

## Strojopis z roku 1941

Jiří Veltruský

Historie strukturálního pojetí v divadelní vědě se zajímavým způsobem odlišuje od vývoje tohoto pojetí ve vědách jiných. Zatímco v psychologii, lingvistice, literární vědě, estetice, etnografii, sociologii atd. vycházel strukturalismus od zkoumání jednotlivých faktů a monografickým zpracováním parciálních problémů, rozšiřoval postupně svoji problematiku, aby se krok za krokem přibližoval systematickému zvládnutí daného vědního oboru, v divadelní vědě bylo prvním jeho projevem vytvoření systému; je to kniha O. Zicha *Estetika dramatického umění* (Praha 1931). Takovýto pracovní postup se ovšem nemůže obejít bez podstatného zjednodušování a ochuzení celé problematiky; u Zicha se to projevilo tím, že si potenciální funkce jednotlivých složek divadelního projevu zúžil na ty, které měly dané složky v divadle realistickém (např.: „Divadelní světlo bílé představuje světlo sluneční ... S barevnými nuancemi představuje světlo měsíční, červánky, oheň apod.“)<sup>1</sup> Toto zúžení materiálu má za následek neudržitelnou normativnost jednotlivých thesů a závěrů. Tento nedostatek Zichovy knihy byl od počátku zvláště citelný proto, že živé divadelní dění bylo ve chvíli jejího vyjití již na míle vzdáleno realismu, který měl Zich na mysli. Je pochopitelné, že za tohoto stavu věcí vzbudila kniha celkem nepatrný ohlas a že se téměř nenalezli teoretikové, kteří by na ni bezprostředně navázali a doplnili ji monografickým zkoumáním jednotlivých problémů. Ovšem, je třeba říci, že tento nezáměr, byť vysvětlitelný, je zcela neoprávněný. Neboť přednost Zichovy práce je v neobyčejně jemných a přesných rozbořích jednotlivých složek a problémů s nimi spjatých, nikoli v „zákonech“, které Zich z těchto rozborů vyvozuje. Nedostatek předběžných prací se tedy u Zichova systému projevil tím, že se tento systém stal vlastně souborem monografií. Zichově systematickosti pak je vděčit za to, že divadlo je zde viděno jako jednotná, svébytná struktura, že jednotlivé fakty nejsou zkoumány izolovaně, nýbrž právě jako složky struktury, tedy ve svých vzájemných vztazích se všemi složkami ostatními. Přes nutné výhrady, které máme vůči Zichovu *systému*, musíme Zicha považovat za skutečného zakladatele strukturálního pojetí v divadelní vědě – jak české, tak světové. Jako je si dnešní divadelní věda vědoma toho, že značné omezení materiálu omezuje nosnost Zichova systému, musí si být stejně vědoma toho, že jeho *rozboř* tohoto materi-

1 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 268.

álu nemůže minout bez povšimnutí, ba že právě od nich musí vycházet, nechce-li znova podnikat práci již vykonanou a chce-li se vyvarovat omylů a nedostatků, kterých se Zich sám vyvarovat nemohl.

Další stadium strukturního pojetí představují Bogatyrevovy studie „Znaky divadelní“ (*Slovo a slovesnost* IV, 138n) a „Lidové divadlo české a slovenské“ (Praha 1940). Bogatyrevův postoj ke knize Zichově je naprosto odmítavý. Ve snaze otrástit Zichovými „zákony“ uvádí Bogatyrev četné skutečnosti, které jsou s nimi v příkrém rozporu. Jeho negace jde tak daleko, že pro „zákony“ přehlédl Zichovy přesné rozborů a v důsledku toho znepřesňuje pojmy Zichem přesně vypracované a místo, aby jeho systém doplnil a korigoval, uvádí jej v nepřehledný chaos. Zvláště názorně je to vidět v čl. Znaky divadelní, kde se snaží postupně probrat a charakterisovat jednotlivé prvky divadla a místo toho stírá mezi nimi téměř všechny rozdíly; např.:

