



Šárka Havlíčková Kysová / Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle

Naše kultura se asijské divadelní tradici v minulosti přibližovala jen pozvolna a mnohdy byla tato její snaha součástí širšího hledání nových inspiračních zdrojů. Fascinace řadou odlišných výrazových prostředků, s nimiž se v evropském či americkém divadle běžně nesetkáme, vedla postupně i k tomu, že začaly být reflektovány – a mnohdy se tyto výrazové prostředky ukázaly být v tomto směru velmi příhodnými – i v teoretických pracích o divadle. Ačkoliv můžeme snahu proniknout do problematiky inscenačních postupů asijských divadelních forem a zprostředkovat ji českému (či československému) čtenáři pozorovat ještě dříve, zásadním počinem v tomto směru byla práce Karla Brušáka, respektive dvě jeho práce, jež vyšly na konci třicátých let dvacátého století. Zejména Brušákov text „Znaky na čínském divadle“ publikovaný v roce 1939 v časopise *Slovo a slovesnost* (Brušák 1939b) vzbudil nejen ve své době – ale i později a opakovaně – značnou pozornost nejen divadelních teoretiků. Z jakých poznatků mohl při psaní své v divadelněvědném kontextu stěžejní práce Karel Brušák čerpat a jaký vliv měl jeho počín na tradici českého poznání asijských divadelních kultur, jsou jistě důležité otázky ve vývoji českého myšlení o divadle.

V této studii si klademe za cíl podat přehled o zdrojích, z nichž mohli zejména čeští strukturalisté či sémiotici čerpat poznatky o rozličných formách asijského divadla. Naším záměrem je podat základní přehled o literatuře, kterou měli k dispozici, položit otázku, kde mohli získat diváckou zkušenost. Zvláště ní pozornost věnujeme přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století, kdy se u nás především v periodických objevilo několik prací zaměřených na orientální divadelní kultury. Tyto práce na sebe mnohdy navazovaly a v celkovém přehledu skládají pozoruhodné spektrum pohledů na toto „exotické“ téma – široké spektrum zejména z hlediska způsobu recepce setkání s konkrétní

ní formou asijského divadla. V této spíše přehledové práci se snažíme podat informace o tom, jaké texty o asijském divadle u nás především na přelomu třicátých a čtyřicátých let vznikaly, jakou mohly mít výpovědní hodnotu, případně co mohly přinést české divadelní teorii. Zaměřujeme se také na to, jaký obraz o tomto „orientálním“ inspiračním zdroji byl u nás v těchto pracích vytvářen. Není tedy naší prioritou vyložit principy, na nichž jsou založeny konkrétní formy asijských divadelních kultur. Tomuto problému věnovala značnou pozornost, zejména v případě čínského a japonského divadla, již Dana Kalvodová. Nicméně lze doufat, že by naše studie mohla k případnému rozvíjení této problematiky v české divadelněvědné literatuře přispět.

Prameny Brušákových textů o čínském divadle

Studie Karla Brušáka „Znaky na čínském divadle“, kterou znovu a znovu objevují čeští teatrologové ve druhém čísle pátého ročníku časopisu *Slovo a slovesnost*, možná na první pohled působí jako poměrně izolovaný počin v kontextu české divadelní teorie konce třicátých let dvacátého století. Na přelomu třicátých a čtyřicátých let se ale pozornost k asijskému divadlu či asijské literatuře na stránkách českých periodik upírala častěji. Sám Brušák například ve své verzi článku o čínském divadle pro *Program D39*, s názvem „Čínské divadlo“, v seznamu použité literatury uvádí text českého sinologa Jaroslava Průška s názvem „O čínském divadle“, který vyšel v nedělním vydání *Lidových novin* 6. února roku 1938 (Brušák 1939a: 104). Průškův text je jediným českým titulem z deseti uvedených v seznamu literatury, z níž Brušák při psaní článku pro *Program D39* čerpal. Ostatní tituly jsou ve francouzštině a angličtině. Kromě publikací zaměřených na drama a divadlo jsou mezi nimi zastoupeny tři knihy orientované také na problematiku čínské hudby. Můžeme konstatovat, že Brušák měl k dispozici převážně aktuální literaturu, protože více než polovina z uvedených titulů pochází až ze třicátých let dvacátého století. Naproti tomu nejstarší, *Chinese Music*, pochází z roku 1884.¹

Článek Jaroslava Průška byl tedy v *Lidových novinách* publikován necelý rok před tím, než pravděpodobně vznikla studie Karla Brušáka pro *Program D39*. Brušák totiž na samém závěru, pod statí samotnou, uvádí dataci „Paříž leden 1939“² (Brušák 1939a: 104). Toto datování je rovněž důležité v souvislosti se skutečností, že v témže roce vyšla ještě další Brušáková studie zpracovávající téma čínského divadla, totiž právě dnes známější „Znaky na čínském divadle“ ve *Slově a slovesnosti* (Brušák 1939b), z níž se i později zpravidla ci-

1 Jde o knihu J. A. van Aalsta vydanou v Šanghaji.

2 *Program D39* vyšel ale až 23. února 1939.

tuje. Příkladem mohou být zejména studie Jiřího Veltruského, který na Brušákův text opakovaně odkazuje ve svých pojednáních o znakovosti čínského divadla. Činí tak nejen například v textu „Příspěvek k sémiologii herectví“ z r. 1976 (Veltruský 1994b), ale už i v práci „Člověk a předmět na divadle“, kterou otiskl ve *Slově a slovesnosti* v roce 1940 (Veltruský 1940: 154). Veltruský tak prokazatelně na Brušákovu práci navazoval již rok po jejím zveřejnění a odkazoval na ni i ve svých mnohem pozdějších textech. I další autoři, včetně Dany Kalvodové, která se k problematice znakovosti asijského divadla vyslovila několikrát, čerpali především z verze Brušákovy studie uveřejněné ve *Slově a slovesnosti*, text z *Programu* byl spíše opomíjen. Je však pozoruhodné, že oba texty pravděpodobně vznikaly ve stejném období, ale jejich obsah se do jisté míry liší.

