

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Kateřina Benešová

PODOBY KLAUNSTVÍ: SMÍCH JAKO INTERTEXTUALITA A TRANSGRESE

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Kladný

Diplomová práce

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. května 2017

Kateřina Benešová

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucí Mgr. Tomáši Kladnému, že mě nasměroval správným směrem při volbě tématu. Děkuji také svým blízkým, že se mnou po dobu studia vydrželi.

3.3.8	Gramatika klaunství.....	46
3.3.9	Univerzální narativ: klaun a šibal.....	47
3.3.10	V zajetí strukturalismu	50
3.3.11	Závěr.....	52
4	Transgrese: klíč k nahlédnutí klaunství z hlediska intertextuality	53
4.1	Transgrese: dovětek k Bouissacově koncepci cirkusového klaunství.....	53
4.2	Karnevalismus a klaunství: dialog mezi oběma fenomény	55
4.2.1	Bachtinova koncepce karnevalismu	56
4.2.2	Smích jako perspektiva pohledu na svět a všeobjímající princip.....	57
4.2.3	Groteskní realismus	61
4.3	Klaunství mimo šapitó: <i>Čekání na Godota</i>	63
4.3.1	Absurdní drama	64
4.3.2	<i>Čekání na Godota</i> jako uskutečňování transgrese.....	65
4.3.3	Dialog: cirkusové klaunství a Beckettova klauniáda.....	67
4.3.4	Vybrané projevy transgrese.....	72
5	Závěr.....	78
6	Zdroje.....	81

ABSTRAKT

Předkládaná diplomová práce se zabývá fenoménem klaunství. Tento jev lze nahlížet z různých pozic, a pojednávat o něm různými způsoby. Daná perspektiva vždy závisí na teoretických východiscích a metodologických nástrojích. Důležitou úlohu hraje rovněž pojmový aparát. Vzhledem k tomu, že si tato diplomová práce klade za cíl reflektovat relativní charakter pozic, ze kterých lze fenomén klaunství nahlížet, rozhodla jsem se zvolit si pro své zkoumání jakožto metodu diskursivní analýzu, konkrétně analýzu *bachtinovskou*.

Teoretické pozadí mému zkoumání poskytly teorie a koncepce Michaila Bachtina (*dialogismus, heteroglosie, řečové žánry*) a také teorie *intertextuality* Julie Kristevy (kterou formulovala právě s ohledem na bachtinovské myšlení). Mezi ústřední pojmy, o které se tato práce opírá, patří též pojem *transgrese*, na který se váže předpoklad, že právě princip transgrese představuje nosný rys klaunství.

Diplomová práce předkládá konfrontaci dvou odlišných přístupů k fenoménu klaunství. První přístup reprezentuje strukturalistická pozice v podání koncepce Paula Bouissaca. Bouissac popisuje klaunství jako abstraktní systém, relativně statický a uzavřený kód, který je tvořen stabilizovaným souborem znaků. Bouissac koncipuje klaunství jako fenomén pevně uzavřený do struktury cirkusu. Třebaže je dle autora pro klaunství charakteristická transgrese, jedná se o transgresi limitovanou, která nepřesahuje hranice cirkusu. Překročení těchto hranic patří k jednomu z cílů této práce.

Druhý (alternativní) přístup nahlíží klaunství jako dynamický fenomén, který je zapleten v intertextuální síti sociálního a kulturního univerza. Ráda bych ukázala, že topos klaunství patří do širšího socio-kulturního kontextu a neomezuje se na strukturu cirkusu. Jak již bylo zmíněno výše, klaunství je v této části analyzováno a interpretováno ve světle intertextuality a koncepce dialogismu. Pro demonstraci klaunství v mimo-cirkusovém kontextu slouží jako praktická ukázka pojednání o dramatu Samuela Becketta – *Čekání na Godota*. Vztah tohoto dramatu k tradičním cirkusovým stereotypům klaunství, důsledky této vazby, interpretace dramatu na pozadí teorie transgrese, vazba mezi klaunstvím a žánrem absurdního divadla – to vše je náplní kapitol pokoušející se o nahlédnutí a interpretaci klaunství z hlediska intertextuality.

Klíčová slova: klaunství, smích, diskurs, intertextualita, Bouissac, Bachtin, transgrese, Čekání na Godota.

ABSTRACT

Submitted thesis follows up clowning as phenomenon that can be approached in different ways and understood from different points of view. The perspective depends on a theoretical base and methodological tools, including a conceptual apparatus. Because the viewpoint of the phenomenon is the core of submitted theses, I have decided to use as a methodological tool discursive analysis, particularly *bakhtinian* analysis.

Theoretical background is provided by Mikhail Bakhtin's theories and concepts (*dialogism, heteroglossia, speech genres*) and Julia Kristeva's theory of *intertextuality* (that was inspired by bakhtinian thinking). One of key terms of this theses is the concept of transgression which relates to supposition that transgression is one of principal features of clowning.

The theses submits confrontation of two different approaches to the phenomenon of clowning. First one is provided by structuralist model by Paul Bouissac. Bouissac describes clowning as an abstract system, relatively static and closed code, which is builded of stabilized signs. His conception presents clowning as a phenomenon firmly tied up with the circus structure. Although Bouissac defines transgression as a characteristic feature of clowning, from his point of view is this transgression limited by borders of circus. Crossing the border line of circus is one of the goals of the submitted thesis.

The second (alternative) viewpoint presents clowning as a dynamical phenomenon that is entangled in the intertextual web of social and culture universe. I would like to show that topos of clowning is incorporated in the wider social and cultural context, and that it is not limited by circus structure. Clowning is thus analysed and interpreted in the light of intertextuality and concept of dialogism as was mentioned above. As a practical demonstration of clowning in non-circus context is presented Samuel Beckett's drama *Waiting for Godot*. It's relation to clowning traditional circus stereotypes, the consequences of this connection, the interpretation of this piece in the light of the theory of transgression, the connection between clowning and the nature of the theatre of the absurd – all of it makes the content of this part of theses striving to present and construe clowning as an intertextual phenomenon.

Key words: clowning, laughter, discourse, intertextuality, Bouissac, Bakhtin, transgression, *Waiting for Godot*.

1 ÚVOD

Předkládaná diplomová práce se zabývá analýzou možností vypovídání o fenoménu klaunství. Práce se skládá ze tří částí. První vykresluje metodologii a teoretické koncepce autorů, z nichž práce čerpá. Druhá pojednává o strukturalistické koncepci klaunství Paula Bouissaca. Třetí část se snaží vyprostit fenomén klaunství z uzavřeného rámce cirkusu a nabídnout nahlédnutí daného jevu ve světle intertextuality. Nyní bych se ráda zastavila u každé ze tří částí, a přiblížila jejich obsah a cíle.

První část práce se věnuje metodologickému a teoretickému podloží, na jehož základě se zkoumání možných způsobů nahlížení na klaunství odehrává. Vzhledem k tomu, že má diplomová práce usiluje o reflexi perspektiv, z jakých lze jev nahlédnout, nazývám metodu zkoumání *diskursivní* analýzou. Diskursivní analýza samotná ovšem implikuje mnohost způsobů, jakými lze zkoumání vést. Z tohoto důvodu se v první části diplomové práce pokusím blíže definovat vlastní přístup k této analýze. Svůj výzkum označuji jako *bachtinovský*, neboť se opírá především o teoretické koncepce M. M. Bachtina, který je důležitou postavou na poli diskursivního zkoumání. Třebaže myšlenky, které formuloval, jsou již staršího data, volím si Bachtina, aby vedl mé zkoumání klaunství. Nejen kvůli tomu, že se zabýval diskursem (v jeho terminologii *řečovými žánry*), ale také protože se jedná o myšlenkového „otce“ teorie intertextuality. Nahlédnutí klaunství optikou intertextuality tvoří nedílnou část této diplomové práce (viz třetí část). Bachtinův akademický záběr mimoto zahrnoval také zkoumání společensko-kulturních jevů, přičemž jedním z výsledků tohoto zkoumání se stala jeho koncepce karnevalismu. Vztahu mezi karnevalismem a klaunstvím je v třetí části této práce rovněž věnován prostor.

Vzhledem k tomu, že teoretická báze analýzy užitá v této diplomové práci staví na více koncepcích (diskurs, intertextualita, karnevalismus), považuji za validní argument, že v zájmu zachování konzistence je nanejvýš vhodné čerpat primárně z jednoho autora (v tomto případě Bachtina), potažmo myslitelů, kteří z jeho teorií vycházejí (jako Julia Kristeva).

V části věnované metodologii a teoretickým pilířům této diplomové práce je jedna z podkapitol věnována také pojmu *transgrese*. V této diplomové práci vycházím z předpokladu, že *transgrese* představuje nosný rys klaunství. *Transgrese* se jako taková stává základním předpokladem pro to, nahlédnout klaunství z hlediska intertextuality.

Koncept transgrese přitom neztrácí vazbu na bachtinovskou teorii, neboť jde o prvek, na němž mimo jiné stojí i karnevalismus.

Druhá část práce popisuje strukturalistickou pozici Paula Bouissaca, z jehož pera vzešla dosud nejobsáhlejší studie klaunství. Jeho kniha *The Semiotics of Clowns and Clowning* představuje první analýzu klaunství z pozice, která se explicitně považuje za sémiotickou. Na základě vybraného vzorku klauniád se Bouissac snaží vyvodit závěry platné pro klaunství obecně. Cílem této části diplomové práce bude obhájit tezi, že se Bouissac drží čistě na poli strukturalismu a koncipuje klaunství jako ohraničený jev, který mimo systém cirkusu ztrácí platnost. Zohledněna bude autorem užívaná terminologie, interpretační rámec, v němž se autor pohybuje, a jeho způsob argumentace.

Bouissac nahlíží klaunství coby systém produkující význam na základě ustáleného souboru znaků. Svou teorii klaunství koncipuje v souladu se strukturalistickým chápáním znakových systémů, což bych ráda demonstrovala na autorově tendenci zakládat interpretaci klaunství na binární polaritě dvou typů klaunů, které se dle Bouissaca ustálily v cirkusové tradici. Na základě binární opozice těchto dvou typů klaunů Bouissac staví interpretaci klaunské masky i kostýmů. Kromě zdůrazňování opozitního ustavení dvou typů klaunů coby vzájemně se vymezujících znakových komplexů se Bouissac zabývá také rekvizitami a gagy, které spolu s líčením a kostýmy považuje za základní funkční elementy klaunství. Ty se dle autora kombinují podle závazných pravidel.

V průběhu zkoumání Bouissacovy koncepce bych ráda udržela na paměti skutečnost, že jeho koncepce klaunství je pouze jednou z možností, jak klaunství nahlížet a interpretovat. Z hlediska postmoderní filosofie se jedná o přístup překonaný.

Třetí část představuje možnost nahlédnutí klaunství skrze prizma intertextuality. Cílem této části bude obhájit tezi, že se klaunství nemusí omezovat na rámec cirkusu, nýbrž je lze interpretovat jako fenomén rozbíhající se po vláknech intertextuální sítě do širší společensko-kulturního universa. Klíč k nahlédnutí klaunství z této perspektivy poskytne pojem transgrese. Ve třetí části diplomové práce vycházím z předpokladu, že transgrese představuje nosný rys klaunství – umožňuje vyjmout klauny z kontextu cirkusu a nechat klaunství vstoupit do dialogu s jinými fenomény. Pro tento dialog jsem si zvolila koncepci karnevalismu M. M. Bachtina. Vzhledem k tomu, že se k Bachtinovu myšlení obracím i na mnoha jiných místech této diplomové práce, jeho koncepce se mi nabídla jako přirozená volba pro dialog s klaunstvím. Karnevalismus a klaunství vykazují mnohé styčné plochy, na něž se rovněž pokusím poukázat (smích, transgrese, groteskno, atd.).

Prostor bude v neposlední řadě věnován také vybranému projevu klaunství mimo kontext cirkusu, a to v dramatu Samuela Becketta s názvem *Čekání na Godota*. Na materiálu poskytnutém tímto dramatem se pokusím demonstrovat, že klaunství touto hrou proniká na více úrovních. Již samotný žánr absurdního dramatu vykazuje transgresivní charakter. Jedna z podkapitol diplomové práce se zabývá dialogem mezi tradičním klaunstvím cirkusovým a klaunstvím, které zpřítomňuje Beckettovo drama. Na závěr se pokusím svou pozici doložit uvedením konkrétních vybraných projevů transgrese, které lze v *Čekání na Godota* nalézt.

Na závěr bych chtěla připojit sebereflexivní poznámku. Uvědomuji si, že ani pozice, z jaké o klaunství pojednávám ve třetí části diplomové práce, není „nezaujatou“ pozicí. Vědomě se snažím nabídnout jiný přístup ke klaunství, než jaký předpokládá Bouissacova koncepce. To ovšem neznamená, že by jeden z přístupů byl správnější než druhý. Jedná se o perspektivy, které se drží rozdílných rámců, tedy je nelze poměřovat. Bouissacova koncepce se rýsuje na pozadí klasického strukturalismu, zatímco svůj přístup opírám o teorii intertextuality.