Divadelní projev *jazykový* (podtrženo námi J. V.) je struktura znaků, složená nejen ze znaků řeči, nýbrž i ze znaků jiných. Např. řeč, která má být znakem sociálního postavení hrané osoby, pronáší se zároveň s gesty herce, doplňuje se jeho kostýmem, dekorací atd., které jsou též znaky sociálního postavení téže osoby.<sup>2</sup>

Je ovšem podstatný rozdíl mezi sémantickou potencí řeči, gesta, kostýmu, dekorace atd., který si vyžaduje podrobného rozboru a nemůže být zlikvidován paušálním konstatováním, že každá z těchto složek může např. „být znakem sociálního postavení hrané osoby“; neboť pro poznání divadelní struktury je důležité, že každá složka splňuje tutéž funkci jiným způsobem a v jiné míře; jde tedy právě o zjišťování těchto rozdílů – z nichž mnohé stanovil právě Zich. Jak lze gesto nebo kostým prohlašovat za složky jazykového projevu, je ovšem zcela nepochopitelné.

Rozlišení sémantické kvality jednotlivých složek souvisí s jejich hierarchií, která je jedním z nejzávažnějších problémů divadelní vědy. Bogatyrev, ač zdůrazňuje vzájemné sepětí všech složek struktury ještě více než Zich, se nad tímto problémem vůbec nezamyslel. Ani Zich sice neřešil tento problém uspokojivě, ale přece jen jej viděl. Jeho řešení opírající se o staré pojmy uměleckého realismu a idealismu a formulované jako „princip stejnoměrné stylisace“,<sup>3</sup> Bogatyrev prostě odmítl<sup>4</sup> na základě několika příkladů, na něž se tento princip nehodí; nevíšiml si při tom, že narazil na jeden z nejdůležitějších problémů. Takových přehlédnutí závažných problémů při odmítání Zichova řešení se stalo Bogatyrevovi více.

Ač stejně jako Zich zdůrazňuje znakovost divadla, definuje mnohem nepřesněji než Zich znakový charakter některých složek, dokonce i herecké postavy.<sup>5</sup> Mnohde Bogatyrev dokonce znakovost divadla přehlíží, a tím stírá rozdíly mezi divadlem a praktickým životem: „Náš vlastní život a pracovní obor – emploi –, jenž nás zavazuje téměř po celý

2 ZICH, Otakar. L.c., s. 144.

3 ZICH, Otakar. L.c., s. 383n.

4 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost* IV, 1938, s. 143n.