V otázce návaznosti Brušákovy studie na předchozí práce je tedy jisté, že Brušák znal text Jaroslava Průška. Průšek se téměř na celé jedné straně (formátu 31 krát 46 cm) *Lidových novin* snažil na základě vlastních zkušeností přiblížit českému čtenáři soudobou praxi tradičního čínského divadla. Jde o text popisující průběh jednoho divadelního představení čínského divadla, které autor zhlédl za svého pobytu v Pekingu v první polovině třicátých let. Zabývá se v něm skladbou zhruba desetihodinového představení, které je složeno z odlišných částí – od frašek a oblíbených loupežných scének menšího rozsahu až po delší a snad i vážnější hry, jež přicházejí na pořad později k večeru. Průšek se tedy nejdříve snaží nastínit průběh čínského divadelního představení, přičemž se pokouší o alespoň základní srovnání s euro-americkou praxí:

Hry se rychle střídají. S počátku trvají čtvrt až půl hodiny, večer jsou delší, ale málokdy přes hodinu. Opony není a tím vznikl omyl, který se stále uvádí v knihách cestovatelů a v článcích o čínském divadle, že čínské hry jsou nesmírně dlouhé. Ve skutečnosti jsou mnohem kratší než divadelní hry evropské a americké, ale hraje se hra za hrou (Průšek 1938: 2).

Průšek se také snaží alespoň stručně charakterizovat, na jakých principech se zakládá výraz čínského divadla. Přibližuje českému čtenáři způsob fungování scény, postupy herecké práce a dotýká se při tom i znakovosti čínského divadla, i když její podstatu či principy podrobněji nerozebírá. Již v této práci se však setkáváme s konkrétními příklady těch výrazových prostředků a jejich významů, které jsou v pozdější sémioticky orientované literatuře často uváděny mezi typickými konkrétními příklady znaků.

Výprava se nemění. Jeviště je velmi prosté, stačí několik židlí a stůl. Někdy židle naznačují hodovní síň, jindy divoké pohoří, kterým hrdina prchá. Čínský divák chce mít ilusi a je jí ještě schopen. Vidí na jevišti město, ale ve skutečnosti je to jen kus látky s namalovanou hradbou. Nepotřebuje kulisy, pomalovaných stromy a řekou, aby si představil krajinu. K tomu stačí obraz krajiny, opřený o židli. Hrdina jede na voze, to po jevišti kráčí herec mezi dvěma vlajkami s obrazem kola. Čínské divadlo je symbolické, herec nepotřebuje výpravy, protože on jako kouzelník vytváří si celý svůj zázračný svět. Pohybem prstů naznačuje oponu, za níž naslouchá, z jeho rychlých krůčků poznáme, že vystupuje po žebříku na pomyslnou zeď a tak sám ze sebe svým tělem vykouzlí před divákem loď na řece, práh domu, koně, vše, čeho hra potřebuje. Je nezávislý na věcech, jeho herecké umění je cele a dokonale soustředěno v jeho osobnosti. Složitými pohyby svých rukou a rukávů vyjádří nejrozmanitější situace a duševní rozpoložení svých postav. Každé gesto má symbolický význam (Průšek 1938: 2).

Dále Průšek uvádí konkrétní příklady barevné symboliky, konvencionalizovaných pohybů herců a nechybí ani příklad biče, který je charakterizován jako znak vyjadřující jízdu na koni. Právě s tímto příkladem se ve studiích pojednávajících o znakovém systému tradičního čínského divadla setkáme velmi často – i u Brušáka, Veltruského či Kalvodové.

V závěru svého článku se Průšek snaží českému čtenáři přiblížit podstatu čínského divadla v souvislosti s výše popsanou fabulí, která je převzata z historického románu známého většině čínského obecnstva. Průšek zdůrazňuje, že ve hře vlastně není zápletka a že nejde ani o hru tak, jak ji spíše intuitivně chápeme my v našem kulturním zázemí, a argumentuje slovy: „Čínský herec nepotřebuje hry. Vybírá si ze starých her jen úryvky scén, kterou [sic!] jsou dramaticky a dynamicky nejúčinnější. Diváci hru dokonale znají a zajímá je jen herec, jeho tanec, pohyby a zpěv. Je to osvobozené a při tom dokonalé umění, které uvádí diváky do nadšení jen svými výrazovými prostředky. Na západě záleží na hře, na její stavbě, na řešení různých problémů, na myšlenkách. V Číně jen a jen herci poutají pozornost diváků.“ (Průšek 1938: 2)

Není pochyb o tom, že se Jaroslav Průšek s čínským a pravděpodobně i japonským divadlem setkal coby divák. V roce 1932 byl Orientálním ústavem vyslán na studijní pobyt do Číny a v letech 1934–1937 studoval v Tokiu čínskou literaturu.³