2 METODOLOGICKO-TEORETICKÁ BÁZE ANALÝZY

2.1 ÚVODEM K TEORII A METODOLOGII

Zkoumání problematiky klaunství lze uskutečnit mnoha různými způsoby. Vzhledem k tomu, že aplikovaná sémiotika zaměřená na téma cirkusu a klaunství je relativně novou disciplínou, stojí za to podívat se na možnosti toho, jak lze o těchto specifických fenoménech hovořit; jak a z jakých pozic je lze interpretovat a z jaké perspektivy je možno nazírat znaky, které předkládají. Z toho důvodu nazývám analýzu této práce termínem *diskursivní*. Této analýze bych chtěla podrobit doposud nejrozsáhlejší studii klaunství, která se chápe jako sémiotická, a to knihu Paula Bouissaca *Semiotics of Clowns and Clowning* (2015). V druhé části diplomové práce se pokusím o deskripci pozice, ze které Bouissac o klaunství vypovídá s ohledem na jeho interpretační obraty, argumenty a termíny, které ve své koncepci užívá. Přestože Bouissac klaunství charakterizuje jako rituál transgrese, stejně klaunství chápe jako pevně ohraničený jev, který mimo cirkusové šapitó postrádá platnost. Charakterizování klaunství coby fenoménu transgrese přitom nabízí možnost překročit hranice cirkusu a nahlédnout klaunství z odlišné perspektivy – jako intertextuální jev rezonující napříč kulturou a společností. Tento způsob nahlížení klaunství z hlediska intertextuality se pokusím nastolit ve třetí části práce. Od toho se bude odvíjet také praktická ukázka odrazu klaunství v literatuře, pro kterou jsem si vybrala Beckettovo drama *Čekání na Godota* (2010), pro ilustraci skutečnosti, že klaunství není jevem omezeným pouze na cirkus. Přitom bych ráda poukázala na skutečnost, že i moje interpretační pozice je pouze jednou z možností, jak o klaunství vypovídat – nikoliv snaha o „objektivní“ náhled, ale zaujatá pozice mající pevné místo, z něhož je má koncepce vedena. Reflexe perspektivy, s ohledem k níž se o jevu hovoří, je právě věcí diskursu. A právě proto, že si tato práce klade za cíl mít neustále na paměti hledisko diskursu, od čehož se odvíjí ona diskursivní analýza možného vypovídání o klaunství, je na tomto místě nutné definovat, jak je pro účely mé diplomové práce chápán diskurs a jak je vymezena analýza diskursu.

Diskursivní analýza představuje takový přístup k předmětu zkoumání, který lze pouze těžko jednoznačně vymežit a popsat vyčerpávajícím způsobem, neboť jej různí teoretici a výzkumníci uchopují značně odlišně. Z hlediska metodologického i teoretického lze diskursivní analýzu označit za heterogenní oblast, kterou její různorodost činí ne příliš

snadno uchopitelnou. Autoři Phillips a Jørgensen ve své knize věnované diskursivní analýze konstatují vágnost samotného termínu *diskurs*, jeho proměnlivý význam v závislosti na kontextu, mnohost přístupů k diskursu a tedy pluralitu toho, co můžeme nazývat *diskursivní analýzou*. Diskursivní analýza dle autorů není jen jedním přístupem, ale řadou interdisciplinárních přístupů, skrze něž lze zkoumat různé oblasti sociální reality v mnoha různých typech výzkumů. Neexistuje v této oblasti čistý konsensus ohledně toho, jak diskursy analyzovat.¹ Nabízí se řada titulů věnovaných teorii diskursu a diskursivním analýzám ve všech jejích podobách. Dokonce začala vznikat i specializovaná univerzitní centra, iniciativy i studijní programy (jako je např. iniciativa *Centro de Estudios del Discurso* v Barceloně, studijní program *Discourse Studies MA* na Lancaster University ve Velké Británii). Když se ale přeneseme na domácí akademickou půdu, zjistíme, že v České republice neexistuje výzkumné centrum ani specializované pracoviště zabývající se diskursivní analýzou.² Ve snaze poodkrýt teoretickou a metodologickou mlhu zahalující koncept diskursu proto budu čerpat především ze zahraniční literatury.

2.2 CO JE TO DISKURS?

Nejednoznačnost se objevuje už při položení základní otázky: „Co je to diskurs?“. Sociologický slovník praví, že samotný termín *diskurs* vychází z latinského *discurrere*, což znamená „rozbíhat se“, „mluvit“ či „promlouvat“. *Diskurs* je tedy na té nejobecnější rovině „promluva“, „řeč“, „projev“ nebo také (s odkazem na Descartese a jeho *Discours de la methode*³) „rozprava“.⁴ Ve snaze uchopit termín exaktněji však již nastávají obtíže. Termín *diskurs* se objevuje v nejrůznějších akademických končinách od lingvistiky a sémiotiky, přes antropologii až po filosofii. Vyskytuje se v kontextu výzkumů komunikace,

¹ Phillips, L., Jørgensen, M. W. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications. 2002. s. 1.

² Prokopová, K., Orságová, Z., Martinková, P. *Metodologie výzkumu v oblasti kritické analýzy diskurzu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2014. s. 75.

³ Descartes, R. *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda. 1992. s. 67.

⁴ Petrusek, M., Maříková, H., Vodáková, A. *Velký sociologický slovník: I. svazek, A–O*. Praha: Karolinum. 1996.

s. 213. Heslo: diskurs.

v kognitivní i sociální psychologii, ale i například ve výzkumech umělé inteligence. V této oborové diverzitě se množí různé definice daného pojmu. Schiffrin, Tannen a Hamilton ve snaze nalézt v široké škále definic společné jmenovatele přicházejí s rozdělením definic do tří hlavních kategorií (přičemž první dvě jsou motivovány lingvistickým zkoumáním):

1) Definice označující diskurs jako *cokoli, co přesahuje větu*.⁵ Tato definice poukazuje na to, že roli nehrají pouze izolovaná slova či samostatně stojící věty, ale také jejich kontext. Tento posun vychází z obecné tendence, neboť se v lingvistice během 19. a 20. století těžiště zkoumání posunulo od zaměření na nižší jazykové jednotky k jednotkám vyšším a složitějším.⁶

2) Definice popisující diskurs coby *užívání jazyka*.⁷ Tato definice se vymezuje proti studiu jazyka coby abstraktního systému odtrženého od jazykové praxe.

3) Definice nahlížející diskurs jako *širší oblast sociální praxe zahrnující i nelingvistické a nespécifické jazykové instance*.⁸ Dle této definice se diskurs neomezuje pouze na verbalizované projevy, nýbrž zahrnuje rovněž neverbální interakci a komunikaci (gesto, obraz, film, atd.).

Uvedené kategorie naznačují, že diskurs lze nahlížet z různých perspektiv. Možná, že veškerá problematičnost pojmu tkví právě v samotné otázce: „Co je to diskurs?“. Teun van Dijk tvrdí, že pro vysvětlení pojmu *diskurs* by bylo zapotřebí zapojit celou obsáhlou disciplínu diskursivních studií. Podle Van Dijka představuje diskurs *multidimenzionální* sociální fenomén, který je zároveň předmětem lingvistiky (verbálním a gramatickým jevem, významovou sekvencí slov či vět), druhem jednání, formou sociální interakce, sociální praxí, mentální reprezentací, komunikační událostí, produktem kultury a také ekonomickou komoditou. Komplexní definice pojmu by tedy vyžadovala zahrnout všechny jeho dimenze, jichž se výše jmenované pojmy účastní a teorie od těchto pojmů odvislé

⁵ Tannen, D., Hamilton, H. E., Schiffrin, D. *The Handbook of Discourse Analysis* [online]. England: Wiley Blackwell. [cit. 2017-04-16] 2015. s. 23.

Dostupné z: <https://lg411.files.wordpress.com/2013/08/discourse-analysis-full.pdf>.

⁶ Vávra, M. Diskurz a diskurzivní analýza v sociologii. In: Šubrt, J. A kol. *Soudobá sociologie II.: Teorie sociálního jednání a sociální struktury*. Praha: Karolinum. 2008. s. 205.

⁷ Tannen, D., Hamilton, H. E., Schiffrin, D. *The Handbook of Discourse Analysis* [online]. England: Wiley Blackwell. [cit. 2017-04-16] 2015. s. 23.

Dostupné z: <https://lg411.files.wordpress.com/2013/08/discourse-analysis-full.pdf>.

⁸ Tamtéž.

(teorie významu, interakce, kognice, atd.).⁹ Barvitost pojetí diskursu hezky ilustruje také výčet Jiřího Pavelky z jeho příspěvku v knize *Média a text II.*, kde píše, že „Diskurz označuje v pracích čelných představitelů diskurzivních studií značně odlišné skutečnosti:

- produkční systém (umožňující existenci sociální reality),
- komunikační formu – vyhraněnou formu vyprávění a rozumění světu,
- prostor, ve kterém se odehrávají sociální interakce,
- pravidla lidského dorozumívání, – nástroj sloužící k distribuci moci,
- sadu propojených rozhovorů či textů, které vstupují do procesů sociální interakce a které je zachycují a normují,
- institucionalizovaný prostor lidského myšlení,
- vědění, které kontroluje lidské komunikativní jednání, anebo
- komunikační formu uspořádávající a archivující informace.“¹⁰

Multidimenzionalita diskursu a mnohost perspektiv, jimiž na něj lze nahlížet, tedy napovídá, že otázka „Co je to diskurs?“, předpokládající jednoznačnou ucelenou odpověď, naprosto neodpovídá povaze toho, co se pod povšechným pojmem *diskurs* skrývá.

2.3 DISKURSIVNÍ ANALÝZA

Mnoho způsobů jakými lze chápat diskurs, neméně způsobů jak přistoupit k jeho analýze. Autoři Phillips a Jørgensen ve své přehledové práci na téma diskursivních analýz v množství přístupů rozlišují tři (slovy autorů obzvláště ve výzkumech komunikace, kultury a společnosti plodné) proudy: diskursivní teorii (Ernesto Laclau a Chantal Mouffe), kritickou diskursivní analýzu (CDA) a diskursivní psychologii. Uvedené přístupy spojuje dle autorů výchozí předpoklad, že způsob jakým hovoříme (tedy diskurs) není neutrální vůči našemu světu, identitě a sociálním vztahům, nýbrž je aktivně utváří a proměňuje

⁹ Van Dijk, T. A. *Critical Discourse Studies: a Sociocognitive Approach*. In: Wodak, R., Meyer, M. *Method for Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications. 2009. s. 66–67.

¹⁰ Pavelka, J. Možnosti a limity sémiotické a naratologické analýzy jako nástrojů interpretace. In: Bočák, M., Rusnák, J. *Média a text II. Acta Facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovské univerzity v Prešove. 2008. s. 157–158.

– všechny tedy staví na bázi sociálního konstruktivismu¹¹. Uvedené tři přístupy rovněž sdílejí klíčové premisy (jak rozumět *jazyku* a *subjektu*) a stejný cíl. Jejich cílem je analyzovat mocenské vztahy ve společnosti, kriticky je zhodnotit a predikovat možné společenské změny. Naopak odlišnosti daných přístupů mohou vycházet z filosofických a teoretických předpokladů specifických pro daný typ analýzy. Odchytky mohou tkvět také v názoru na to, jaký mají diskursy „záběr“ (zda cele konstituují sociální svět, či jsou samy částečně konstituovány jinými aspekty sociální reality). Odlišnosti se mohou týkat rovněž předmětu analýzy – některé se zaměřují na každodenní sociální interakce, jiné upřednostňují abstraktnější mapování diskursů, které cirkulují ve společnosti. I přes všechny odlišnosti je třeba nahlížet dané přístupy jako konstrukce, neboť obsahují mnoho teoretických předpokladů a metodologických nástrojů, které nelze výhradně přiřadit k žádnému konkrétnímu přístupu. Nicméně však každý z přístupů představuje teoretický a metodologický celek sestávající z vlastních filosofických předpokladů (ontologických a epistemologických), teoretických modelů, metodologických postupů a specifických technik analýzy. Teorie a metoda jde v každé diskursivní analýze vždy ruku v ruce, z čehož plyne, že výzkumník musí přijmout její základní filosofické předpoklady, aby mohl využít dotýčnou diskursivní analýzu jako metodu empirického výzkumu.¹²

Styčné body a odlišnosti, které autoři u vybraných typů diskursivních analýz spatřují, se patrně neomezují na tyto vybrané, ale lze je pozorovat napříč širokým spektrem diskursivních analýz. S vědomím rozmanitosti přístupů někteří z autorů (např. autorka diskursivně-historického přístupu Ruth Wodak) vybízejí k *multidisciplinariťe* a *multimetodičnosti* s cílem moci porovnávat dosažené výsledky mezi sebou. Aby však bylo možné hranice mezi disciplínami a metodami překračovat, je zapotřebí je nejprve identifikovat – poznat na jakých základech stojí, určit míru „propustnosti“ těchto hranic.¹³ Není zapotřebí podat výčet diskursivních analýz ve všech jejích rozmanitých podobách,

¹¹ Sociální (či sociologický) konstruktivismus souhrnně označuje hnutí, podle něhož není sociální svět člověku nijak „objektivně“ dán (takové tvrzení zastává sociologický objektivismus a naturalismus), nýbrž se tento svět konstituuje v procesu společenské interakce a komunikace.

Viz Petrušek, M., Maříková, H. a Vodáková, A. *Velký sociologický slovník: I. svazek, A–O*. Praha: Karolinum. 1996. s. 524. Heslo: konstruktivismus sociologický.

¹² Phillips, L., Jørgensen, M. W. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications. 2002. s. 1–4.

¹³ Vávra, M. Diskurz a diskurzivní analýza v sociologii. In: Šubrt, J. A kol. *Soudobá sociologie II.: Teorie sociálního jednání a sociální struktury*. Praha: Karolinum. 2008. s. 207.

nicméně se nelze obejít bez definování a vymezení vybrané diskursivní analýzy pro vlastní zkoumání, a bez uvedení argumentů ospravedlňujících výběr konkrétního typu analýzy k tomu bych se ráda uchýlila v následující podkapitole.

2.4 BACHTINOVSKÝ VÝZKUM

V rámci své práce bych ráda při analýze diskursu a následném pokusu o načrtnutí možnosti nahlížení klaunství na pozadí intertextuality využila koncepce Michaila Bachtina, a pokusila se o *bachtinovský výzkum*¹⁴. Použití jeho přístupu ve své práci volím z několika důvodů. Bachtin byl filosof, lingvista a literární vědec. Zabýval se jazykem, literaturou a sociálně-kulturními fenomény (viz např. karnevalismus), přičemž u všech uvedených předmětů svého akademického zájmu se zaměřoval na jejich dialogickou povahu. Při zkoumání klaunství a při analýze vybraného dramatického díla (Beckettova dramatu *Čekání na Godota*) mi půjde rovněž o zkoumání jejich *dialogického* charakteru; o klaunství z hlediska jeho zapojení do širší intertextuálního společensko-kulturního universa, o jeho potenciální dialog s jinými fenomény, a jeho konkrétní projev v kultuře. Proto se mi zdá příhodné se ve svém zkoumání nechat vést literárním vědcem, který se stal myšlenkovým otcem teorie intertextuality, formuloval podnětné myšlenky z hlediska teorie románu, a rozpracoval koncepci karnevalismu.