5 Srv. HONZL, Jindřich. Objevené divadlo v Lidovém divadle českém a slovenském. *Slovo a slovesnost* VI, 1940, s. 109n.

život hrát úlohu učitele, obchodníka, úředníka atd., málokdy nám dává příležitost ‚vyskočiti‘ z této role a zahrát úlohu jinou“.<sup>6</sup> Nazveme-li pracovní obor úlohou ve smyslu divadelní úlohy, nesmíme zapomínat, že toto pojmenování je pouhou metaforou a nemůže tudíž být východiskem argumentace. Neboť učitelem, obchodníkem, úředníkem atp. člověk skutečně je, tj. učí, prodává, úřaduje atp., kdežto herec, který hraje např. vraha, svého partnera přece nezavraždí skutečně. Divadlo, kde by herec svého partnera skutečně zavraždil, by stěží mohlo na diváka působit esteticky; a o to právě jde. Aby v nás nějaké jednání vzbudilo estetické zaměření, musí být splněno několik podmínek, které velmi zřetelně stanovil Zich: „Obecná podmínka pro to jest, abychom nebyli na takovém ději prakticky interesováni. To znamená především, že ho nejsme sami účastni, že jsme jen pozorovateli; ale i pak musíme mít vědomí, že nás děj ten neohrožuje ani tělesně, ani duševně. Tak např. můžeme zaujmouti estetické stanovisko k nějaké, třeba velmi živé scéně v hostinci: baví nás typické lidské figurky i originální způsob, jimiž vespolek jedná. Dojde-li však ke rvačce, je u nás po estetickém dojmu, protože pud sebezáchovy jej zatlačí. Ale i kdybychom byli při tom sami v bezpečí, přihlížejíce např. z okna ve vyšším poschodí demonstraci davu s krvavými výjevy, zabránil by nám sociální pud soucitu v takovém ‚estetickém zaměření‘ ... Vylíčené překážky estetického zaměření pominuly by pro každého z nás, kdybychom věděli, že z jednání lidí, jež pozorujeme, nemůže pojit nic zlého ani pro nás, ani pro ně samé. Jak zábavným divadlem je pro obyvatele domu zuřivý spor dvou sousedek, protože již znají, že ‚z toho nic nebude‘? Kolikrát, chtějíce zakročit v příliš ‚živé‘ zábavě peroucích se kluků, zvěděli jsme s překvapením, že to nebylo doopravdy, nýbrž ‚jen tak‘, že si jen hráli.“<sup>7</sup> Nuže, i čin tak otrásající jako je např. vražda, může být zdrojem i estetické libosti publika, není-li proveden „doopravdy“ nýbrž jen naznačen, zastoupen znakem. Člověka, který by obchodování jen naznačoval, bychom však nemohli prohlásit za obchodníka. Činnost hercova má opačný postup než činnost praktická: v životě jsou činy člověka projevem např. charakteru, na jevišti jsou hercovy činy znaky směřujícími k tomu, aby v jejich průsečíku vyvstala herecká postava, jež v divákově vědomí vyvolá obraz charakteru. S tohoto hlediska nelze souhlasit s Bogatyrevovým tvrzením: „Jeden z hlavních a základních divadelních rysů je přeměna; herec mění svůj vlastní zevnějšek, oblek, hlas a dokonce i psychické rysy svého charakteru v zevnějšek, kostým, hlas a charakter osoby, kterou ve hře představuje.“<sup>8</sup>

Hercův zevnějšek, kostým, hlas, gestikulace atd. se ovšem mění při vstupu do divadelní struktury, kde se znakovost stane jejich dominantní funkcí, avšak charakter hercův zůstává nezměněn, i když pro publikum ustupuje do pozadí za „charakterem“ postavy. I když se v některých strukturách herci snaží postavu skutečně „prožívat“, má toto prožívání vždy své meze.<sup>9</sup> V tomto smyslu je také citované Bogatyrevovo tvrzení na jiném místě poopraveno: „Avšak při divadelní přeměně divák ani herec nesmí mít pocit přeměny úplné. V osobě, v kterou se přeměnil herec, nesmí se herec ztrácet: děj, který

6 BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový a Národopisná společnost Československá, 1940, s. 8.

7 ZICH, Otakar. L.c., s. 50n.

8 BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. L.c., s. 9.

9 Srv. HONZL, Jindřich. Nad Diderotovým paradoxem o herci. *Program D40*, s. 81n.

se na scéně odehrává, nesmí být pociťován jako skutečnost, nýbrž jako divadlo. Tajrov uvádí případ, kdy divák zastřelil herce, hrajícího na jevišti Jaga v Shakespearově *Othellu*... Je jasné, že tento divák nevnímal představení jako divadlo. Malé dítě, které věří, že při obchůzce Mikuláše chodí skutečný svatý, nemá pravý divadelní požitek.<sup>10</sup> Po těchto výhradách už to ovšem není skutečná přeměna.