3 Informace dostupné na webových stránkách Česko-čínské společnosti (viz seznam literatury).

To, co Průšek ve svém článku jen stručně popsal, Karel Brušák ve svých dvou studiích (či dvou verzích jedné studie) prohlubuje. Pozoruhodná je skutečnost, že mezi zmíněnými deseti tituly, z nichž Brušák pro studii v *Programu D39* čerpal, uvádí také monografii *The Chinese Drama from the Earliest Times until to-day* od L. C. Arlingtona, která vyšla v Šanghaji v roce 1930 (Brušák 1939a: 104). S největší pravděpodobností jde totiž o tentýž zdroj, z něhož částečně čerpal své poznatky o čínském divadle i Jaroslav Průšek. Průšek totiž čínské historii a kultuře, před i po napsání svého článku pro *Lidové noviny*,⁴ věnoval řadu přednášek i statí. V mnoha případech byly později souhrnně publikovány. Do knihy *O čínském písemnictví a literatuře* byla dokonce zařazena přednáška, již Průšek pronesl v roce 1937 v Orientálním ústavu, tj. zhruba rok před publikováním zmíněného článku o čínském divadle v *Lidových novinách* (Průšek 1947).⁵ Šlo o přednášku s názvem *Divadelní a herecké umění v Číně*. Její publikovaná verze je poměrně rozsáhlá. Na více než dvaceti stranách Průšek nastiňuje historii tradičního čínského divadla, uvádí příklady čínské dramatiky a především se snaží charakterizovat inscenační praxi se zvláštním důrazem na herecké umění. Opět se také pokouší přiblížit českému čtenáři podstatu rozdílu mezi čínským divadlem a tím, na něž je zvyklý evropský divák. Průšek při svém výkladu upozorňuje, že se nechce „obírat čínským divadlem jako kuriozitou, zvláštností bizarní kultury, která dnes láká diváka a vede k povrchnímu pozorování, jež více věci škodí než prospívá“ (Průšek 1947: 184). V této souvislosti uvádí konkrétní příklad mylné informace, který kritizuje i ve svém článku z roku 1938, že čínské hry trvají několik hodin a jsou nekonečně dlouhé. Jedním z nejpozoruhodnějších aspektů této Průškovy práce je skutečnost, že se v ní autor hned v úvodu pozastavuje nad rozšířením kulturního obzoru Evropanů, případně i Američanů, po první světové válce. Z tohoto pohledu komentuje i situaci v divadle po roce 1918, přičemž hovoří o snaze využít pro nová řešení zkušeností získaných v jiných kulturních oblastech:

(...) i divadlo bylo zachváčeno vírem rozličných a složitých myšlenek a pokusů, které usilují postavit je na nový základ. Vytvářejí se nové formy divadelní, jež přes svou rozmanitost a odlišnost jsou spojeny jediným cílem, oprostí se od realistické a naturalistické tendence, která byla základem divadla v minulém století a době předválečné. (...) Počíná se zkoumat i divadelní tradice národů žijících za hranicemi evropského kulturního okruhu.

4 Jde o tentýž článek, z kterého Karel Brušák také čerpal.

5 Součástí tohoto souboru Průškových přednášek a statí je m. j. také text „O struktuře čínského románu a povídky“, jenž byl publikován ve *Slově a slovesnosti* v roce 1939 (Průšek 1939).

Svědectvím toho je zájem o divadlo indické a jiných východních národů, který je zvláště silný v Sovětském svazu, nebo uvedení několika her čínských a japonských na evropských a amerických jevištích a pod. (Průšek 1947).

Příčinu této skutečnosti spatřuje autor především v tom, že si Evropa uvědomila, že vedle její existují ještě jiné – jí rovnocenné – kultury. Zároveň poukazuje na nepřístupnost asijského divadla v našem prostředí. Upozorňuje například na zastaralost překladů čínských her, které jsou více než osmdesát let staré, a podobně (Průšek 1947). Z Průškovy přednášky si kromě jiného můžeme po více než sedmdesáti letech učinit poměrně přesnou představu o tom, jak malé povědomí o asijském divadle u nás tehdy panovalo a jak bylo těžké se k informacím dostat.⁶

V *Programu* se na přelomu třicátých a čtyřicátých let objevily ještě další práce zaměřené na asijské divadlo. Přibližně dva roky po Brušákově textu pro *Program D39* se v *Programu D41* objevuje pojednání Vlasty Průškové⁷ s názvem „O japonském divadle“, v němž se autorka zaměřuje především na historii a výrazové prostředky divadla kabuki. Zejména se snaží přiblížit, podobně jako dříve Průšek v případě čínského divadla, stylizaci japonského divadla, přičemž je přirovnává například k tvorbě Mejercholda. Snaží se laické veřejnosti přiblížit odlišnosti exotické divadelní formy a otevřeně zaujímá stanovisko cizince, který se s takovou formou divadla setkává:

(...) pohyby a řeč herců je stylisovaná. Mluví nepřirozeným hlasem, jak se nikdy nemluví, napolo zpívají, napolo recitují. Pohybují se nepřirozeně, tanečně. Jejich pohyby odpovídají charakteru role a zároveň musí být krásné. Žebrák nebudí soucit svým roztrhaným, špinavým šatem, zarostlou tvář, která má pečeť ubohosti, naopak, má tak krásný kostým jako ostatní a jen tím, jak se pohybuje, vyvolává v obecenstvu představu žebráka a lítost nad

6 Není nám známo, zda již při své přednášce pro Orientální ústav využil Průšek Arlingtonovu knihu, ale v její publikované verzi (1947) z této publikace přejal část obrazového materiálu.

7 Jak uvádí webové stránky Obce překladatelů, japanoložka Vlasta Průšková (1909–1968) překládala kromě japonštiny také z čínštiny. V roce 1936 odjela na roční pobyt do Japonska a vrátila se tam ještě v letech 1958 a 1966. Spolupracovala s Bohumilem Mathesiem. Jejím prvním manželem byl právě Jaroslav Průšek, s nímž i překládala – právě i z čínštiny. Známa je rovněž pod svým příjmením z druhého manželství – Hilská. V roce 1947 vydala (pod jménem Hilská) knihu *Japonské divadlo* (Hilská 1947). (Informace dostupné na webových stránkách Obce překladatelů a na webových stránkách „Kdo byl kdo. Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté.“ Viz seznam literatury.)

jeho osudem. (...) Cizinec si musí dlouho zvykat, než najde v tomto divadle zalíbení. Odpuzuje ho zpěvavá řeč herců, nemelodická, disharmonická hudba, která ji doprovází, státnost scény, zdá se mu, že je to divadlo jen vnějšíkové a formální. Ale pro Japonce toto divadlo vyrůstá z jejich vnitřní potřeby, je v soulase s jejich neobyčejně vyvinutým smyslem pro krásu a formu (Průšková 1941: 269).