Tak jako Bachtin nachází v literárních obrazech předkládaných Francoisem Rabelaisem klíč k porozumění smíchové lidové kultuře středověku a renesance, včetně fenoménu karnevalismu, ráda bych po Bachtinově vzoru prozkoumala projevy klaunství, které předkládá Beckettovo drama. Karnevalismus představuje kulturně-spoolečenský fenomén, který vykazuje jisté styčné body s klaunstvím a jeho transgresivními tendencemi překračovat společenský řád. Tyto styčné body bych v rámci své práce ráda uvedla ve zvláštní kapitole týkající se jejich možného dialogu.

Bachtinovské myšlení o jazyku a literatuře mělo na teorie západních akademiků značný vliv, třebaže na anglický překlad jeho zásadních prací, napsaných ve 20. a 30.

¹⁴ Slovní spojení *bachtinovský výzkum* uvádí Jiří Nekvapil ve svém slovu psaném Úvodem k monotematickému číslu „Analýza promluv a textů, analýza diskurzu“. (In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 42 (2). Praha: Sociologický ústav AV ČR. 2006. s. 263–268. s. 265), když vymezuje výzkumnou oblast, k níž se dané časopisecké číslo hlásí. Autor přitom odkazuje na antologii Wetherellové, Taylorové a Yatese věnovanou teorii a praxi diskursu, z něhož čerpám níže.

letech, si museli počkat téměř půl století. Bachtinovo komplexní uvažování o slovu, dialogu a ideologické povaze jazyka podnítilo zájem západních univerzitních kapacit. Wetherell, Taylor, Yates upozorňují, že nelze opomenout, že se k Bachtinovi pojí jistá kontroverze týkající se jednak autorství některých jeho spisů, a také možnosti silné identifikace jeho prací s marxismem. V této souvislosti zmiňují Bachtinova kolegu V. N. Vološinova, neboť někteří kritici věří, že autorem některých Vološinových prací byl ve skutečnosti právě Bachtin. V základech Bachtinovy teoretické práce stojí dvě ideje reflektující soudobý intelektuální kontext: jednak představa, že jazyk má svůj původ v sociálních interakcích a boji, přičemž sociální interakce a boj vždy hrají roli při užití jazyka a podílejí se na tvorbě významu; a jednak snaha nahradit tradiční relativně statický lingvistický model komunikace dynamičtějším, více interaktivním a recipročním modelem fungování jazyka. Takto orientované Bachtinovské myšlení zaujalo ve 2. polovině 20. století především poststrukturalisticky¹⁵ orientované myslitele a ovlivnilo jejich teorie jazyka, komunikace a identity.¹⁶

Do té doby dominantní strukturalistická lingvistika hlásící se k Saussurovi nahlížela jazyk jako abstraktní znakový systém založený na opozicích elementů uvnitř systému, přičemž kladla důraz na oddělování jazyka (kódu) a mluvy (aplikace kódu). Bachtin se staví do opozice vůči této tradici, neboť nechce pojímat jazyk abstraktně, ale coby konkrétní živoucí realitu. Bachtinova bytostně zajímá problém jazyka a komunikace, ale nikoliv z hlediska Saussurovského *langue*, ale z hlediska *parole*, tedy promluvy (diskursu) – to znamená realizace jazyka, kde sehrává důležitou roli konfrontace s jinými promluvami a texty, čili kontext.¹⁷ Realizace jazyka je pro něj veskrze společenskou záležitostí.¹⁸ Významy slov nevycházejí ze vztahů mezi abstraktními znaky, ale z dynamiky sociálního užití konkrétních forem jazyka v odlišných kontextech každodenního života, přičemž ono

¹⁵ Zahnující generaci myslitelů, které spojovala kritika některých tezí strukturalismu, což je vedlo k filosofii neustálého nabourávání všeho, co se jevílo jako ustrnulé a chápané jako stabilní.

¹⁶ Wetherell, M., Taylor, S., Yates, S. J. *Discourse Theory and Practice*. London: Sage. 2001. s. 64.

¹⁷ Svatoň, V., Hodrová, D.: *Literatura a problém tvůrčího subjektu*. In: Bachtin, M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon. 1980. s. 450.

¹⁸ V úvodu ke svému eseji *Promluva v románu* Bachtin říká, že „*Forma a obsah vystupují ve slovu (promluvě), pojatém jako společenský jev, společenský ve všech oblastech své existence a ve všech svých momentech – od hláskové podoby až po nejabstraktnější významové roviny – v organické jednotě.*“ Kromě jednoty formy a obsahu slova (pojatého v širším smyslu, ve smyslu promluvy) tedy zdůrazňuje přístup k němu, jako ke společenskému jevu; viz Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon. 1980. s. 40.

užití směřuje k rozličným a mnohdy rozporuplným cílům.¹⁹ Bachtin přehodnocuje přístup formalistů, a nastoluje perspektivu, která se později v teoriích diskursu stává samozřejmou z hlediska nahlížení na to, jak diskurs působí (respektive jaké jsou důsledky jeho působení). Tato perspektiva zahrnuje: koncept moci a způsoby, jakými jazyk ovlivňuje pojetí hodnot různých sociálních skupin; koncept dialogičnosti a jejích důsledků pro teorii identity (individuální hlas je vždy zároveň hlasem kolektivním a sociálním, neboť se vztahuje k jiným hlasům).²⁰

Pro nahlédnutí předmětu zkoumání z bachtinovské perspektivy, jakožto výchozího bodu pro zkoumání smíchu a klaunství z hlediska transgrese a intertextuality, se mi opěrnými body stanou některé klíčové pojmy, které autor ve svých teoriích rozpracoval (či jejichž duchovním „otcem“ se stal). U těchto pojmů bych se v tuto chvíli ráda zastavila.

2.5 ŘEČOVÝ ŽÁNŘ

Jedním z pilířů Bachtinova přístupu k jazyku je pojem *řečový žánr*. Bachtin vychází z představy, že všechny oblasti lidského života se neodmyslitelně pojí k aplikaci jazyka. Užívání jazyka má sice podobu konkrétních výpovědí jednotlivých účastníků, ale každá sféra aplikace jazyka vykazuje *relativně stabilní typy* výpovědí neboli *řečové žánry*. Specifické podmínky každé z oblastí aplikace jazyka mají dopad na tematický obsah, styl a kompoziční stavbu výpovědi. k jedné oblasti lidské činnosti (tzn. sféře aplikace jazyka) se může pojit celá škála řečových žánrů, a vzhledem k různorodosti oblastí lidského konání lze říci, že šíře a pestrost řečových žánrů je takřka bezbřehá. Bachtin zdůrazňuje obrovskou nesourodost řečových žánrů, a považuje tuto nesourodost za důvod, proč nebyl problém řečových žánrů doposud nastolen. Není totiž lehkým úkolem při oné závratné nesourodosti charakterizovat všeobecnou povahu výpovědi.²¹

Německý lingvista Peter Auer popisuje bachtinovské žánry jako *diskursní tradice*, které řeči mající povahu universa, v němž se mísí a střetává nespočet rozličných promluv, vytyčují jisté hranice. Podle Auera žánry představují spojovací články mezi promluvou

¹⁹ Wetherell, M., Taylor, s. Yates, s. J. *Discourse Theory and Practice*. London: Sage. 2001. s. 64–65.

²⁰ Wetherell, M., Taylor, s. Yates, s. J. *Discourse Theory and Practice*. London: Sage. 2001. s. 12.

²¹ Bachtin, M. M. *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava: Tatran. 1988. s. 266 – 267.

a sociální strukturou.²² Klaunství coby řečový žánr, coby specifická diskursní tradice, produkuje promluvy, v nichž lze spatřovat velmi svérázný vztah ke společenskému řádu. Možnosti interpretace tohoto vztahu na pozadí teorie smíchu a transgrese budou probrány ve třetí části diplomové práce.

2.6 DIALOG

Pojem *dialogu* Bachtin uvádí ve snaze specifikovat všeobecný charakter výpovědi či promluvy. Tento pojem vypovídá o dialogické povaze jakékoliv promluvy. Slova/výpovědi/promluvy/texty nejsou izolovány od jiných slov/výpovědí/promluv/textů, nýbrž s nimi udržují dialogický vztah. Každá jednotlivá promluva uchopuje předmět, o němž vypovídá, jako takový, o němž se již mluvilo. Předmět promluvy je tedy prostoupen obecnými myšlenkami, míněními, soudy a akcenty – tedy jinými promluvami.

Dialogičnost přirozeně patří k povaze jakékoliv promluvy vzhledem k tomu, že promluva ve snaze uchopit svůj předmět na každém kroku naráží na cizí promluvy. S některými se ztotožňuje, od jiných se odklání, s dalšími se kříží. Ona *dialogičnost*, souvztažnost, však nevychází jen z předmětu, jehož se promluvy týkají, ale také z anticipace očekávané odpovědi. Promluva předjímá odpověď, formuluje se ve vztahu k ní, determinuje to, co může být vyřčeno. Zaměření na posluchače a jeho odpověď náleží ke konstitutivním rysům promluvy.²³ S dialogičností souvisí také tzv. *heteroglosie* (jinými slovy také ambivalence, *různořečí* či *vícehlasí*). Heteroglosie vyplývá ze skutečnosti, že je každý jazyk vnitřně rozvrstven. V každé historické době se totiž diferencuje na sociální dialekty, profesní žargony, generační a žánrové styly. V této diferencovanosti a vrstevnatosti tkví jádro sociální rozepře – mnohohlasné rozmanitosti hlasů společnosti, mezi nimiž vznikají různorodé vazby.²⁴

V této diplomové práci se pokusím předložit koncepci klaunství jako dialogického fenoménu, který se neuzavírá do ohraničené abstraktní cirkusové struktury. Naopak, zakládá se právě na střetu s jinými promluvami, a nese v sobě jako svůj konstitutivní rys

²² Auer, P. Jazyková interakce. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2014. s. 211–212.

²³ Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon. 1980. s. 54–59.

²⁴ Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon. 1980. s. 43–44.

tendenci překračovat veškeré usměrňující normy a pravidla, která v každodenním životě těmto promluvám vytyčují prostor. Klaunství žádná vytyčení prostoru neuznává.

2.7 INTERTEXTUALITA

V souvislosti s Bachtinovým pojmem dialogu nelze nechat stranou pojem intertextuality, a spolu s ním ani slavnou bulharskou teoretičku, která se o jeho zavedení zasloužila – Julii Kristevu.

Julia Kristeva se podstatnou měrou zasloužila o to, aby upozornila západoevropský svět na Bachtinovy analýzy a vynesla je na světlo akademického zájmu. Ve své stati *Slovo, dialog a román* označuje Bachtinovy pokusy za impozantní počín, a sama jeho koncepci komentuje a dále rozvíjí. Bachtin podle autorky jako vůbec první nahradil statický strukturalistický model analýzy textu modelem dynamickým, když se zaměřil na protínání slov/promluv/textů – tedy na onen *dialog*. V literární teorii vede podle Kristevy dynamická analýza textů k přerozdělení žánrů. Jako příklad lze uvést rozlišení *monologického* pojetí žánru, které ovládalo například klasicismus, a *dialogického* pojetí, které vítězí v romantismu, a jehož ztělesněním se stává román.²⁵ Toto přerozdělení nás podle Kristevy vede k tomu, abychom podobný krok učinili také v případě diskursů a rozlišovali tak *diskurs monologický*, který cenzuruje dialogismus (jak to činí například vědecký či historický diskurs), a *diskurs dialogický* překračující tuto cenzuru (tak jako tomu je u karnevalu, anebo například u klaunství).²⁶ Lze říci, že Kristeva Bachtinovu koncepci posouvá na vyšší úroveň, když ji chápe jako výraz nového myšlení a ohlášení konce jedné epochy. V pojetí Kristevy se Bachtinovo vizionářské odhalení dialogismu slova a románu stává jakousi první vlaštkou ohlašující změnu evropského myšlení, které ve 20. století překonává charakteristiky, na nichž dosud stálo. Kategorie neměnné identity (význam jako pevný, identický a jednoznačně artikulovaný), kauzalita zakládající hierarchii vztahů, substance coby neměnný podklad vylučující proměnlivost – to byly pilíře tradičního myšlení. Tyto pilíře myšlení, které vše uzavíralo do pevně vytyčených hranic, se hroutí

²⁵ Svatoň, V., Hodrová, D.: *Literatura a problém tvůrčího subjektu*, in: M. Bachtin: *Roman jako dialog*. Praha 1980. s. 458.

²⁶ Kristeva, J. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj. 2008. s. 24–26.

a otevírají tak cestu *analogii, relaci, opozici; dialogismu a ambivalenci*.²⁷ Zmnožení významových intencí výpovědi, pluralita smyslu, provázání a vztahovost výpovědí udávají tón nového myšlení.

Pro univerzum vzájemně se protínajících textů Kristeva zavádí vlastní pojem, v němž se odráží její chápání bachtinovského myšlení, a to pojem *intertextuality*. Intertextuální univerzum představuje dle Kristevy takový prostor, který je definován třemi rozměry – píšícím subjektem (či původcem výpovědi), adresátem a vnějším textem. Mezi nimi probíhá onen bachtinovský *dialog*. Slovo²⁸ se orientuje jak na horizontální ose (kde náleží stejně tak píšícímu subjektu jakožto i příjemci), tak na ose vertikální, na které se váže k diachronním i synchronním textům (tedy ke kontextu). Horizontální a vertikální osa se překrývají, díky čemuž se slovo kříží s jinými slovy. Díky tomu se text stává jakýmsi průsečíkem textů – prostorem, který pohlcuje a proměňuje jiné texty.²⁹

Zavedení pojmu *intertextuality* má své důsledky. Dříve náležel pomyslný primát vztahu mezi dílem a jeho autorem. Dílo se chápalo jako jednovýznamové – cele náležící autorovi, jež mu zaručuje jediný pravý význam. Intertextualita ale „dílo“ rozpouští. Přetrhává výlučnou vazbu určitého textu k autorovi. Bortí hranice, do nichž byl daný text uzavřen. To vše, aby se na místě, kde kdysi stálo dílo, zrodil všeobjímající text tvořící celé intertextové univerzum.³⁰ Všechna ohraničení mizí, a tam, kde udával notu vůdčí vztah autor–dílo, se rozvíjí pluralita vztahů (dialogů), která nezahrnuje jen původce výpovědi a adresáta. Zahrnuje především texty samé a jejich potenciálně nekonečnou provázanost, rostoucí dynamicky s tím, jak textů přibývá. Vztah toho, kdo promluvu pronesl, přitom není nadřazen vztahu promluvy k adresátovi. Ten se z hlediska *intertextuality* spolupodílí na tvorbě textu.³¹

²⁷ Kristeva, J. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj. 2008. s. 36–40.