Příklad Mikuláše nás však odvádí z oblasti nadvlády estetické funkce do oblasti funkce náboženské, popř. magické. Zdá se, že zde je nutno hledat pramen omylu. Je třeba si uvědomit, že autor vychází především z faktů folklorních, u kterých nelze obvykle rozlišit jednotlivé funkce; a magická funkce hraje mezi nimi roli velmi důležitou, neboť prosycuje téměř všechny jevy. Co se týče divadla, zdá se, že mnohdy nelze určit, která z obou funkcí převažuje, zda estetická, či magická: „Máme tedy při magických hrách různé divadelní prvky: přeměnu v jinou osobu nebo dokonce ve věc, napodobování hlasů představovaných zvířat, napodobovací hru, jindy divadelní kostým, masku atd. Ale dominantní funkcí je stále funkce magická, ačkoli často vedle ní je i funkce estetická, která se někdy přemísť na první místo a zatlačí funkci magickou na stupeň druhý. Mnohé lidové české a slovenské hry, i když mají dominantní funkci estetickou, jsou spojeny s primitivní lidovou vírou.“<sup>11</sup> Při magických úkonech se ovšem setkáme obvykle s vírou, že se bytost může prostřednictvím společných vlastností (znaků) proměnit v bytost jinou, předpodstatnit. Přítomnost magické funkce pak způsobuje, že i tam, kde je z dominantního postavení vytlačena estetickou, zůstávají alespoň výrazné stopy víry v přeměnu; úkolem teorie je ovšem interpretovat tyto jevy jako záležitosti znaku a významu, a ne jako mystické přeměny, jak je interpretuje primitivní divák.

Věnovali jsme tomuto příkladu poněkud více místa, protože je z něho názorně vidět, že Bogatyrev, který se stejně jako Zich snaží dojít k samým základům divadelní struktury, dopouští se stejného teoretického omylu jako Zich: vyvozování obecně platných „zákonů“ z rozboru omezeného materiálu. Ani on se tedy nevyhnul normativnosti, byť latentní.

Úhrnem lze o Bogatyrevových pracích z divadelní vědy říci, že jejich přílišná negace systému Zichova má za následek rozmělnění pojmů Zichem přesně vypracovaných, přehlédnutí mnoha závažných problémů, které Zich sice viděl, ale řešil příliš jednostranně, a posléze opakování omylů, kterých se nemohl vyvarovat Zich, kterým však by se mohli vyhnout již jeho pokračovatelé. Velkým Bogatyrevovým přínosem do divadelní vědy je rozšíření materiálu a řada jemných rozborů právě z toho materiálu, který Zich přehlížel: divadla lidového, středověkého, moderního a primitivního. Je příznačné, že Bogatyrev stejně jako Zich ztroskotává při snaze dojít k principům obecně platným a že i jeho síla je právě v tom, co sám považuje za pouhý prostředek, totiž v rozborech jednotlivých faktů.

Bezprostřední reakcí a navázáním na Bogatyrevovy práce je studie J. Honzla „Pohyb divadelních znaků“.<sup>12</sup> I tato studie chce dojít k samým základům divadla a její kladný,

10 BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. L.c., s. 12.

11 BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. L.c., s. 32.

12 HONZL, Jindřich. Pohyb divadelních znaků. *Slovo a slovesnost* VI, 1940, s. 177–188. (Správný název studie zní „Pohyb divadelního znaku“. Pod tímto názvem jsou uváděny všechny následující Veltruského odkazy na Honzlovu studii. – pozn. red.)

nezaujatý postoj ke knize Zichově jí umožnil vystříhat se mnoha nedopatření, kterých se dopouští Bogatyrev. Kdežto Bogatyrev prohlašuje, jak již bylo uvedeno, za podstatu divadelnosti „přeměnu“ – pojem ne semiologický nýbrž mystický, Honzl vidí stejně jako Zich<sup>13</sup> podstatu divadelnosti v akci,<sup>14</sup> kterou pojímá jako souvislou významovou řadu, uskutečňující se v čase. Jednotlivé složky pak chápe jako nositele akce, které se v jejím průběhu ustavičně proměňují a vystřídávají, vstupující v nejrůznější vztahy jak k akci samé, tak mezi sebou navzájem. Všechny tyto vztahy se Honzlovi jeví jako ustavičně proměnlivé a nepředurčené. Přínos Honzlova pojetí je ten, že na základě širšího materiálu odhaluje podobně jako Bogatyrev bohatší významové možnosti a vzájemné vztahy jednotlivých složek než Zich a celou strukturu divadla vidí jednotněji než Bogatyrev.