Japanoložka Vlasta Průšková čerpala z vlastních diváckých zkušeností s japonským divadlem. Její text pro *Program* vznikl zhruba čtyři roky po jejím pobytu v Japonsku. Prokazatelně byla i v profesním kontaktu se svým manželem Jaroslavem Průškem, s nímž kromě jiného spolupracovala na první české učebnici japonštiny a na překladech. Průšková byla také spolupracovnicí dalšího autora, který se na přelomu třicátých a čtyřicátých let podílel na prohlubování povědomí českého diváka o asijském divadle na stránkách *Programu D*.⁸ O čínské hře z doby kolem roku 1200 n. l. s názvem *Romance západní komnaty* napsal do *Programu D40* Bohumil Mathesius (Mathesius 1940). Článek nese název „Čínský Romeo a čínská Julie“, avšak více než konkrétními podobnostmi mezi oběma příběhy lásky, čínským a „shakespearovským“, se zabývá vztahem tohoto díla čínské dramatiky k jeho novelistické předloze. Snaží se ukázat, co si ze staršího díla vybral čínský dramatik a co by si – dle Mathesia – pravděpodobně vybral dramatik evropský, reprezentovaný zde Shakespearem. Čínská „verze“ dramatického zpracování příběhu lásky dvou mladých lidí se totiž výrazně odklonila od tragického konce předlohy, kdežto dle Mathesia by se ho evropský dramatik držel. Mathesiův text však podává rovněž několik informací o čínské inscenační praxi.

Kde Mathesius poznatky o čínském divadle čerpal, nelze s určitostí říci, ale je velmi pravděpodobné, že jistým přínosem mu v této oblasti mohla být spolupráce s Vlastou Průškovou či s Jaroslavem Průškem, k níž rozhodně docházelo, i když tomu bylo častěji až od počátku čtyřicátých let, jak lze soudit dle vydaných překladů.⁹

8 Vlasta Průšková spolupracovala s Bohumilem Mathesiem na překladech čínské a japonské poezie, například na sbírce japonských básní *Kokinšú* či díle *Verše psané na vodu. Starojaponská pětiverší* (ty Průšková přeložila a Mathesius je přebásnil), s Jaroslavem Průškem se podílela na knize *Zpěvy Dálného východu* rovněž v přebásnění Bohumila Mathesia. S Mathesiem byl také realizován překlad Zeamiho *Damaškového bubnu*.

9 Například *Verše psané na vodu* z roku 1943, které na základě překladu Vlasty Průškové (Hilské) Mathesius rovněž přebásnil. Parafraze veršů ve *Zpěvech nové Číny* vytvořil ve spolupráci s Jaroslavem Průškem.

Mathesius kromě popisu děje stručně charakterizuje některé formální rysy. Zaujala ho zejména skutečnost, že se každá osoba při příchodu na scénu představuje prozaickým prologem (Mathesius 1940: 127). Pro naše účely je však nejzajímavější krátká pasáž, v níž autor přibližuje českému čtenáři jím reflektovanou čínskou hru především z hlediska formálního: „(...) je toto drama (vlastně hra se zpěvy) jen rámcem pro lyrická čísla nemalé kvality. Je to vlastně tenkým dějem, – který jen uvádí nálady, dává jim premisy a perspektivy, – spojená sbírka lyrických čísel, přednášených recitativem za doprovodu hudby. Osoby jsou typy.“ (Mathesius 1940: 127) Více informací se však o inscenační praxi u Mathesia bohužel nedočteme.

Dvě „verze“ Brušákova textu

Dnes je Karel Brušák znám především jako britský bohemista, který dlouhá léta působil na univerzitě v Cambridge.¹⁰ V období, kdy byly u nás publikovány jeho dva texty o čínském divadle, v roce 1939, pobýval již ve Francii, kam odešel na stipendium v roce 1938. Po okupaci Francie nacisty se přestěhoval do Velké Británie. V Paříži měl, jak uvádí Vlasta Skalická, studovat orientální jazyky a etnologii (Skalická 2009: 209). V teoretickém zájmu o divadlo podporoval Brušáka především Jan Mukařovský, který ho přivedl do Pražského lingvistického kroužku a podněcoval jeho zájem o sémiotiku divadla. Brušák také sledoval tvorbu divadla E. F. Buriana. Jeho studie ve *Slově a slovesnosti* byla znovuobjevena v sedmdesátých letech, kdy také vyšla v angličtině v USA (Slobodová 2009: 220).

Zabýváme-li se otázkou, odkud čeští strukturalisté a sémiotici čerpali své poznatky o asijském divadle, je pro nás podstatný rozdíl mezi studií Karla Brušáka ve *Slově a slovesnosti* a mezi tou, již publikoval v *Programu D39*. V *Programu D39* totiž Brušák uvádí seznam použité literatury, což ve *Slově a slovesnosti* neučinil, ale hlavně v něm – na první straně textu v poznámce pod čarou – výslovně děkuje za informace a poskytnutý materiál Jaroslavu Průškovi a knihovnici pařížského Musée Guimet (Brušák 1939a: 97). Naopak jedinými zdroji, na něž Brušák odkazuje v textu pro *Slovo a slovesnost*, je Zichova *Estetika dramatického umění* a Bogatyrevovy „Znaky divadelní“ (Brušák 1939a). Oba texty však využívá jako platformu teoretického pojednání o znakovosti čínského divadla, nikoliv jako zdroje poznatků o něm. Brušák předně nahlíží na čínské divadlo jako na „komplikovaný systém znaků“ (Brušák 1939a: 102), pokouší se českému čtenáři – jako jeho současníci – přiblížit podstatu tohoto exotického umění, ale z jeho textu je dosti patrná snaha využít po-