²⁸ Podle Kristevy Bachtin ustavuje specifický *status slova*, který v sobě nese různé způsoby, jak nahlížet text. Zkoumat tento *status* v praxi znamená sledovat vztahy daného slova k jiným slovům. Je to právě ona vztahovost, umístění slova do kontextu, jeho *dialogičnost*, která slovo definuje. Viz Kristeva, J. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj. 2008. s. 24.

²⁹ Kristeva, J. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj. 2008. s. 24.

³⁰ Viz komentář profesora Marcelliho ke Kristevině rozhovoru s F. Dossem: „*Intertextualita sa uchádza o právo premeniť dielo na text a text na univerzum. Táto mašinka spúšťa procesy, ktoré nepoznajú obmedzenia a všetko zahrnujú do jediného textového univerza.*“ Marcelli, M. *Příklad Barthes*. Bratislava: Kaligram. 2001. s. 289.

³¹ „*Keď vstúpime do textu, získavame práva stať sa jeho spolutvorcom a predlžovať jeho pohyb...*“ Marcelli, M. *Příklad Barthes*. Bratislava: Kaligram. 2001. s. 290.

Teorie intertextuality poskytne této diplomové práci teoretické podloží pro rozvinutí koncepce klaunství jakožto jevu neomezuujícího se na cirkusovou manéž, která by garantovala jediný možný význam klaunství, ale jev, který nesen vlákny intertextuální sítě dosahuje do rozličných končin společensko-kulturního univerza, a otevírá se pluralitě vztahů (respektive dialogických vazeb), interpretací a významů. Z tohoto hlediska fenomén klaunství odpovídá idejím nového způsobu uvažování deklarovaného Julií Kristevou s odkazem na Bachtina – uvažování odmítajícího vše pevné, uzavřené a neměnné.

2.8 TRANSGRESE

Život společnosti determinují a regulují sociální normy. Tato verbalizovaná pravidla zavazují členy společnosti jednat podle určitých normativně nastavených očekávání. Normy se liší, co do obsažnosti, konkrétnosti i formálnosti. Nicméně bez ohledu na vágnost a nepřesnost některých norem, všechny zůstávají svázány s kolektivními hodnoceními a očekáváními. Jednání odchylovající se od společenských norem a nenaplnění očekávání přináší sankce, kterými se společnost brání proti transgresivnímu jednání. Sankce mohou mít charakter formální i neformální, pozitivní (odměna za „správné“ chování) i negativní (trest za odchýlení od norem), nicméně v každém případě vymezují prostor pro přijatelné a vhodné jednání. Překročení norem se primárně chápe jako entropický jev.³² Avšak může mít transgrese norem nějaké pozitivní aspekty? Některé formy transgrese (dočasná zbavení se omezení, překročení hranic při zvláštních událostech, oslavách³³, atp.) paradoxně působí jako mechanismus přispívající ke stabilizaci řádu a potvrzení nezbytnosti norem. Transgrese v takovém případě slouží k ventilaci přetlaku

³² Petrušek, M., Maříková, H., Vodáková, A. *Velký sociologický slovník: I. svazek, A–O*. Praha: Karolinum. 1996. s. 692. Heslo: norma.

³³ Příklad z historie uvádí Richard van Dülmen, když poukazuje na sociální aspekt ranně novověkého karnevalu spočívající ve ventilační funkci. Lid směl v době karnevalu dočasně uniknout ze spárů každodenního řádu a hierarchie určujícího místo každého v sociálním žebříčku. Vždy šlo ale o dočasné převrácení světa, které splnilo v době ohraničené trváním karnevalu svou ventilační funkci, a umožnilo poté návrat do zajetých kolejí, a opětovnou stabilizaci sociálního řádu a mocenského uspořádání.

Viz Dülmen, R. van. *Kultura a každodenní život v raném novověku (16. – 18. století). II, Vesnice a město*. Praha: Argo. 2006. 358 s.

způsobeného každodenním náparem omezení kladených na jedince normami, společenskou hierarchií a řádem. Dočasná transgrese umožňuje zbavit se každodenního tlaku kladeného společností na jednotlivce. Transgresivní jednání mimoto odhaluje, že normy nejsou ničím absolutním, nepřekročitelným a přirozeným.

S transgresí úzce souvisí fenomén smíchu. Nahlíženo z hlediska jeho produkce, smích vyvolává nekompatibilita s dominantním referenčním rámcem (odklon od běžného očekávání). Smích se rodí ve chvíli, kdy dochází k destabilizaci toho, co se obvykle chápe jako normální (respektive očekávané) – tedy k vystoupení za hranice referenčního rámce. Smích se rodí v momentu překvapení. Ona překvapivost vychází právě z transgrese – z vybočení ze zaběhnutého řádu a vyvrácení toho, co se jeví jako pevné a kauzální. Z hlediska psychologického a sociálního, smích přináší úlevu ve vypjatých situacích, tedy zbavuje tlaku sociálního i politického.³⁴ Henri Bergson ve svém slavném eseji říká, že pochopit smích lze pouze za předpokladu, že jej zasadíme do jeho přirozeného prostředí (tzn. společnosti), a zaměříme se na jeho společenský význam.³⁵ I já se ve své diplomové práci budu zabývat smíchem jako společenskou záležitostí, s ohledem na jeho transgresivní charakter, a jeho projevy v klaunství. Smích i klaunství se bytostně zakládají na principu transgrese.

³⁴ Korte, B., Lechner, D. *History and Humour: British and American Perspectives*. Bielefeld: Transcript-Verlag. 2014. s. 11–12.

³⁵ Bergson, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko. 2012. s. 31

2.9 CÍL DIPLOMOVÉ PRÁCE

První část diplomové práce věnované metodologii a teorii bych ráda uzavřela shrnutím toho, co bude následovat.

V druhé části diplomové práce se pokusím popsat a ilustrovat způsob, jakým Paul Bouissac ve své knize o klaunství pojednává – tedy zaměřit se na diskurs, na jehož půdě se pohybuje při formulování své koncepce klaunství. V této části půjde o to, přiblížit čtenáři Bouissacův přístup jako jednu z možností, jak lze o klaunství a smíchu vypovídat a jak je interpretovat.

Třetí část diplomové práce nabídne alternativní možnost nahlížení a pojednávání o fenoménu klaunství. V této části se pokusím překročit pevný rámec, do něhož Bouissac klaunství zasazuje a nahlédnout daný fenomén optikou intertextuality. Z této perspektivy se klaunství ukáže jako jev zapletený v síti společensko-kulturního univerza. Klíčem k nahlédnutí klaunství z pozice intertextuality bude pojem transgrese. Klaunskou transgresi Paul Bouissac ve své knize sice také rozpracovává, ale přisuzuje jí pouze omezenou platnost podřízenou struktuře tradičního (cirkusového) klaunství. Ve třetí části diplomové práce půjde o vymanění z této uzavřené struktury, a načrtnutí přístupu ke klaunství jako jevu, jehož transgresivní potenciál se nenechává omezovat prostorem cirkusu, nýbrž se nesen intertextualitou šíří napříč společnostmi a kulturou. S tím souvisí i snaha uvést klaunství do vztahu s jinými společensko-kulturními fenomény. Proto bude samostatná kapitola věnována dialogu mezi bachtinovskou koncepcí karnevalismu a fenoménem klaunství. Pojednání je zasazeno do kontextu teorie smíchu, s přihlédnutím k transgresivnímu charakteru karnevalismu i klaunství z hlediska společenských norem.

V mém zkoumání se mi stanou oporou, jak již bylo předestřeno, teorie autorů, kteří stáli u zrodu pojmu intertextualita (Bachtin, Kristeva). Pojato v širším kontextu, stanuli tito autoři spolu s dalšími filosofi³⁶ na pomyslném prahu nové éry myšlení, kdy v 70. a 80. letech evropské uvažování západu opustilo uzavírání do centralizovaných struktur a zanechalo hledání věčné a neměnné identity, významu a striktních definic. Namísto toho nastoupilo myšlení otevřené pluralitě, proměnlivosti, neuzavřenosti, decentralizaci a diskontinuitě.

³⁶Jimiž byli hlavně francouzští filosofové, jako Derrida, Deleuze, Quattari, Foucault či Lyotard.

Nedílnou součástí třetí části této diplomové práce tvoří analýza vybraného projevu klaunství a to v dramatu z pera Samuela Becketta *Čekání na Godota* (2010). Na daném materiálu se pokusím ilustrovat projevy klaunství mimo plachty šapitó, a ukázat, kam až mohou vlákna sítě intertextuality daný fenomén zanést. Především se zaměřím na momenty transgrese v této divadelní hře přítomné, neboť vycházím z předpokladu, že transgrese představuje klíčový konstitutivní rys klaunství.

3 BOUISSACOVA KONCEPCE: KLAUNSTVÍ JAKO SYSTÉM

3.1 KLAUNSTVÍ NA POZADÍ STRUKTURALISMU

Vycházím z teze, že Bouissac zkoumá klaunství z pozice strukturalismu, jakožto uzavřený systém produkující význam – systém vymezený prostorem cirkusu. Předmětem jeho analýz je pouze cirkusové klaunství. Velkou část své knihy věnuje detailnímu popisu jednotlivých klauniád, jejichž byl svědkem (jednotlivé performance lze přitom chápat jako individuální promluvy), a z nich se snaží vyabstrahovat univerzální strukturu společnou všem klaunským vystoupením. Klaunství přitom Bouissac označuje jako *multimodální* diskurs, neboť se v něm setkávají různé druhy znaků (akustické i vizuální – viz maska, kostým, rekvizity, mimika, gesta, lingvistické znaky, atd.), které se na produkci významu spolupodílejí. Strukturální analýzu klauniád zahajuje zkoumáním jednotlivých typů znaků, dále přistupuje ke zkoumání gramatiky klaunství (pravidel kombinování znaků). Analýza klaunství v Bouissacově režii probíhá po vzoru lingvistického zkoumání jazyka s explicitním odkazem na Saussurovo dílo.

Bouissac interpretuje význam produkovaný klaunskými performancemi velmi koherentně. Ve všech případech jde dle něj o variace na jedno ústřední téma. Jedná se o rozpor přírody a kultury reprezentovaný binární opozicí dvou ústředních klaunských postav. Hledání a zdůrazňování této opozice tvoří jakési nosné téma celé knihy. Sofistikovaný a elegantní bílý klaun (*whiteface*) se stává ztělesněním kultury, a proti němu stojí nedbalý kulturní „barbar“ august coby reprezentace přírody. Všechny znaky na straně bílého klauna (maska, kostým, gesta, repliky, atd.) odpovídají dle Bouissacovy interpretace oné snaze vybudovat věrný obraz kultury. Každý ze znaků pojících se k bílému klaunovi nachází v duchu binárního uspořádání přímou opozici ve znacích, jejichž ohniskem je august.

V této části diplomové práce věnované Bouissacově koncepci se pokusím demonstrovat tezi, že pozice, z níž Bouissac problematiku klaunství nahlíží, zůstává cele na půdě strukturalismu, třebaže místy vykazuje tendenci vystoupit za jeho hranice. Zaměření na transgresi klaunství teoreticky mohlo Bouissacovi umožnit vymanit se z pevného sevření klaunství rámcem cirkusu coby uzavřeného tradičního systému. Bouissac nicméně tyto hranice chápe jako nepřeklenutelné – mimo ně klaunství nemá dle jeho názoru platnost. Možné odchýlení od strukturalismu se v jeho práci nabízí také v momentě, kdy se Bouissac uchyluje při interpretaci některých jevů k biosémiotice. Tento

odklon mu paradoxně slouží ovšem pouze k tomu, aby upevnil a ospravedlnil svou strukturalistickou pozici. Ještě než dojde na analýzu samotné koncepce klaunství Paula Bouissaca, v krátké podkapitole se dotknu některých zásadních saussurovských myšlenek, neboť v jádru Bouissacova studia klaunství rezonuje odkaz na tohoto „otce“ strukturalismu.

3.2 OD SAUSSURA K SÉMIOLOGICKÉMU ZKOUMÁNÍ KULTURNÍCH JEVŮ

Ženevský lingvista Ferdinand de Saussure je považován za myšlenkového „otce“ strukturalismu a sémiologie. Jeho *Kurs obecné lingvistiky*, který lze v jistém ohledu považovat za „manifest“ strukturalismu, předkládá myšlenku možnosti studia působení znaků v životě společnosti, včetně zkoumání zákonů, jakými se řídí a z čeho dané znaky sestávají. Vědu, která by zajistila toto studium, označuje Saussure termínem *sémiologie*. Tak jako lingvistika studuje jazyk, sémiologie by dle Saussura měla studovat i jiné (nelingvistické) znakové systémy. Z této perspektivy sémiologie představuje obecnou vědu, která do sebe zahrnuje lingvistiku coby svou součást, neboť jazyk je pouze jedním z mnoha znakových systémů.³⁷

Lidská řeč pokrývá heterogenní oblast, kterou Saussure dělí na dvě části. Jednu lze definovat nezávisle, zatímco tu druhou bez vztahu k první nelze – jedná se o *jazyk a mluvu*. Jako předmět lingvistického studia má dle Saussura primárně sloužit jazyk jakožto systém znaků, neboť představuje sociální složku řeči náležící společnosti jakožto celku. Tato složka pokrývá relativně stálou a homogenní oblast. Naproti tomu užití jazyka, čili mluva, zůstává dle Saussura individuální záležitostí jednotlivce, víceméně nahodilou aplikací kódu jazyka nezpůsobilou k tomu, stát se samostatným předmětem lingvistického studia. Pro odhalení povahy jazyka je dle Saussura zapotřebí zaměřit se na jazyk jako systém, a na to, co jej spojuje s ostatními znakovými systémy.³⁸ Studovat systém přitom znamená obrátit pozornost na formu³⁹ (strukturu), čili na stavební kameny a pravidla, která je řídí. Na základě nich se až následně realizují jazykové promluvy.