Ani jemu však se nepodařilo proniknout k samým základům divadla, neboť jeho rozbor končí zjištěním, že základem divadelnosti je akce. V tomto bodě však je třeba klást si otázku, co vlastně je akce, jaké jsou její objektivní předpoklady; a v této věci mluví Honzl toliko obrazně:

Akce jako podstata divadelní dramatičnosti – sjednotí nám slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého nebo že proudí spojením mnohých. A jsme-li už u tohoto přirovnání, dodejme, že onen proud (tj. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor /dramatická akce není vždy soustředěna jen v jedním herci/, ale že divadelnost vzniká nezřídka právě překonáváním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno např. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu.<sup>15</sup>

Problém, na který tato metafora naráží, je odpor složky vůči požadavkům akce. Tento odpor je dán sémantickou potencí složky, k níž však Honzl vůbec nepřihlíží, neboť zdůrazňuje jen dynamický charakter akce a její nadvládu nad jednotlivými složkami. Nedostatek tohoto pojetí je ten, že není dosti dialektické. Antinomie mezi složkou a akcí je jeden z konkrétních případů obecnější antinomie mezi významovou statikou a dynamikou, mezi jednotkou a kontextem, který přesně definuje Mukařovský v pojednání „O jazyce básnickém“:

Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je ... vzájemný: dynamická jednotka jsouc o sobě pouhou sémantickou intencí potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jednotka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti. Naprosto nesprávné by bylo pojímat tento vzájemný vztah podle modelu dvojice: stavba – stavební materiál; dynamická jednotka, neskládá se toliko ze statických, nýbrž přetváří je a zase ani statická jednotka se vůči kontextu nechová pasivně, nýbrž klade mu odpor vykonávajíc

13 ZICH, Otakar. L.c., s. 68.

14 HONZL, Jindřich. *Pohyb divadelního znaku*. L.c., s. 187.

15 HONZL, Jindřich. *Pohyb divadelního znaku*. L.c., s. 187.

svými významovými asociacemi tlak na směr jeho významové intence, ba snažíc se i o úplné osamostatnění. Významová statika a dynamika jsou dvě síly navzájem protikladné, při tom však bytostně spjaté, tvořící spolu základní dialektickou antinomii každého významového procesu.<sup>16</sup>

Honzl osvětlil antinomii složky a akce jen z hlediska akce, a tím mu podobně jako Bogatyrevovi zmizely kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými složkami jakožto významovými jednotkami. Odpadla mu tím nutnost klasifikace složek. Je příznačné, že Zichův pokus o takovou klasifikaci (k němuž se ještě vrátíme v závěru studie) – roztrídění složek na optické a akustické<sup>17</sup> – Honzl odmítá poukazem na jednotnost akce, aniž si uvědomuje, že Zich právě na základě tohoto třídění dokazoval, že jednota divadelního umění je dána jednotností akce. – Kdyby se byl Honzl pokusil osvětlit antinomii složky a akce i z hlediska složky, byl by mohl při šíři svého materiálu překonat jeden z citelných nedostatků Zichova pojetí: redukování znakovosti na „představování“ nějaké skutečnosti. Toto zjednodušené pojetí znaku jako věci, která *sama o sobě* něco představuje nebo charakterisuje, je u Zicha vysvětlitelné jeho materiálem. U Bogatyreva a Honzla, kteří se obírají materiálem, jenž se takovému zjednodušení přímo vzpírá, však z něho vzniká zmatený chaos. Honzl např. uvádí tento případ:

Vzpomínám na tento doklad proměny prostředků v japonském divadle:

Yransuke opouští obléhaný zámek. Pokročí z pozadí kupředu.