10 Více o Karlu Brušákovi se lze dozvědět např. ve (Skalická 2009) nebo ve (Slobodová 2009).

znatky o něm pro teoretické závěry v oblasti sémiotiky divadla. Ještě nápadnější je tato snaha ve *Slově a slovesnosti*, což zřejmě mohla ovlivnit i skutečnost, že jde o periodikum zaměřené především na lingvistické či literárněvědné problémy a primárně určené jinému čtenáři, než byl Burianův *Program D*.¹¹

V *Programu D* i ve *Slově a slovesnosti* Brušák uvádí velmi podobné informace jako Průšek ve svých pracích. Důležitým přínosem je však způsob, jakým je Brušák využívá pro charakterizování principů znakovosti v čínském divadle. I Průšek sice hovoří o symbolické povaze prvků čínského divadla – zejména v hereckém projevu, ale teprve Brušák tento princip teoreticky více rozpracovává. Ani Brušák se nevyhýbá srovnání čínského divadla se soudobou inscenační praxí u nás či obecně na „Západě“. Činí tak například v souvislosti se vztahem mezi hercem a scénou: „Čínské divadlo nezná tedy strohého protikladu mezi statickou scénou, danou předměty a dekoracemi, schopnou samostatného bytí (scéna – obraz, scéna – architektura v západním divadle) a mezi akcí herců; scéna čínského divadla prorůstá ve svých komponentách hereckou akcí a je od ní neodlučitelná; ve svém celku existuje jenom prostřednictvím herecké akce“ (Brušák 1939a: 100). Pro zajímavost citujeme ještě krátkou pasáž, v níž v souvislosti s propracovaným systémem znaků a hereckého projevu (ve všech ohledech) čínského divadla, pro nějž autor používá označení „zákoník“, Brušák dokonce hovoří o anarchii západního hereckého projevu: „Západní herec běžného typu, zvyklý na anarchii ve svém projevu, obvykle pokládá tuto nadvládu zákona za škodu, páchanou na individu“ (Brušák 1939a: 103). Toto vymezení rozdílu mezi východním a západním herectvím se může jevit jako poměrně ostré a vyznívajícím nelichotivě pro naši kulturní tradici – alespoň tedy její stav, jak ho vnímal Brušák na konci třicátých let. Brušák i nadále ve svém textu vyzdvihuje svobodu čínského herce založenou de facto na mistrně zvládnuté „technické“ stránce svého umění. To ostatně představuje aspekt, který – ač slaběji – vnímáme i v textech Jaroslava Průška, případně i v pozdějším nazírání na asijské divadelní kultury obecně. Domníváme se však, že je to zcela logický a velmi pádný důvod zájmu v oblasti teorie i praxe o asijské divadelní formy, který dodnes převládá v západním světě.

Ačkoliv oba Brušákovy texty v zásadě zpracovávají tentýž materiál a v obou se objevuje celá řada totožných sdělení i konkrétních příkladů – v mnoha případech jen jinak formulovaných, ve *Slově a slovesnosti* poznatky o znakovos-

11 Jde nám jen o primární určení periodika a jsme si vědomi skutečnosti, že *Slovo a slovesnost* poměrně pravidelně poskytovalo prostor i pro práce teatrologické. Avšak lze tvrdit, že v něm bylo více prostoru spíše pro divadelněvědné práce z oblasti teorie než texty toho typu, jakým byl například informativní článek Jaroslava Průška v *Lidových novinách* či text Vlasty Průškové v *Programu D* 41.

ti čínského divadla Brušák více systematizuje. Vychází z určení dvou hlavních skupin znaků čínského divadla, které činí v úvodu práce. Do první skupiny obecně řadí „znaky týkající se viditelného, t. j. jevištního prostoru představení“, přičemž zde uvádí rozlišení v rámci jevištního prostoru na jeviště (jako pevnou základnu), scénu (jako proměnlivou stavbu) a dramatický prostor (jako dynamickou, neustále se měnící hodnotu budovanou tělesnou akcí herců) (Brušák 1939b: 91). Druhou skupinu pro něj představují „znaky týkající se slyšitelného, t. j. dialogů, hudby a zvuků“ (Brušák 1939b: 91). Na základě tohoto rozlišení pak uvádí řadu konkrétních příkladů z obou skupin, jichž je ve srovnání s textem v *Programu* mnohem více. První skupině se však věnuje nepoměrně více – asi na sedmi stranách z osmi. V rámci „vizuálních“ znaků vyčleňuje ještě typ tzv. „objektů“, které „zastupují jediné a plně scénu“ a které jsou pro čínské divadlo oproti západní praxi specifické (Brušák 1939b: 92). Právě v této souvislosti hovoří o nejdůležitějších zástupcích tohoto typu znaků – o stole a židličkách. Tyto „objekty“ jsou totiž téměř vždy součástí čínského jeviště a mají schopnost symbolizovat – dle svého rozestavení a konkrétní pozice – různé lokality děje. Jejich výjimečnost Brušák podtrhuje slovy: „Na holém jevišti, bez dekorací a bez světelných efektů, naznačují prostředí hry. Tyto scénické předměty jsou na rozdíl od rekvizit i doplňkových předmětů jednoduchými divadelními znaky. Nejsou tedy ani znaky znaků, ani strukturou znaků; jsou znaky nikoli určité věci, ale věci všeobecné“ (Brušák 1939b: 92). Do skupiny vizuálních znaků, které se tedy autor věnuje velmi podrobně, řadí znaky spojené se scénou a znaky týkající se pojmu dramatického prostoru. Systematicky se věnuje rekvizitám, kostýmům a líčení, přičemž je nahlíží jako strukturu znaků. Například kostým označuje za velmi složitou strukturu, u líčení poukazuje na to, že se například v barevné symbolice dochovaly jen některé významy.