³⁷ Saussure, F. de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia. 2007. s. 52.

³⁸ Saussure, F. de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia. 2007. s. 50–52.

³⁹ Aneb jak praví Saussure: „...jazyk je forma, a nikoliv substance.“ In: Saussure, F. de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia. 2007. s. 140.

Vedle protikladu jazyka a mluvy prostupuje saussurovskou teorií ještě celá řada dalších binárních klasifikací (synchronie a diachronie, syntagma a paradigma, atd.). I samotný znak má binární povahu, neboť je dle Saussurovy charakteristiky jednotou dvou odlišných ač neoddělitelných složek – *označujícího* a *označovaného*. Lze říci, že protiklady a opozice tvoří základ saussurovského uvažování o jazyku a znaku. Vždyť jazykový systém se podle Saussura plně zakládá na opozici svých jednotek – rozdíly a identity v rámci systému, tedy vztahy mezi konkrétními jednotkami, určují jejich hodnotu.⁴⁰

Sémiologie vedená Saussurovými úvahami o jazyku přijala jako svůj úkol zkoumání uzavřených znakových systémů, a odstartovala zkoumání zavedených jednoznačných struktur a sémanticky uzavřeného významu.

Od těchto základních postulátů se odrazili mnozí strukturalisticky orientovaní autoři a jali se vydat vstříc sémiologickému zkoumání kulturních a společenských jevů. Například Roland Barthes ve svém pojednání s názvem *Základy sémiologie* zkoumá teoretické možnosti obecné sémiologie a její aplikace na kulturní artefakty. Barthes ovšem avizuje obrácení Saussurova modelu, podle něhož do sebe sémiologie zahrnuje lingvistiku – podle Bartha se sémiologie v nepříliš vzdáleném časovém horizontu stane pouhou součástí lingvistiky, neboť jazyk představuje ten nejobsáhlejší ze všech znakových systémů (mimoto si lze jen těžko představit společensky významný znakový systém, který by se alespoň částečně na jazyk nevázal). Proto Barthes navrhuje zkoumat kulturní jevy po vzoru lingvistického zkoumání jazyka. Při sémiologickém studiu nelingvistických znakových systémů Barthes doporučuje využít analytické nástroje, termíny, a modely využívané v lingvistice.⁴¹ Z hlediska systému lze dle Barthesa zkoumat například architekturu, jídlo nebo módu (té Barthes dokonce věnoval samostatnou knihu⁴², v níž se zabývá jazykem módy objevujícím se v dámských časopisech).

Dalším příkladem strukturalistického přístupu ke zkoumání kultury a společnosti je strukturální antropologie. Jako hlavního představitele tohoto proudu nelze opomenout Clauda Léviho-Strausse. Jeho teorie myšlení předpokládá univerzální proces binárního uvažování, který je společný lidem po celém světě. Lidská mysl podle Léviho-Strausse nepřetržitě třídí vjemy do binárních opozic, které má ovšem tendenci usmiřovat a sjednocovat, díky čemuž vznikají instituce jako je manželství nebo odívání. Struktura

⁴⁰ Saussure, F. de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. 2007. s. 133.

⁴¹ Barthes, R. *Základy sémiologie*. In: *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin. 1997. s. 85–87.

⁴² Barthes, R. *Système de la Mode*. Paris: Éditions du Seuil. 1967. 327 s.

opozic, na základě níž funguje dle Léviho-Strausse naše mysl, se tedy odráží také ve vztazích ve společnosti. Základní, věčnou a všeprostopující opozicí ve světě člověka, z níž lze odvodit všechny ostatní, je pro Léviho-Strausse binární opozice přírody a kultury. Tato opozice plyne z ustavení člověka coby součásti přírodní i kulturní sféry. Člověk je živočichem s biologickými danostmi, ale skrze kulturu také vyčleňujícím se tvorem ze světa čisté přirozenosti.⁴³ Z kultury ani přírody jej nelze vykořenit. Toto nahlížení na člověka a společnost skrze optiku binárních opozic a zkoumání jedné univerzální struktury myšlení, tedy i společností (nebo například mýtů, atd.), prostupuje celým Lévi-Straussovým dílem.

V knize věnované sémiotice klaunů Paul Bouissac uplatňuje klasickou strukturalistickou perspektivu a nahlíží klaunství jako uzavřený znakový systém. S tím souvisí i skutečnost, že se do jeho knihy promítá typické strukturalistické vyzdvihování binárních opozic. Ústřední binární opozici, jak již bylo zmíněno výše, nachází na úrovni postav – jedná se o klaunskou dvojici tvořenou bílým klaunem a augustem. Podle Bouissacovy interpretace tyto dva typy klaunů reprezentují onen věčný spor přírody a kultury. V tomto ohledu lze v jeho koncepci spatřovat odkaz na strukturální antropologii Clauda Léviho-Strausse. Klauniáda se v Bouissacových očích dokonce, podobně jako lidská mysl usilující o smíření opozic, rovněž snaží odstranit onen rozpor zapříčiňující napětí mezi oběma sférami. Toto usmíření přichází dle Bouissaca zpravidla v závěru klaunského vystoupení. Klauniáda zpravidla začíná uvedením augusta (reprezentující přírodu) do situace, která jej staví do podřízeného postavení vůči dominantnímu bílému klaunovi (reprezentující kulturu), což mezi nimi vytváří a stupňuje napětí. V závěru klauniády ovšem august vystoupí ze svého podřízeného postavení a obrátí běh událostí ku prospěchu svému – dochází k odstranění napětí a usmíření.

3.3 THE SEMIOTICS OF CLOWNS AND CLOWNING

Knihy Paula Bouissaca s názvem *The Semiotics of Clowns and Clowning* představuje první analýzu klaunství z pozice, která se chápe jako sémiotická. Sémiotický zájem o klaunství, třebaže zatím okrajový, představuje součást relativně nového proudu

⁴³ Murphy, R. F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství. 2004. s. 45–46.

aplikované sémiotiky – sémiotiky cirkusu – jenž se pomalu ale jistě dostává do povědomí akademického světa. V roce 2015 se v Mnichově uskutečnila mezinárodní konference⁴⁴ zaměřená na sémiotiku cirkusu (jejímž předmětem byla produkce významu v novém cirkusu a závislost této produkce na generování významu v tradičních cirkusových vystoupeních). Na červenec 2017 se v Mnichově připravuje další ročník této konference⁴⁵, tentokrát na téma vztahu tradičního, nového i soudobého cirkusu k prostoru. Uvedené iniciativy svědčí o rostoucí popularitě cirkusu na poli sémiotiky.

Paul Bouissac je v oboru aplikované sémiotiky zaměřené na cirkus uznávanou a váženou osobností (nechyběl na zmíněné konferenci v r. 2015, kde vystoupil se svým příspěvkem, a chystá se účastnit i na připravovaném ročníku). Jeho kniha věnovaná sémiotice klaunství představuje zatím jedinou svého druhu. Tato rozsáhlá studie dokumentuje a analyzuje vymezený vzorek klaunských vystoupení, na základě kterých se snaží vyvodit závěry platné pro systém klaunství obecně.

V úvodu se Bouissac vymezuje proti dosavadnímu způsobu zkoumání klaunství. Jak podotýká, výzkumy klaunství měly předně historickou povahu. Zaměřovaly se na autobiografie jednotlivých klaunů a popis míst jejich působnosti. Zkoumaly specifika, která jednotlivé protagonisty odlišovala od ostatních. Důsledné historické zkoumání, tedy zaznamenání všech stop, které za sebou klauni při svém kočovném cirkusovém putování Evropou i Amerikou zanechali, je však takřka nemožné. Klauni, kteří působili ve stabilně usídlených nekočovných cirkusech umístěných v urbanistických centrech, se většinou dostali do obecného povědomí širší veřejnosti (skrže tisk, či literaturu). Své místo klauni v 18. a 19. století nacházeli také ve výtvarném umění. Ti, kteří působili ve velkých městech, získávali často status celebrit. Nicméně klauni coby námět uměleckých a literárních děl a chlouba velkých měst podle Bouissaca představují pouze špičkové ledovce. Pod pomyslnou hladinou se skrývala „masa“ klaunů hustě osidlující kontinenty a přitom sférou vyšší kultury opomíjená. Tato populace bavičů zůstávala skrytá, neboť klaunství obecně nesplňovalo parametry vyšší kultury. Představovalo spíše nižší formu ne příliš sofistikované zábavy, kterou se literární a výtvarné umění zabývalo pouze okrajově. Jak

⁴⁴*Semiotics of the Circus*. In: Zirkus|Wissenschaft [online]. [cit. 2017-04-18]. Pozvánka dostupná k nahlédnutí z:

https://zirkuswissenschaft.files.wordpress.com/2015/02/flyer_semioticsofthecircus_fertig-2.pdf

⁴⁵ *UpSideDown. Circus and Space*. In: WWU Münster [online] Aktualizováno: 2016-10-19.[cit. 2017-04-18]

Bližší informace dostupné z:

<https://www.uni-muenster.de/Kulturpoetik/en/zirkuswissenschaft/konferenz/UpSideDown2017.html>

avizuje Bouissac v úvodu své knihy, sám se chce ve vlastním zkoumání odchýlit od obecné tendence zaměřující se na individuální umělecké diference mezi jednotlivými protagonisty, a naopak se chce zaměřit na to, co je spojuje. Chce hledat narativní schémata a vytvořit soupis všech prvků a atributů obecného systému klaunství, na základě kterých až druhotně dochází k individuálním volbám a artikulaci výrazových specifík jednotlivých klaunů. Na pozadí výzkumu orientovaného tímto směrem by měla dle Bouissacových hypotéz vykristalizovat soustava prvků, která utváří typizované klaunské role a neomezuje se na jednotlivé interprety. Ačkoli každý klaun usiluje o originalitu a distinktivní rysy, které ho odlišují od ostatních, přesto se přizpůsobuje ustáleným rolím tradičního klaunství, od nichž se odvíjí volba jména, make-up, kostým, vystupování, způsob vyjadřování, atd.⁴⁶

V úvodu knihy Paul Bouissac předkládá tezi, kterou se snaží ve své knize obhájit – tato teze předpokládá existenci velkého narativu (*grand narrative*)⁴⁷, který se v tradici klaunských cirkusových představení za posledních dvě stě let ustálil. Podle autora v něm nacházejí svůj původ všechny klauniády. Tento narativ má podle něj charakter mytického vyprávění. Jednotlivá klaunská představení přitom nejsou převyprávěním onoho narativu v jeho celistvosti, ale spíše fragmenty, které k onomu mytickému vyprávění odkazují. Jádrem tohoto velkého narativu je konfrontace dvou protagonistů, jež se uskutečňuje v množství údajně zdánlivě rozdílných epizod (mikronarativů), které však všechny odkazují k jedné identické struktuře. Jednotliví protagonisté se objevují v různých převlecích a obdaření rozmanitými osobnostními charakteristikami a vlastnostmi, nicméně ač v rozličných hávech, všichni jsou zástupci jednoho ze dvou příslušných typů (buď bílého klauna, nebo augusta – o obou bude podrobněji pojednáno níže). Není tomu ovšem tak, že by klauni bezvýhradně vždy vystupovali ve dvojici. Vystoupení jednotlivců jsou také k vidění, nicméně podle autora se objevují v typizované podobě pouze omezeně – v evropských kulturních podmínkách. Bouissac avizuje, že jeho zajímají především ony elementárnější struktury, které své kořeny nachází v širším kulturním měřítku, a jimž si dovoluje přisoudit kulturní univerzalitu (viz například indiánská nebo jávská tradice

⁴⁶ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 12–13.

⁴⁷ Paul Bouissac se snaží hledat univerzální příběh, slovy J. F. Lyotarda řečeno *metanarativ*, legitimující klaunství. Bouissacovo myšlení se tak jeví jako náležící k modernímu projektu realizace univerzality, jehož úpadek J. F. Lyotard ve své knize o postmodernismu ohlásil, a s ním i konec všech *velkých vyprávění*. Viz Lyotard, J-F. *O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR. 1993. 206 s.

klaunství).⁴⁸ Není ovšem bez zajímavosti, že přestože Bouissac hovoří o kulturní univerzalitě, téměř veškerá vystoupení, která v knize analyzuje, se odehrála na evropské půdě.

Cíle, které si Bouissac v knize vytyčuje, jasně vyjadřují jeho strukturalistickou pozici. Bouissacovým záměrem je zkoumat *jazyk* klaunství – *kód*, na základě něhož teprve dochází k jednotlivým aplikacím jazyka klaunství v rámci konkrétních klauniád. Jednotlivé kapitoly knihy Bouissac koncipuje s ohledem na binární opozici dvou typů klaunů – bílého klauna a augusta, přičemž se mu tato ústřední opozice stává východiskem pro zkoumání komplexního souboru znaků k nim příslušejících (maska, kostým, rekvizity, lingvistické znaky, atd.) a pravidel jejich kombinování při výstavbě gagu. O kapitolách věnovaných klaunské transgresi pojednám až ve třetí části diplomové práce, neboť v sobě nese potenciál překročit svazující strukturalistické hledisko. Tento potenciál sice není v Bouissacově knize plně využit, ale je v ní přítomen – proto bych se jeho možnému rozvinutí chtěla věnovat v samostatné části.

