high art.

Klíčová slova

etnologie, sociologie, Pražská škola, strukturalismus, avantgarda, divadlo, lidové umění, Petr Bogatyrev, Jan Mukařovský, Émile Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl, Emil František Burian, *Vojna*

Keywords

ethnology, sociology, Prague School, structuralism, Avant-Garde, theatre, popular art, Petr Bogatyrev, Jan Mukařovský, Émile Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl, Emil František Burian, *Vojna* (The War)

DOI: 10.5817/TY2016-1-4

Eva Šlaisová získala v roce 2005 magisterský titul z bohemistiky a etnologie na Masarykově univerzitě v Brně (ČR). V roce 2013 zakončila svá doktorandská studia na Katedře slovanských jazyků a literatury na Torontské univerzitě. Její disertační práce *The Semiotic Games of Voskovec and Werich's Liberated Theatre* (Sémiotické hry Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle) se soustředí na české experimentální divadlo dvacátých a třicátých let ve vztahu k soudobým evropským divadelním trendům a teoriím Pražské školy. V současné době se podílí na výzkumném projektu Štrasburské univerzity *Dynamiques Européennes* (Circulation des savoirs, des croyances et des normes en Europe) a spolupracuje s týmem Katedry divadelních studií Masarykovy univerzity v Brně na výzkumném projektu „České strukturalistické myšlení o divadle“. Její odborný zájem je zaměřen na teorii divadla, vztah mezi lidovým divadelnictvím a evropskými avantgardními divadly i na spojitost mezi Pražskou školou a francouzskou sociální a kulturní antropologií. Kontakt: slaisovaeva@seznam.cz.

Eva Šlaisová received her M.A. degree in Czech Language and Literature, and Ethnology from Masaryk University, Brno (CZ) in 2005. In 2013 she completed her doctoral degree at the Department of Slavic Languages and Literatures at the University of Toronto. Her dissertation *The Semiotic Games of Voskovec and Werich's Liberated Theatre* focuses on the Czech experimental theatre of the 1920s and 1930s in relation to European theatre of that time and the theories of the Prague School. Recently, she has participated in the research laboratory *Dynamiques Européennes (Circulation des savoirs, des croyances et des normes en Europe)* University of Strasbourg, and she has co-operated on the research grant “Czech Structuralist Thought on Theatre” with the Department of Theatre studies, Masaryk University. Her research interests include theory of theatre, the relations between folk theatre and European Avant-Garde theatre, and the relationships between theories of the Prague School and French social and cultural anthropology. Email: slaisovaeva@seznam.cz.