Brušákův text publikovaný ve *Slově a slovesnosti* tedy působí mnohem propracovaněji zejména z hlediska teoretické koncepce. Text v *Programu D39* odpovídá více přehledové práci, která má nepoučenému českému čtenáři a potenciálnímu divadelnímu divákovi přiblížit inscenační praxi do jisté míry exotické divadelní tradice.¹² Ve *Slově a slovesnosti* Brušák přináší další a další příklady znaků – jejich popisy i výklady, které jako by přesvědčovaly o již pokročilé autorově znalosti dané problematiky. Přesto však zřejmě nelze s jistotou rozhodnout, která z obou prací vznikla dříve, ačkoliv bychom se mohli na základě hlubšího a systematictějšího vhledu do problematiky domnívat, že textu

12 Brušák se navíc v úvodu textu pro *Program D* snaží vztáhnout problematiku čínského divadla k praxi Burianova Děčka, čímž zároveň podtrhuje spíše popularizační charakter této verze oproti textu pro *Slovo a slovesnost*.

v *Programu* předcházel ten ve *Slově a slovesnosti*. Nasvědčuje tomu i skutečnost, že text „Znaky na čínském divadle“ byl publikován až v druhém ze čtyř čísel ročníku 1939.¹³

Brušákův text v pracích jeho pokračovatelů

Jindřich Honzl v roce 1940 napsal studii, kterou s odstupem času Dana Kalvodová označila vedle té Brušákovy za jednu ze dvou významných prací vzniklých v rámci Pražské školy, která se zabývá znakovostí na jevištích Dálného východu (Kalvodová 1996: 12). V „Pohybu divadelního znaku“ Honzl kromě jiného opírá své teze o příklady z asijských divadelních kultur, konkrétně o japonské divadlo nó a kabuki a o staročínské divadlo (Honzl 1940). Už Dana Kalvodová identifikovala v této studii pasáž převzatou z Ejzenštejnovy stati s názvem „Nečekané podobnosti“, u níž však – ač je označena jako citace – Honzl neudává žádný komentář ani údaje o tom, odkud je převzata (Kalvodová 1996: 12).¹⁴ Honzl si vybral pasáž popisující konkrétní příklad z praxe divadla kabuki, aby demonstroval proměny znakových materiálů. Jde o pasáž popisující čtyři stádia vzdálení se od zámku, které učiní Juranosuke¹⁵ (Honzl 1940: 182). Znak se zde převléká do čtyř různých „materiálů.“¹⁶ V tomto případě sice Honzl neuvádí zdroj, z něhož čerpal, ale odkazuje k jedné jediné práci o čínském divadle – opět k práci Karla Brušáka ve *Slově a slovesnosti* z roku 1939 (Honzl 1940: 180).

Dalším autorem, který na Brušákovu práci navázal, byl Jiří Veltruský. Ve *Slově a slovesnosti* z roku 1940 publikoval svoji práci „Člověk a předmět na divadle“ (Veltruský 1940). V souvislosti s pojednáním o herecké postavě v ní cituje

13 Bohužel se nám nepodařilo zjistit, kdy přesně druhé číslo *Slova a slovesnosti* z roku 1939 vyšlo, ale vzhledem k tomu, že toto periodikum tehdy vycházelo čtyřikrát ročně, lze soudit, že to bylo ve druhém čtvrtletí roku 1939.

14 Práce nese podtitul „Poznámky k českým sémiotickým statím“.

15 V Honzlově textu psáno Yransuke.

16 „Yransuke opouští obléhaný zámek. Pokročí z pozadí kupředu.

Náhle se svíne 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 s 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*.“ (Honzl 1940: 182)

Brušákovy „Znaky na čínském divadle“ – verzi ze *Slova a slovesnosti* (Brušák 1939b). Rokem 1976 je datována Veltruského studie „Příspěvek k sémiologii herectví“, která oproti jeho rané práci využívá značné množství literatury zabývající se asijským divadlem, především té zahraniční. Podobně jako Brušák využívá zejména francouzské a anglické tituly.¹⁷ Veltruský v této studii využívá k podpoře svých tezí také mnohem větší množství forem asijské divadelní tradice – z japonského prostředí kjógen, nó, kabuki, z Indie kathakali, kathak a další. Při pojednání o tradičním čínském divadle opět bere v potaz i Brušákovu studii ze *Slova a slovesnosti* z roku 1939. Veltruský v této práci prokazuje již mnohem širší i detailnější znalost jednotlivých forem asijského divadla. Navíc ve studii, která na „Příspěvek k sémiologii herectví“ volně navazuje, cituje ještě několik dalších monografií o asijském divadle. Jde o text s názvem „Herectví a chování: Studie o nositeli významu“, který vyšel původně anglicky v roce 1984, a Veltruský zde kromě literatury již použité v „Příspěvku...“ používá další tituly zaměřené především na kabuki, nó a klasické indické divadlo (Veltruský 1994b). Některé z uvedených zdrojů se tu a tam vyskytly i v dalších studiích Veltruského.

Důležitá je otázka, jak a na základě čeho se proměnilo povědomí Jiřího Veltruského o asijském divadle v období, které můžeme vymezit na jedné straně jeho ranou prací („Člověk a předmět na divadle“) z roku 1940 a rokem 1976 na straně druhé, kdy ve své studii („Příspěvek k sémiologii herectví“) využívá bohaté poznatky o asijském divadle. Velmi důležitou roli sehrála v tomto ohledu jistě – opět podobně jako v případě Karla Brušáka – emigrace, zejména jeho pobyt v Paříži. Zde měl Veltruský jistě nejen mnohem lepší přístup k zahraniční literatuře, než by byl býval měl u nás, ale mohl navštěvovat představení asijských divadelních souborů, které v Paříži hostovaly. Co se týče literatury, připomeňme, že dodnes česká literatura zaměřená na asijské divadlo za např. anglickou, francouzskou či německou značně zaostává. Mezi lety 1940 a 1976, zejména před vznikem stěžejních děl Dany Kalvodové a Dušana Zbavitele, byla situace ještě horší.¹⁸