3.3.1 BINÁRNÍ OPOZICE: DVĚ SCHÉMATA LÍČENÍ V TRADIČNÍM KLAUNSTVÍ

V kapitole s názvem *The Faces of the Clown* se Bouissac zaměřuje na ikonickou cirkusovou klaunskou masku. Jde o vizuální charakteristiku, která je velmi specifická, okamžitě rozpoznatelná, protože má v populární kultuře široké zastoupení. Ikonický obraz klaunské tváře lze nalézt ve světě filmu, dětské zábavy, knih i reklamy. Často se využívá jako reklamní tah na mnoha frontách. Není plakátu ohlašujícího příjezd cirkusu bez klaunské tváře, ale i mimo cirkus slouží obraz klauna k nalákání potenciálních zákazníků (viz například maskot řetězce restaurací McDonald's oděný do barev reprezentujících tuto franšízovou síť fast foodů).

Ač v širokém množství variant, klaunský make-up zpravidla zachovává základní schéma – transformaci přirozeného odstínu pleti a rysů lidské tváře skrze užití a selektivní aplikaci kontrastních barev na určitou část obličeje. Přestože humanoidní charakter masky zůstává zachován, dochází v jisté míře k odcizení obvyklému (přirozenému) lidskému vzhledu.⁴⁹ Tato odcizenost dává vzniknout jevu, který zachycuje německý termín *das*

⁴⁸ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 11–12.

⁴⁹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 19.

*Unheimlich*⁵⁰, v němž lze hledat kořeny strachu, z něhož se v populární kultuře zrodil archetyp zlého klauna hustě využívaný mnoha žánry. Strach z klaunů si dokonce vysloužil své (ač odbornou psychologickou terminologií neuznané) místo mezi fobiemi, a to pod názvem *coulrofobie*. Bouissac klaunství jako zdroj strachu a popkulturní symbol maskovaného zla chápe spíše coby odvozený a okrajový fenomén. V obecné rovině ve vizuálních znacích klaunské tváře spatřuje reprezentaci neformálnosti, veselí, a jistého překračování hranic vstřícné svobodě a volnosti. Klaunská maska z hlediska produkce významu pozměňuje přirozenou vazbu mezi vzhledem a identitou⁵¹, a tím také ohrožuje společenské zvyklosti. V moderní společnosti jednotlivec prokazuje svou identitu skrze oficiální dokumenty (legitimace, průkazy), které zakládají autenticitu identity skrze spojení jména a obličeje, případně také odpovídajících otisků prstů, DNA profilu, a dalších doplňujících identifikací. Jakýkoliv nesoulad či odchylka se chápe jako deviantní. Klauni se přitom odchyľují od normy jak vzhledem, tak jménem. Anomální obličej klauna se vymyká sociální kontrole, kterou pro přijatelný lidský zjev sociální normy kladou. k modifikaci tváře se připojuje rovněž modifikace jména. Klaunské jméno se od civilního jména interpreta liší a zakládá tak novou umělou identitu. V tom se klauni odlišují od filmových a divadelních herců, jejichž civilní identita není od té, kterou herec ve své roli ztvárňuje, zcela odtržena (v takové míře jako je tomu u klaunství). Tento rozdíl je podmíněn přirozenou mimikou, výrazem tváře a charakterem vystupování, které jsou v

⁵⁰ Jedná se o Freudův termín, kterým se snaží popsat nepříjemnost prožitku spojeného s úlekem z něčeho, co je nám důvěrně známé ale zároveň cizí. Dvojznačnost se pojí už se samotným německým slovem *heimlich* („utajený“, „skrytý“, „idylický“), o němž Freud říká, že se jeho „význam vyvíjí směrem k ambivalenci, až nakonec spadne vjedno se svým opakem *Umheimlich*“ viz Freud, S. Něco tísnivého. In: *Spisy z let 1917–1920. Dvanáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství. 2003. s. 180.

Do češtiny se *Das Umheimlich* překládá jako *něco tísnivého* či s odkazem na J. Kristevu jako *znepokojujivá cizota*. Toto slovní spojení dle autorky popisuje situaci, kdy se člověk odcizuje sám sobě, když se setkává s druhým člověkem.

Viz Julia. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj. 2008. 138 s.

⁵¹ Maska obecně oplývá mocí depersonalizovat svého nositele, zrušit jeho jedinečnou identitu, transformovat jej v jinou osobu nebo bytost. V souvislosti s přírodními národy hraje maska úlohu v obřadech, neboť je dle jejich víry obdařena mocí metamorfovat nositele v mytickou bytost, a skrze tuto metamorfózu zajistit hladký chod přírody i společnosti. V tom spočívá dle *Velkého sociologického slovníku* úloha původní masky. V kontextu divadla slouží k identifikaci herce s postavou, s čímž je spojeno také přenesené užívání slova maska ve smyslu vnější vrstvy sociální role.

Viz Petrušek, M., Maříková, H., Vodáková, A. *Velký sociologický slovník: I. svazek, A–O*. Praha: Karolinum. 1996. s. 569–597. Heslo: maska.

herectví obnaženy. Naproti tomu silná modifikace u klaunů (daná make-upem i kostýmem), zastírá to, co na plátně či jevišti zůstává minimálně částečně odhaleno. Bouissac konstatuje, že nebezpečí pro sociální konvence z klaunství plynoucí se rapidně stupňuje, pokud k setkání s klaunem dochází mimo vymezený prostor cirkusu, který ono nebezpečí jistým způsobem limituje.⁵² Vytýčuje mu totiž hranice, mimo které stoupá sociální nejistota, způsobená odchýlením se od běžných forem jednání a vizuální reprezentace, které klaunství předkládá. Třebaže se ale klaun může reálně objevit mimo cirkusové šapitó, nepřestává být svázán s cirkusem coby systémem, od něhož odvozuje svůj význam.

Z hlediska čtení a interpretace lidské tváře dle Bouissaca do hry vstupuje jak hledisko sociální (tzn. komunikační role, kterou hraje v sociálních interakcích), tak biologické⁵³ (viz množství funkcí koncentrovaných v lidském obličejí). Od těchto hledisek se odvíjí modifikace tváře klaunskou maskou. Bouissac hovoří o třech rovinách, na nichž můžeme transformaci v komplexním dynamickém uspořádání lidské tváře a její roli v komunikaci pozorovat. První rovinou jsou přirozené reflexy (výrazy obličeje jako výsledek kontrakcí svalů a rozšiřování a stahování krevních cév). Na základě nich vzniká výraz překvapení, strachu, vzrušení, atd. Tato biologická rovina se protíná s druhou rovinou sociálního charakteru, tou jest podřízení přirozených reflexů sociálním normám (např. skrývání emocí, apod.). Třetí rovina souvisí s kulturními zvyklostmi (např. úpravou vlasů s ohledem na věk a gender, líčení, nošení náušnic, piercingu, apod.), které pozměňují základní dynamiku lidské tváře. Tyto tři roviny lze od sebe oddělit pouze teoreticky. Klaunství k této komplexní bázi (tzn. spojení třech uvedených rovin) připojuje jako nadstavbu ještě rovinu čtvrtou. Skrze aplikaci barev, specifických vzorců a umělých přídatných částí (viz například klaunský nos) klauni selektivně upozadňují některé části obličeje, které mají podstatnou roli v komunikaci, zatímco jiné zdůrazňují. Stěžejní příčina této strategie vychází z nutnosti poskytnout recipientovi v kontextu cirkusového vystoupení možnost vidět a přečíst make-up na velkou vzdálenost.⁵⁴

Tvář klauna, coby živoucí maska, skrývá identitu nositele, ale zároveň není statická a umožňuje produkovat významotvorné svalové kontrakce mající komunikační význam. Tato produkce nicméně čelí díky make-upu modifikacím a omezením. Make-up podstatně

⁵² Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 19–21.

⁵³ Pojednání o Bouissacově koncepci klaunství ukáže ještě více míst, kde autor svou strukturalisticky orientovanou analýzu doplňuje o příspěvky, které se jeví být z oblasti biosémiotiky.

⁵⁴ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 21–23.

transformuje přirozené rysy obličeje a tím také mění komunikační potenciál tváře. Z těchto změn, jež má klaunské líčení na svědomí, vyplývají jak determinanty psychologické povahy charakterizující konkrétní postavu klauna, tak změny v rozsahu komunikativních možností tváře (viz mimika). Bouissac konstatuje, že ačkoliv existuje široká škála doložených variací klaunského make-upu (neboť v sobě každý make-up nese jedinečnost specifickou pro individuálního umělce), přesto bližší zkoumání odhaluje v kontextu evropského cirkusu dvě ustálené tradice, které svou formální konzistencí čelí výše zmíněné diverzitě. Jedná se o dva typy klaunského líčení, jehož jsou masky jednotlivých umělců aplikacemi. Ač mohou klaunské masky vykazovat určité nuance, vždy podle Bouissacových závěrů vychází z jedné ze dvou tradic, od nichž je nelze oddělit. Tyto dvě tradice si lze představit jako sady instrukcí, které usměrňují líčení jednotlivých umělců tak, aby jejich make-up respektoval tradici. Generace klaunů si instrukce (systémová pravidla klaunství) předávají a udržují tak tradici při životě. Výsledné líčení vzniklé následováním příslušné tradice umožňuje zařadit vystupujícího klauna do jedné ze dvou kategorií. V 19. století se pro ně v cirkusovém prostředí uchytily technické termíny *whiteface* (čili volně přeloženo jako „bílý“ klaun) a *august*. Charakterizuje je nejen líčení, ale i specifický typ jednání. Bouissac nicméně dodává, že hranice mezi nimi však není v praxi vždy (a to hlavně v postmoderní éře) vedena zcela přísně. Někdy se stírá, zvláště vlivem individuálních modifikací zavedených vzorců líčení, a také díky zavádění nových kulturních stereotypů, jež s těmi tradičními koexistují.⁵⁵ Bouissac však vidí odchylky od tradice jako spíše parciální jev. Tradiční klaunství dle něj výrazně převažuje. Bouissacovo zaměření na klaunské postavy a jejich jednání, coby funkci postav, silně připomíná strukturální analýzu vyprávění ruských formalistů, třebaže nepostupuje natolik přísně systematicky.

Od dvou zmíněných tradic, dvou ustálených souborů charakteristik klaunského líčení a jednání, odvozuje Bouissac dvě paradigmata, které fungují jako nepsané imperativy. Tyto imperativy musí jednotliví umělci při výběru masky následovat. Přesto každá maska představuje syntagmatické uspořádání, které se mezi klauny nesluší beze zbytku kopírovat. Kopírování se rovná plagiování, což není dle klaunské etiky vítáno. V současnosti si může umělec svůj originální make-up dokonce nechat patentovat. Na druhou stranu existují

⁵⁵ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 24.

i případy, kdy originální klaunskou roli alternují různí umělci, podobně jako se v jedné roli střídají různí herci na divadelních prknech.⁵⁶

Bouissac tvrdí, že nechce nahlížet klaunství jako statický systém v saussurovském smyslu, ale brát také ohled také na socioekonomický kontext, který funguje jako katalyzátor transformací podob klaunství. Přesto se drží při své analýze snahy vyabstrahovat z jednotlivých klauniád zevšeobecněný systém, jež si drží pevnou strukturu.

⁵⁶ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 25

3.3.2 BINÁRNÍ OPOZICE: BÍLÁ MASKA DOMINANCE VERSUS ANIMALITA

Bouissac se detailně věnuje popisu masky bílého klauna a augusta. Vychází přitom z reálných historických příkladů, na nichž ilustruje vizuální opozici těchto dvou typů masek, kterou se snaží interpretovat jako reprezentaci nepřeklenutelného rozporu kultury a přírody.

Vytvoření masky klauna s bílou tváří si žádá nanesení bílé podkladové barvy na tvář i krk. Určité obličejové partie se zvýrazňují červenou barvou – rty, nozdry a uši. Černá ostrá linka rámuje oči tak, aby byly ze strany diváka perfektně vizuálně rozlišitelné. Černá linka vykresluje rovněž obočí, které se umísťuje nad přírodní obočí protagonisty. To zůstává skryto pod bílou podkladovou barvou. Bouissac uvádí, že základní *algoritmus* tváře bílého klauna generuje specifické schéma obočí – jedno má tvar odpovídající obočí přirozenému, druhé je asymetricky vytočeno u kořene nosu vzhůru. Ze základního algoritmu tedy vyplývají pro bílé klauny dvě normy – umělé (nakreslené) obočí se nesmí krýt s tím skutečným, a design obočí musí být asymetrický. Přitom první pravidlo má charakter imperativu a druhé zůstává spíše možností, kterou není nutno následovat vždy. Základní algoritmus ponechává jednotlivci jistou volnost v provedení. Cirkusovní klauni toho využívají a snaží se dosáhnout originality (i když z podstaty věci nutně omezené). Výsledný design klaunského obočí se v důsledku toho stává pro každého klauna jakýmsi uměleckým podpisem – signaturou spojující umělecké jméno s konkrétní klaunskou maskou. Bouissac paradigma bílé klaunské tváře interpretuje jako generátor projevů demonstrujících svou výsostnou kulturní nadřazenost. Asymetrie obočí působí nepřirozeně a podtrhuje tak kulturní původ make-upu, k čemuž přispívá i uniformní bílá základová barva, neboť se dramaticky liší od přirozené barvy lidské pleti. Přirozenou morfologii tváře transformuje také tradiční podlouhlý kuželovitý klobouk, který většinou klauni s bílou tváří nosí. Naproti tomu ikonický červený nos na tvář bílého klauna nepatří – protagonista ponechává viditelný svůj vlastní nos, dle Bouissaca dospělý, dlouhý a agresivní. Tvář bílého klauna dle autora reprezentuje sociální dominanci a kulturní nadřazenost. Od toho se odvíjí také role této klaunské postavy v rámci vystoupení.