Náhle se svine zadní prospekt, který znázorňuje velké dveře ve skutečné velikosti. Spatříme druhý prospekt: malé dveře. To značí, že herec se vzdálil.

Yransuke pokračuje ve své cestě. Přes zadní prospekt se spouští tmavozelený závěs. To značí, že Yransuke ztratil již zámek z očí.

Ještě několik kroků. Yransuke vstoupí na „cestu květů“. Aby se vyznačilo toto nové vzdálení, počne za scénou svou hudbu *samizen*, druh japonské mandoliny.

První vzdálení: *krok* v prostoru.

Druhé vzdálení: *výměna malované dekorace*.

Třetí vzdálení: konvenční znak */závěs/*, který zruší vizuální scénický prostředek.

Čtvrté vzdálení: *zvuk*.

Změna jevištních prostředků, které přejímají postupně stejnou funkci, interpretuje se tu jako stupňování téže herecké akce: chůze Yransuke, vzdalování od hradu.

Mohli bychom si však stejným právem interpretovat hercův krok od malovaného pozadí v tomto případě jako funkci prostorového umístění. Jevištní výtvarník „maluje“ buď krokem herce nebo zvukem mandoliny. Umisťuje po každé jinými prostředky. Ale můžeme tyto dvě interpretace rozšířit o další; mohli bychom se ptát, není-li změna zadních prospektů se zámeckými dveřmi výtvarnou náhradou dramatikova sdělení, hereckých slov: vyšel jsem z hradu.

16 MUKAŘOVSKÝ, Jan. O jazyce básnickém. In Týž. *Kapitoly z české poetiky*, sv. I. Praha 1941, s. 124n.

17 ZICH, Otakar. L.c., s. 17 a 20.

Nebo není-li teskný zvuk samizenu substitucí slovního výrazu: vydal jsem se do daleké pouště. Ale kdybychom vyhledali ještě další interpretace, nedošli bychom k podstatě věci. Nedovedli bychom se rozhodnout, které z nich jsou základní a nemohli bychom popřít oprávněnost ostatních.<sup>18</sup>

Ve skutečnosti však není celý případ tak složitý, jak vypadá. Všechny složky nabývají zde na významu jedině vzhledem k herci; za jeho nepřítomnosti by jejich význam byl krajně neurčitý, samy o sobě „nepředstavují“ buď nic, nebo něco zcela jiného než v sepětí s hercem. Žádná z navrhovaných náhrad by nebyla sémanticky ekvivalentní, protože by zcela měnila významovou výstavbu celé scény; např. slovní sdělení by vytvářelo zcela jiný vztah mezi hercem a divákem, kteří se v uvedeném postupu identifikují: divák vnímá chůzi postavy právě s hlediska postavy. – Zjednodušení významových funkcí znaku na samostatné „představování“ vede tedy u Honzla k přehlížení rozdílů mezi sémantickými potencemi složek a v důsledku toho k zanedbání jejich hierarchie v celém díle, v jeho významové výstavbě.