17 Veltruský čerpal poznatky o asijském divadle z těchto titulů: Ernst, E. *The Kabuki Theater*. New York, 1956, s. 92–93 a 102–103; Esnoul, A. M. „Les traités de dramaturgie indienne“. In: Jacquot, J. (ed.) *Les Théâtres d'Asie*. Paris, 1961, s. 25; Hein, N. *The Miracle Plays of Mathura*. New Haven–London, 1972, s. 76–77; Scott, A. C. *The theater in Asia*. London, 1972, s. 235–237; Sieffert, R. „Introduction“, In: Zeami. *La tradition secrète du No*. Paris, 1960, s. 19–20; Southern, R. *The Seven Ages of the Theater*. London, 1968, s. 69; Stein, R. A. „Le Théâtre au Tibet.“ In: Jacquot, J. (ed.) *Les Théâtres d'Asie*. Paris, 1961, s. 248; Toita Jasui. *Kabuki. The Popular Theatre*. New York, Tokyo–Kjóto, 1970, s. 102.

18 Dana Kalvodová sice podnikala studijní cesty do Asie již během padesátých let, ale její zásadní práce zhodnocující načerpaný materiál vznikly až později. Ona „stěžejní“ divadelněvědná díla Kalvo-

Dana Kalvodová v článku „Znakovost v divadle Východu“ (Kalvodová 1996) upozorňuje na jisté nepřesnosti, kterých se dopustil Jiří Veltruský při popisu čínské divadelní praxe v „Příspěvku k sémiologii herectví“ v pasáži, v níž vychází z Brušákova textu. Kalvodová uvádí vše přesvědčivě na pravou míru, ale vyjadřuje při tom obavu, že byly nesrovnalosti zaviněny skutečností, „že oba sémiotici čerpali hlavně z literatury, a ne z jevištní praxe“ (Kalvodová 1996: 15). Jiří Veltruský však velmi pravděpodobně z jevištní praxe čerpal, respektive mohl z ní čerpat, neboť se s čínským divadlem osobně setkal. Otázkou zůstává, do jaké míry ve své studii však dal přednost poznatkům z literatury. Není naším záměrem zde Veltruského (ani Brušáka) hájit, ale rádi bychom upozornili na skutečnost, že se tento autor často s formami asijského divadla setkával, zejména za pobytu v Paříži, a že je jako divák vyhledával. Jak uvádí Jarmila Veltruská,¹⁹ několik představení s manželem viděli mezi lety 1959 a 1962, ale velkou většinu až po návratu z pobytu v New Yorku do Paříže, čili mezi podzimem 1968 a začátkem roku 1994. Šlo o několik představení japonského divadla nó, kabuki a bunraku, kathakali, čínskou operu, představení loutek z Jávy apod.²⁰ V e-mailové korespondenci Jarmila Veltruská uvedla doslova „jednu“ čínskou operu (Veltruská, 25. 5. 2010). Z toho, co vyplývá z jejích dalších slov, lze soudit, že převahu ve Veltruského osobních zkušenostech s asijskými divadelními formami mělo spíše divadlo japonské a indické.

Srovnáme-li práce Karla Brušáka a Jiřího Veltruského z pohledu toho, čím oba autoři přispěli k našemu povědomí o asijských divadelních kulturách, lze v kontextu díla každého z obou vyzorovat přínos různého druhu. Karel Brušák oba své texty z roku 1939 zaměřil výhradně na praxi čínského divadla. V „Čínském divadle“ podal čtenáři *Programu D39* přehled o tom, jak vůbec čínské divadlo vypadá a jaké výrazové prostředky používá (Brušák 1939a). V poměrně ostrých rysech zde naznačil i teoretické problémy zcela odlišné divadelní kultury – především v intencích sémiotického pojetí, což výrazně rozpracoval ve své studii „Znaky na čínském divadle“ pro *Slovo a slovesnost* (Brušák 1939b). Jiří Veltruský naproti tomu zapojil kromě jiného právě i Brušákovy poznatky a teze do širšího teoretického kontextu, později zejména do rámce teorie herectví. V „Příspěvku k sémiologii herectví“ (Veltruský 1994b) zhodnotil význam vědomostí o znakovosti asijských divadelních kultur – včetně těch poznatků, které mu zprostředkoval Karel Brušák. Pokud bychom chtěli

dové i Zbavitele vznikla v osmdesátých a devadesátých letech.

19 Informace jsou čerpány z e-mailové korespondence autorky s Jarmilou Veltruskou (dopis z 25. 5. 2010).

20 Manželé Veltruští sice viděli většinu představení v Paříži, ale například s kathakali se jednou setkali i v Novém Dillí.

alespoň rámcově posoudit přínos Veltruského k tomu, jak se v kontextu českého myšlení o divadle vyvíjelo povědomí o asijském divadle, můžeme konstatovat, že spíše zhodnotil v mnoha případech již známá fakta, než že by se soustředil na rozšíření vědomostí v této oblasti. Jeho nesporný a do značné míry jedinečný přínos však byl v jejich zapojení do „západní“ divadelní teorie, čímž také zásadně rozvinul právě takové pokusy o charakteristiku rozdílů mezi orientálním divadlem a divadlem evropským či americkým, o jakou se ve stručnosti dříve pokusil například Jaroslav Průšek a další autoři. Znakovostí výhradně asijského, zejména japonského a čínského, divadla se později, zhruba od osmdesátých let, velmi podrobně věnovala Dana Kalvodová. Její práce nám přinesly především detailní příklady výrazových prostředků, které byly zpravidla autorkou zasazeny do kontextu teorie divadla. Kalvodová také pečlivě prozkoumala, případně přehodnotila, práce svých českých předchůdců, včetně textů Karla Brušáka, Jiřícha Honzla i Jiřího Veltruského.²¹ Kalvodová však kromě bohaté znalosti i zahraniční literatury vycházela ponejvíce z vlastních diváckých zkušeností především s divadlem Číny, Japonska i Indie.