Naproti tomu maska augusta všechny znaky líčení bílého klauna převrací naruby. Zdůrazňuje přirozené barvy lidské tváře (červená, hnědá, černá, bílá). Ústa, nos a vlasy jsou upraveny tak, aby upoutaly pozornost, přičemž vlasy demonstrují ledabylost

a neupravenost.⁵⁷ Objemná paruka opticky prodlužuje tvář v horní části obličeje a tím také způsobuje, že oči a nos jsou umístěny zhruba uprostřed, což odpovídá morfologii tváře novorozeňat. Kulatý rudý nos dokonává transformaci obličeje dospělého do stereotypní novorozeňecké podoby. Není tomu tak, že by si divák spletl klauna s novorozencem, nicméně rysy blízké dětské tváři způsobují v recipientovi spontánní reakci. Vizuelní informace bezděčně vyvolává pozitivní a ochranný postoj vzhledem k danému subjektu. Augustovo obočí může být buď neupravené a důrazné, či absentující. Zdůrazněné obočí umožňuje klaunovi produkovat rozmanité signály směrem k publiku. Absence obočí oproti tomu podtrhuje ono novorozeňecké vzezření. Při líčení se august na rozdíl od bílého klauna vyhýbá asymetrii. Pro signalizaci přátelskosti a otevřenosti se využívá strategie nanesení bílé barvy na spodní ret a na oči kolem bělma. Bílá místa na ústech a kolem očí reprezentují široké zuby odhalující úsměv a doširoka otevřené oči.⁵⁸

Redundantní užívání bílé barvy činí kontrast mezi oběma typy klaunů nezpochybnitelným. Kódování na základě barev má svůj původ v biologicky zakořeněném systému signálů, které podle Paula Bouissaca nacházíme i u jiných živočišných druhů. Na zbarvení založené kódování – především aplikace bílé barvy – hraje v líčení klaunů důležitou úlohu, avšak v obou uvedených paradigmatech funguje jinak. V líčení bílého klauna jsou přirozeně bílé partie zcela neutralizovány celoplošnou aplikací bílé. Přirozený kontrast tím pádem mizí. Naproti tomu bílá barva na tváři augusta selektivně zdůrazňuje partie, které zůstávají i bez make-upu přirozeně bílé (bělmo a zuby), a posiluje tak barevný kontrast. Díky tomu bílá místa na tváři augusta působí jako nepřehlédnutelný signál. Doširoka otevřené oči spolu s úsměvem implikují nevinnost, hravost a submisivitu. A tím také utvrzují pozitivní dojem. V běžných mezilidských interakcích (tváří v tvář) bývá největší pozornost věnována právě očím a ústům. Maska augusta toho využívá a uměle to posiluje.⁵⁹ Bílá místa či skvrny slouží v živočišné říši velmi často jako komunikační signály. Bouissac se zde uchyluje k interpretaci, která hledá oporu v biosémiotice. Takto vedenou interpretaci bychom mohli doplnit poznámkou, že u lidí a primátů má bělost chrupu charakter znaku s důležitou komunikační funkcí. Zjevně viditelná bělost očí však zůstává specificky lidskou vlastností a výjimečnou záležitostí mezi primáty. Díky bělosti oka lze snadno sledovat trasu pohybu oční duhovky, což hraje důležitou úlohu v lidské

⁵⁷ Bouissac, P. *Semiotics at the Circus* [online]. Berlin: De Gruyter Mouton. 2010. s. 104–105.

⁵⁸ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 25–32.

⁵⁹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 35–37.

komunikaci.⁶⁰ Michael Tomasello se svým týmem vědců z Institutu Maxe Plancka pro revoluční antropologii v Lipsku na základě experimentů zjistili, že zatímco primáti směr pohledu druhých odvozují z natočení hlavy a trupu, lidé sledují právě oči a pohyb duhovky, což autoři experimentu definují jako novou sociální funkci, která vznikla během evoluce člověka. Autoři se domnívají, že jde o funkci kooperace v sociálních interakcích (*the cooperative eye hypothesis*).⁶¹ Make-up augusta tuto sociální funkci využívá a zohledňuje.

Bouissac typizované klaunské masky augusta a bílého klauna nechce chápat jako naprosto rigorózní, nicméně je považuje za silné tradice. Při životě je udržují dvě síly: nostalgie a kulturní setrvačnost.⁶² Bouissac se snaží zohlednit roli kontextu klauniád, neboť významu obou masek dodává zabarvení právě kontext, který se proměňuje. Kontext lze nahlížet v užším smyslu jako kontext vystoupení nepřesahující rámec cirkusu nebo kontext širší zahrnující sociální, politickou a ekonomickou situaci doby. Zaměříme se nejprve na kontext užší.

Příslušnost klauna k jednomu z uvedených typů, a s tím spojený způsob jeho vystupování, spoluutvářejí význam masky. Bílý klaun má vytříbený slovník, pohybuje se s grácií, elegantně se obléká. August oproti tomu nosí oblečení, které mu nesedí, chová se nestandardně, mluví nevybíravě až neslušně. Heterogenní znaky se na sebe vrství a přitom zůstávají v souladu. Vizualní znaky korespondují s těmi verbálními. Tenká linka, která rámuje rty bílého klauna, vypadá elegantně a koresponduje také s jeho stylem mluvy. Kontura rtů činí artikulaci slov, které klaun s bílou tváří pronáší, perfektně viditelnou. Naproti tomu široký pruh barvy, která zakrývá ústa a okolí úst augusta, zdůrazňuje animální funkci a naturální ražení tohoto typu klauna s prostým až hrubým způsobem vyjadřování. Znaky, které definují jednoho ze dvou uvedených typů klaunů, jsou přitom přesným opakem znaků, jež definují toho druhého.⁶³

Bouissacova interpretace klaunské masky je vedena snahou vykreslit nezpochybnitelnou binární opozici obou typů klaunů. k tomu využívá popis jednotlivých

⁶⁰ Bejarano, T. *Becoming Human: From pointing gestures to syntax*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 2011. s. 59.

⁶¹ Tomasello, M., Hare, B., Lehmann, H., Call, J. Reliance on head versus eyes in the gaze following of great apes and human infants: the cooperative eye hypothesis. In: *Journal of Human Evolution* 52. London: Academic Press. 2007. p. 314.

⁶² Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 37–38.

⁶³ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 38–39.

klaunských masek reprezentujících ten či onen typ klauna. Protikladnost masek podtrhuje autor argumenty odkazujícími na biosémiotický kód.

3.3.3 DIACHRONNÍ HLEDISKO: O PŮVODU ÚSTŘEDNÍ BINÁRNÍ OPOZICE V KLAUNSTVÍ

Bouissac považuje za nutné doplnit synchronní pohled na systém klaunství a jeho struktury ještě diachronním hlediskem. Podle Bouissaca sehrála ideologie důležitou roli ve formování klaunství v Evropě. Role augusta podle jeho interpretace nabyla své specifické podoby díky geopolitickým vlivům, konkrétně socialistické revoluci z počátku 20. století, která odstartovala posun ve zpracování klauniád. Právě v té době mělo údajně vzniknout tradiční partnerství augusta s bílým klaunem (do té doby vystupovali samostatně). V tomto posunu lze spatřovat vymezení se proti stereotypům, které vládly v kapitalistických koutech Evropy. Utlačování chudých a níže sociálně postavených se stalo předmětem komických výstupů, aniž by to bylo jakkoliv zastíráno. Bouissac jako příklad uvádí slavný klaunský pár Footita a Chocolata, dvojici Pařížské cirkusové scény přelomu 20. století (1886–1910). Footit zastával roli dominantního nemilosrdného bílého klauna a Chocolat, klaun tmavé pleti, zase dobrosrdečného augusta. V kontextu francouzské koloniální rozpínavosti jejich scénky, v nichž bílý klaun Footit šikanuje naivního augusta s tmavou pletí Chocolata, perfektně odpovídaly dobové vládnoucí ideologii.⁶⁴ Uvedený příklad dokládá, že se klaunské vystoupení stalo zrcadlem doby, politické situace a dobové společnosti. August se stal reprezentací všech, kteří se vlivem politicko-ekonomických vlivů či připsání sociálního statusu ocitli na okraji – ať už šlo o oběť koloniální expanze a rasismu, chudého dělníka, rolníka či venkovana.

V soudobém evropském cirkusovém světě dle Bouissaca koexistují dvě paradigmat. Na jedné straně se stále udržuje tradiční svazek mezi augustem (či dvěma augusty) a bílým klaunem. Na straně druhé se začínají množit klaunská sólová vystoupení. Avšak i samostatně vystupující klaun potřebuje do svého vystoupení partnera. Buď se jím příležitostně stává do scény „náhle“ vstupující principál, nebo svolný (či zmanipulovaný) divák z publika. Projevuje se zde imerzivní tendence.⁶⁵ Termín *imerze* se ve vztahu

⁶⁴ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 42.

⁶⁵ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 43.

k performativitě objevil poměrně nedávno a etabloval se na poli britské divadelní teorie⁶⁶. Bouissac se ovšem explicitně vztahu mezi divadlem a cirkusem nevěnuje.

Podle soudobé tendence dle Bouissaca sólově vystupující klaun moderní doby pokračuje především v odkazu přátelského augusta. Stylizace do role bílého klauna s jeho dominantním projevem vyjadřujícím nadřazenost by pro diváky při výzvě ke kooperaci nepůsobila jako pobídka ke hře, ale spíše nevídaná hrozba. Líčení klauna „solitéra“ v moderní době ubírá na výraznosti, transformace skrze nanesení barev se zmírňuje ve prospěch přirozenějšího vzhledu. Přesto zůstává taková míra líčidel, aby si klaun zachoval status osoby situované mimo běžný řád, a udržel si distanci od vlastní civilní identity. Podle Bouissaca minimalistický make-up moderních klaunů zůstává z hlediska působení znaků efektivní a vyjadřuje nástup nového paradigmatu zdůrazňujícího lidskou tvář klaunů. Mohli bychom hovořit o jisté „demokratizaci“ klaunství.⁶⁷ Bouissac poukazuje na sólové klaunství jako nově se formující paradigma. Předmětem zájmu jeho knihy je však především klaunství tradiční – ono klasické paradigma, u jehož kořenů stáli dvojice klaunů jako Footit a Chocolat. Nicméně poukaz na sólové klaunství by také bylo možné chápat optikou teorie transgrese jako situaci, kdy klauni překračují vlastní hranice a rozkládají je. Tomuto přístupu bude ještě věnován dostatečný prostor. Nyní zpět ke koncepci Paula Bouissaca.

3.3.4 BINÁRNÍ OPOZICE: ELEGANCE VERSUS KARIKATURA

Stejně jako kapitola věnovaná líčení i kapitola zabývající se oblékáním klaunů následuje strukturu vycházející z binární opozice bílého klauna a augusta.

Bílý klaun nosí kostýmy elegantní, z noblesních materiálů, zdobené blyštivými komponenty a výšivkami. Tradiční kostýmy bílých klaunů mívají unikátní střih overalu s vycpanými rameny, zúženým pasem a rozšířením v oblasti stehen. Lýtka zůstávají zpravidla odhalena a oděna pouze do punčoch. Zdobení na šatech často nabývá podoby abstraktní tvarů a geometrických obrazců, ovšem ne bez výjimky. Kostým bílého klauna coby umělecké médium nachází spojení se sférou vyšší kultury (viz např. estetická hodnota

⁶⁶ Viz například Machon, J. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. 344 p.

⁶⁷ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 44–46.

z hlediska módy). Kultivovaný vzhled kostýmu vyžaduje od bílých klaunů také odpovídající držení těla a koordinaci pohybů. Bílí klauni se pohybují ladně s grácií tanečních kroků, svůj umělecký projev občas zpestřují elegantní akrobacií. Kostým augusta dle Bouissaca stojí v přímé opozici vůči kostýmu bílého klauna, a to ve všech aspektech. Třebaže august nosí oblek, nedopomáhá mu k elegantnímu vzezření, neboť se zpravidla jedná o konfekční velikost buď větší, či naopak znatelně menší, než odpovídá jeho postavě. Divák tak sleduje zjevnou disproporci mezi kostýmem a tělem. Augustův oděv často doplňují vesty, kšandy, velké knoflíky či spínací špendlíky. Oblek i doplňky bývají vyvedené v zářivých až křiklavých nápadných barvách. Kostým augusta může nacházet inspiraci v dobové módě, ale paroduje ji a karikuje. Narušuje tak módní normy a zvyklosti, překračuje zavedené meze vkusu. Kostým augusta provokuje. Slovo klaun (anglické *clown*) původně znamená „rolník“. Lopota na polích a péče o zvířata na farmách v minulosti často stála terčem vtipů obyvatel měst považujících se za privilegovanou vrstvu stojící na špici civilizace. Jestliže se rolníci pro sváteční příležitost chtěli obléknout elegantně, v očích městské populace jim chybělo správné a elegantní držení těla. Neobvyklé ustrojení rolníků v důsledku toho působilo nemístně. August v obleku, jež mu zjevně nepadne, je vyobrazením tohoto stereotypu. Augusti však nenosí jen obleky. Mezi módní zvyklosti augustů patří také oblečení potrhané a plné záplat. Ve zpustlém vzezření těchto kostýmů se dle Bouissaca promítá americká tradice tuláctví⁶⁸ – kostým reprezentuje oblečení trampů a lidí bez domova, čili osob s nízkým ekonomickým statutem.⁶⁹

Při interpretaci klaunských kostýmů Bouissac vychází z předpokladu, že ve společnosti status jednotlivce signalizuje jeho oděv a způsob, jakým se pohybuje. Držení těla, chůze, gesta a mimika utváří dynamické vzorce, které interpret čte a využívá ke kategorizaci pozorovaného subjektu do určité sociální třídy. Při tomto vyhodnocování hraje právě oblečení podstatnou úlohu. Přihlíží se k materiálu, ke stylu oblékání, stavu oděvu. Kostýmy a řeč těla bílého klauna a augusta reprezentují sociální diference, které jsou ve společnosti zakořeněné a soustavně reprodukovány. Bílí klauni reprezentují společenskou elitu a kulturní prostředí, v němž se tato elita pohybuje. Interpretaci na pozadí společenské diference Bouissac označuje jako strategii sociosémiotického přístupu (*sociosemiotic approach*). Za ním však autor nachází ještě kód biosémiotický (*biosemiotic code*) a pokouší se jej dešifrovat. Výrazná zdobnost oděvu bílého klauna má

⁶⁸ Tento stereotyp cirkusového klaunství proniká i do Beckettova dramatu, o němž bude blíže pojednáno ve třetí části diplomové práce.