Bogatyreva vedlo toto zjednodušení k podobným důsledkům, dokonce až k popření znakovosti některých složek:

Kromě představující funkce mají pohyby, gestikulace a mimika hercova i druhou funkci čistě divadelní, která pomáhá herci realizovat herecký projev. Tato funkce nemusí mít představující cíle, ba může někdy přímo odporovat charakteru osoby, představované hercem. V realistickém divadle můžeme těžko najít pohyby herce, které by neměly představující funkci, poněvadž i ty pohyby, jejichž dominantní funkcí je realizace hereckého projevu, bývají zde obvykle těsně spojeny s funkcí představující, ale v operě a zvláště v operetě a baletu mění při změně rytmu i svoje pohyby a gestikulaci. V operetě se často setkáváme s takovýmto divadelním projevem: jeden herec zpívá a sbor tančí v rytmu jeho arie. Vysvětlit tento tanec jako pohyb charakterisující role, předváděné členkami a členy sboru, je velmi nesnadné. Ale tento divadelní postup si velmi lehko vysvětlíme jako jeden z prostředků realizujících v operetě divadelní projev, jako prostředek, plnící čistě divadelní funkci.<sup>19</sup>

Zřejmě zde vystupuje v novém rouše starý omyl roztínající umělecké dílo na obsah a formu. Neboť nelze pochybovat o tom, že atribut „čistě divadelní“ znamená prostě „formální“. Vytrhneme-li jednotlivou složku z kontextu, pak se nám ovšem může zdát, že je to složka jen „formální“. Neboť znakový charakter každé složky je třeba posuzovat s ohledem na její místo v celkové významové výstavbě a toto místo opět souvisí s významovou potencí dané složky.

Poměr prací Bogatyrevových a Honzlových k práci Zichově lze tedy úhrnně charakterisovat tak, že Zich s naprostou důsledností filosoficky promyslel celou problematiku omezeného materiálu, kdežto Bogatyrev a Honzl přistoupili k celému přístupnému materiálu, neomezenému, ale zjednodušili si jeho problematiku, promysleli ji nedůsledně.

18 HONZL, Jindřich. *Pohyb divadelního znaku*. L.c., s. 182.

19 BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. L.c., s. 123n.

Zabývali jsme se dosavadním vývojem strukturního pojetí v divadelní vědě dosti obšírně, aby zřetelně vystoupily nejnaléhavější úkoly bádání dalšího; proto také jsme mluvili o nedostacích dosavadních prací podrobněji než o jejich přínosech, u nichž jsme se většinou omezili na nejstručnější charakteristiku. Ukázalo se, že bude třeba především sledovat strukturu a hlediska jednotlivých složek a určit u každé z nich, jak a kterými svými vlastnostmi se v struktuře uplatňuje. Jedině tak bude lze dojít k samým základům divadla a divadelnosti. Bude rovněž třeba více, než se to dosud dalo, konfrontovat pracovní metody a výsledky s těmi vědními obory, kde je strukturní pojetí již přesněji vypracováno – s lingvistikou, literární vědou a estetikou – a pokoušet se o aplikaci metod a výsledků těchto věd na vědu divadelní. – Jde zejména o pojetí celého díla jako nejen struktury znaků, ale i znaku jednotného, zaujímavějšího určitý postoj k celkové skutečnosti; jde tedy nejen o charakteristiku slova, gesta, dekorace atd. jako znaků, ale i o charakteristiku úhrnného divadelního znaku, který je syntesou několika znakových systémů, representovaných jeho složkami. – Tento postup umožní jak upřesnění pojmové soustavy divadelní vědy, tak zároveň její účinné přispění k obecné problematice strukturalismu, tedy k samým noetickým základům vědecké práce.

Přistupujeme nyní k vlastní studii. Jejím cílem je rozbor jedné ze základních součástí divadelní struktury, dramatického textu. Nejde ovšem o všestranný a úplný rozbor – to nepřipouští již omezení možného rozsahu studie – nýbrž toliko o rozbor těch vlastností textu, které obecně určují jeho postavení ve struktuře divadla. Protože však nelze tyto vlastnosti vymezit s naprostou určitostí a jednoznačností, je pro přesnost a srozumitelnost studie třeba, naznačit předem alespoň v nejstručnějších rysech problematiku dramatického textu v celé její šíři a potom teprve vyzdvihnout to, co se nám objeví jako její nejvlastnější jádro.