Poznatky o asijském divadle byly u nás čerpány z řady přímých zdrojů i zprostředkovaně. Při sledování dobových textů na přelomu třicátých a čtyřicátých let jsme mohli vypožorovat, jak různorodé výpovědi se o tomto možném inspiračním zdroji objevovaly. Od jakýchsi „cizineckých“ postřehů a spíše popisných konstatování Vlasty Průškové, přes systematictější charakterizaci Jaroslava Průška, až po dodnes ceněné teoretické dílo Karla Brušáka. Na jedné straně tedy bylo pro teatrologa možné čerpat z výpovědí v tisku, jejichž autoři byli odborníci – orientalisté (sinologové, japanologové, snad i indologové), ze zahraniční literatury – přístupné však převážně jen v zahraničí – či z vlastní divácké zkušenosti. Ta se však zřejmě dostavila až později – v emigraci, jak tomu bylo u Jiřího Veltruského. Vrátime-li se k „obavě“ Dany Kalvodové, že oba autoři (Brušák a Veltruský) čerpali své poznatky o čínském divadle spíše z literatury než z jevištní praxe, měla jistě do značné míry pravdu. Ale oba autoři vlastní poznatky se svým zájmem prohlubovali, bohužel se jim však divácké zkušenosti mohlo dostat jen za hranicemi našeho státu.

21 Za jednu z nejdůležitějších prací Dany Kalvodové lze v tomto kontextu označit studii „Znakové systémy na jevišti Dálného východu“ (Kalvodová 1980).

Bibliografie:

- BRUŠÁK, Karel. 1939a. Čínské divadlo. *Program D39*, č. 3, 23. 2. 1939, ročník 1938–1939, s. 97–104.
- BRUŠÁK, Karel. 1939b. Znaky na čínském divadle. *Slovo a slovesnost*, r. V, Praha: Melantrich, 1939, s. 91–98.
- Jaroslav Průšek. 100. výročí narození [online]. [citováno dne 20. 5. 2010]. Dostupné na webové stránce <<http://www.ccsopol.net/Vyroci.htm>> .
- HILSKÁ, Vlasta. 1947. *Japonské divadlo*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947.
- Hilská Vlasta* [online]. [citováno dne 29. 5. 2010]. Dostupné na webové stránce <<http://www.obecprekladatel.cz/H/Hilskavlasta.htm>>.
- HONZL, Jindřich. 1940. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*, r. VI, č. 4. 1940.
- KALVODOVÁ, Dana. 1980. Znakové systémy na jevišti Dálného východu. In BAŘINKA, Jaroslav. *Kulturní tradice Dálného východu*. Praha: Odeon, 1980.
- KALVODOVÁ, Dana. 1996. Znakovost v divadle Východu. Poznámky k českým sémiotickým statím. *Svět a divadlo*, č. 3, 1996, s. 12–19.
- MATHESIUS, Bohumil. 1940. Čínský Romeo a čínská Julie. *Program D40*, č. 6, 7. 5. 1940, sezona 1939–1940. Praha: E. F. Burian, 1940, s. 127–128.
- PRŮŠEK, Jaroslav. 1938. O čínském divadle. *Lidové noviny*, 6. 2. 1938, s. 2.
- PRŮŠEK, Jaroslav. 1939. O struktuře čínského románu a povídky. *Slovo a slovesnost*, r. V, 1939, s. 195–209.
- PRŮŠEK, Jaroslav. 1947. Divadelní a herecké umění v Číně. In PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském písemnictví a vzdělanosti*. Praha: Vydavatelstvo Družstevní práce v Praze, 1947, s. 183–206.
- PRŮŠKOVÁ, Vlasta. 1941. O japonském divadle. *Program D41*, č. 8, s. 268–272.
- SKALICKÁ, Vlasta. 2009. Pro každou dobu byl příliš svůj. In BRUŠÁK, Karel. *Básnické a prozaické dílo*. Praha: Cherm, 2009.
- SLOBODOVÁ, Zuzana. 2009. Karel Brušák. In BRUŠÁK, Karel. *Básnické a prozaické dílo*. Praha: Cherm, 2009.
- VAN AALST, J. A. 1884. *Chinese Music*. Shanghai, 1884.
- VELTRUSKY, Jarmila. E-mailová korespondence autorky s Jarmilou Veltruskou, dopis z 25. 5. 2010.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1940. Člověk a předmět na divadle. *Slovo a slovesnost* VI, 1940, s. 153–159.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994a. Člověk a předmět na divadle. In VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. s. 43–50.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994b. Příspěvek k sémiologii herectví. In VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. s. 117–161.

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D. (1982), se zabývá asijským – především indickým – divadlem a teorií divadla. Od roku 2009 působí jako odborná asistentka na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci, kde přednáší mimo jiné teorii divadla a účastní se projektu výzkumných záměrů *Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostoru*.

Summary

Šárka Havlíčková Kysová - Sign systems of Asian theatre forms in context with Czech thinking on theatre

The study discusses sources that the structuralists and semioticians had at hand to learn about various forms of Asian theatre. Special attention is paid to the 1930s and 1940s – years in which several articles discussing Asian theatre forms appeared (published mainly in the journals). The study touches upon literature available as well as the accessibility and authors' experience with "oriental" theatre. Consequently, it provides information regarding the texts on Asian theatre written by Czech theoreticians, pointing to their relevance and value for Czech theoretical discourse. Especially two studies on Chinese theatre by Karel Brušák and the context they were written in are perceived as exemplary. Moreover, the picture of "oriental" theatre created by these theoretical studies is being depicted, much like its influence on Czech theatre.