⁶⁹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 49–54.

být vyjádřením dostatku („bohatství“) a vlastních kvalit. U mnoha živočišných druhů samci dokazují svou zdatnost tím, že dávají na odívání buď výraznou váhu, nápadná znamení (např. zbarvení), či výrazná gesta, kterými mohou zastrašit slabší nebo přivábí sexuální partnerku. Bouissac tedy uvádí do vztahu oblékání bílých klaunů s evolucí v biologickém smyslu. Klauni z této perspektivy ztělesňují tendenci dominantních jedinců přilákat pozornost – ať už sexuálních partnerů nebo politických následovníků – a odstrašit konkurenci.⁷⁰ V tomto místě se opět projevuje metodologický manévr, k němuž se Bouissac v knize opakovaně uchyluje, když svou strukturální analýzu klaunství doplňuje odkazem na biosémiotiku, v níž nachází argumenty, o které svou interpretaci klaunství může opřít.

V kapitole o kostýmech se Bouissac rovněž zmiňuje o onom nově se rodícím novém paradigmatu klaunství. Toto nové paradigma zavádí na poli klaunské módy inovace. Určité principy sice nelze překročit, nově se etablující klauni je musí ctít, nicméně některá omezení přestávají být překážkou. Jako příklad poslouží *cross-dressing*, na němž založil své ztvárnění augusta americký klaun Barry Lubin, který se stylizoval do podoby staré dámy. Pod pseudonymem Grandma tak – klaun v ženských šatech, s kudrnatou šedou parukou, perličkami na krku a červený kabátem, artritickou chůzí a provokativním vystupováním – vystoupil za hranice genderu i věkových limitů. Transgresivní charakter jeho vystoupení byl v Evropě ještě silnější, než v Americe, neboť v osmdesátých letech se dámy v pokročilém věku oblékaly v Evropě o poznání usedleji než v Americe. Svým křiklavým kostýmem Lubin zavedené evropské módní zvyklosti zcela zbořil. Také představitelka augusta umělkyně Annie Fratellini překročila zavedené hranice, když se objevila v kostýmu bez jakýchkoliv ženských atributů. Na rozdíl od vcelku běžné praxe žen sehrávajících roli bílého klauna, se Annie Fratellini rozhodla vybočit ze zaběhnutých kolejí, obléknout si neforemný oblek a nasadit si rudý klaunský nos.⁷¹

3.3.5 KLAUNSKÁ HRA S GENDEREM

Klauni, ať už bílí či augusti, svými maskami modifikují přirozené rysy obličeje, oblečením zase tvary těla. Podle Bouissacovy interpretace tím usilují o budování psychologických a sociálních rolí, charakterů postav, které se nevejdou do stereotypních

⁷⁰ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 55–57.

⁷¹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 57–60.

kulturních kategorií pohlaví a genderu, jež v kultuře převládají. Bílý klaun, ztělesnění kultivovanosti, svým oblékáním i jednáním balancuje na pokraji androgynie. Noblesní a třpytivé materiály a vypasovaný střih kostýmu evokují ženskou módu, zatímco široká vycpaná ramena a barva hlasu uvádí na scénu mužské stereotypy. Zjev bílého klauna ovšem nemá reprezentovat obousměrnou přitažlivost, ale nejvyšší standardy patřičného jednání a korektnosti, které bílému klaunovi propůjčují autoritu a dominanci. Naproti tomu august s jeho neučesanými vlasy, špatně padnoucím kostýmem, příliš velkými botami, s jeho líčením, barvou hlasu a chováním, je buď příliš obhroublý či příliš dětský na to, aby naplňoval konvenční schémata sexuální atraktivity. Ať už roli augusta sehrává žena nebo muž, výsledný vzhled augusta zůstává takřka stejný, tedy pohlavně nespécifický. Publikum na augusta většinou nahlíží jako na asexuální bytost. Třebaže samotní klauni stojí někde mimo běžná pohlavní a genderová schémata, jsou právě pohlaví a gender jedním z velkých témat klaunských vystoupení.⁷²

Zapojení témat pohlaví a genderu do klauniád vždy závisí na sociopolitickém kontextu. Bouissac uvádí případ vystoupení, které se uskutečnilo ve francouzském cirkusu Arlette Gruss v lednu 2013 a v roli klaunů vystoupila dvojice Tom a Pepe. Narativ klauniády vycházel z *Pohádek tisíce a jedné noci* a uplatňoval se v něm motiv kouzelné lampy plnící tři přání. Gag se zakládal na stupňující se tendenci přání: první přání přineslo do světla manéžních reflektorů krásnou ženu v bílých svatebních šatech (tedy nevěstu); druhé přání stejnou ženu, avšak spoře oděnou (transformace v sexuální objekt); třetí přání muže v růžovém obleku (homosexuální ženich). Gag zakončil útěk obou klaunů ze scény. Bouissac komentuje silný sexuální podtext oněch tří přání a vztah k sociopolitické situaci, která vládla ve Francii. V té době totiž legislativní projekt uzákonění manželství osob stejného pohlaví vzbuzoval mnoho debat veřejnosti. Folklorní pohádkový narativ poskytl vystoupení syntaktické uspořádání, skrze které mohli klauni artikulovat sexuální obsah s ohledem na aktuální instituce a politické dění.⁷³

Klauni si často pohrávají s genderovými stereotypy ve svých narativech. Referenčními rámci jejich vystoupení se stávají instituce (jako je manželství), stereotypní situace, nebo sociální jednání, které v dané společnosti představují normu. Tato témata v sobě ukrývají kulturní obsah vztahující se ke skrytým pravidlům vládnoucí kultury, jako je například omezení výběru sexuálního partnera věkem, pohlavím nebo sociálním

⁷² Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 143–144.

⁷³ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 144–146.

zařazením. Vztah mezi jedinci, které od sebe dělí velký věkový rozdíl nebo společenský status, sankciovaný opovržením společnosti, je stereotypem hojně užívaným v literatuře i umění. Tento stereotyp představuje bohatý zdroj narativních témat i pro klauny – skrze něj klauni ohýbají a někdy dokonce zcela negují společenské a kulturní normy, třebaže dnes méně agresivně, než tomu bylo dříve. Odhalují tak skrytou ideologii, jakou je například představa romantické lásky. Romantická láska se podle této ideologie zakládá na skutečných citech mezi mužem a ženou, na jejich vzájemné reciprocitě, avšak zastírá biologické a ekonomické motivace vstupu do trvalého svazku. Bouissac zde opět poukazuje na střet přírody (sexuální touha) a kultury (peníze a idealizace lásky).⁷⁴

3.3.6 REKVIZITY JAKO NÁSTROJ PRODUKCE VÝZNAMU

Analýza rekvizit využívaných v klauniádách v Bouissacově knize probíhá po vzoru strukturální analýzy lingvistické. V klauniádách se na utváření významu podílejí materiální artefakty, čili rekvizity do vystoupení zapojené. Rozličné artefakty, předměty denní potřeby a lidské vynálezy všeho druhu definuje zpravidla jejich funkce. Avšak ne beze zbytku. Dané objekty jsou vždy součástí určitého kontextu, který spoluutváří jejich význam. Bouissac přirovnává artefakty ke slovům umístěným ve větě. Jak hmotné artefakty, tak slova podle něj představují nástroje signifikace. Jak mezi artefakty tak mezi slovy působí syntaktické vazby. Klauni ve svých vystoupeních hojně využívají nejrůznější předměty coby rekvizity. Pod jejich taktovkou ovšem tyto rekvizity nabývají funkce dramaticky se vzdalující od jejich běžného užití. Dle Bouissaca se užitím předmětu novým neočekávaným způsobem mění syntax. Divák se střetává s logikou, která není svázána pragmatickými omezeními. Klauniáda tak poukazuje na svázanost běžné racionality a na omezení usměrňující běžné očekávání. Přirovnání Bouissac opět nachází v lingvistice. Podobně jako slovní hříčka odhaluje ambivalenci skrytou ve fonetické struktuře slov a frází, se artefakty užitě v rámci klauniády neobvyklým způsobem osvobozují od své normativní funkce a produkují nový, často šokující, význam. Situace, kdy se užití objektů odchyluje od vyšlapaných cest, problematizuje otázku lingvistických výrazů sloužící k deskripci těchto objektů. Příkladem v knize uvedeným je rekvizita klauna

⁷⁴ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 149–150.

Popova, která vypadá jako klasický deštník (z hlediska tvaru), ale jeho vnitřní „zavlažovací“ mechanismus zkrápí hlavu toho, kdo má „deštník“ nad hlavou, čímž se funkce tohoto artefaktu převrací ve svůj opak. Oxymorón, básnický prostředek hojně využívaný v poezii a umění, tak získává v klauniádě doslova fyzickou podobu.⁷⁵

Mimo artefakty každodenní potřeby klauni využívají také různé speciální předměty určené například k produkci iluzí a kouzel. Kouzla se v klauniádách objevují buď jako předmět parodie, nebo prostředek nabourávající a obracející role augusta a bílého klauna. Klaunská vystoupení s prvky magie považuje Bouissac dokonce za specifický klaunský žánr. Kouzla prezentovaná parodickým způsobem rozkládají kód kouzelnických vystoupení. Rekvizity sloužící k produkci kouzla mohou být záměrně vyrobeny tak, aby selhaly, či v součinnosti s akcí klauna došlo k odhalení mechanismu, na němž kouzlo stojí (čímž je trik zmařen). Komická čísla, v nichž klaun–kouzelník zkazí trik, zatímco předstírá serióznost kouzla, má své pravoplatné místo v jazyce klaunství. Bouissac poukazuje na to, že minimální modifikace předmětů má z hlediska komičnosti gagu větší potenciál dosažení kýženého efektu, neboť nenese viditelné znaky toho, že by byl předmět jakkoliv upraven. Díky tomu publikum neočekává, že daný předmět neposlouží své obvyklé funkci. Zvláštní efekty, u nichž obecenstvo předjímá neobvyklou funkci, oslabují sílu gagu, respektive jeho komický potenciál. Také přemrštěná redundance, čili nadměrné poskytování vodítek anticipujících, co bude následovat, komiku spíše utlumuje.⁷⁶

Vedle neživých objektů s klauny mohou vystupovat také živí tvorové, více či méně trénovaná zvířata. U zvířat jde stejně jako u rekvizit především o diskrepanci mezi očekáváním obecenstva a neočekávaným vývojem událostí v představení.⁷⁷

Nicméně ať už využívá klaun v rámci představení předměty publiku důvěrně známé z každodenního života, objekty sloužící k tvorbě speciálních efektů, nebo si přivede na pomoc zvíře, komický potenciál situace spočívá hlavně na jeho bedrech – na struktuře gagu, na umu klauna pospojovat prvky a zahrát svůj part tak, aby gag zafungoval. Z Bouissacovy analýzy vyplývá, že neočekávaná syntax vystoupení je v klauniádě generátorem smíchu.

⁷⁵ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 61–68.

⁷⁶ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 69–72.

⁷⁷ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 72–73.

3.3.7 GAGY: ZÁKLADNÍ STAVEBNÍ KAMENY KLAUNIÁDY

Termín „gag“ náleží do sémantického pole, jež implikuje veselí a další charakteristiky cizí vši vážnosti. Do tohoto sémantického pole patří také pojmy jako „vtip“ či „groteska“. Gagy lze dle Bouissaca nahlížet ze dvou hledisek. Z hlediska klauniády jako základní stavební kameny, z nichž klauni sestavují své cirkusové vystoupení. Dále pak z hlediska publika představují akce, které vyvolávají smích. V americkém divadelním žargonu 19. století se uchytil termín „gag“ pro označení slov či vět (a dalších prvků), jež herec improvizovaně vloží do svého partu. Nemusí jít pouze o slova, ale jakoukoliv vědomou či náhodnou inovaci (jakýkoliv verbální i neverbální vklad), jež může sestávat krom slov také z gest či jednání.⁷⁸

V češtině slovo „gag“ zdomácnělo až v první polovině 20. století. Podle teatrologického slovníku „gag“ označuje překvapivý krátký sled situací nebo akcí, přičemž číslo dosahuje komičnosti skrze porušení běžné logiky, zvyklostí či zákonitostí. Gag těží z momentu překvapení, který lze označit za hlavní princip gagu. Gagy uplatňovala v 16. století v komedii dell'arte *burla* (dlouhá komická epizoda), ze které se vyvinula burleska, a také je rovněž v komedii dell'arte obsahovaly tzv. *lazzi* (jevištní situace a výstupy sestávající ze slovních, mimických, klaunských, hudebních či akrobatických prvků, zprvu vymyšlené herci za přímé účasti publika), jež obvykle vyznívaly vulgárně a lascivně. Teatrologický slovník je uvádí v souvislost s groteskním převrácením světa ve středověkém karnevalu.⁷⁹ Dialog mezi klaunstvím a karnevalem bude probrán podrobněji v následujícím oddíle diplomové práce.

„Groteska“, v angličtině *slapstick*, se rovněž pojí ke komedii dell'arte. Anglické kompozitum složené ze slova *slap* („facka“, „plácnout“, „plesknout“) a *stick* („tyč“, „hůl“, „klacek“), původně představovalo v podstatě doslovné označení předmětu využívaného v komedii dell'arte. Jednalo se o rekvizitu speciálně určenou k tomu, uštvrdit někomu ránu, a to tak, aby rána touto tyčí vydala náležitě hlasitý zvuk, avšak nezpůsobila úraz. Postupně se výraz zobecnil pro popis všech komických efektů dosažených fyzickými prostředky. „Vtip“, anglicky *joke*, se podle Bouissacovy definice vztahuje k tomu, co je hravé, co slouží jen pro zasmání. Jedná se o slovesnou formu, která nenáleží pouze do zábavního průmyslu, ale proniká do každodenního života. Bouissac poukazuje na jeho antropologický

⁷⁸ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 75.

⁷⁹ Zdeňková, M. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri. 2004. s. 101–102. Heslo: gag.

rozměr, o němž svědčí slovní spojení *joking relationship*.⁸⁰ Tento antropologický termín označuje spřízněnost, která neplyne z rodinných vazeb, nýbrž se zakládá na nezvykle volné verbální či fyzické interakci mezi dvěma a více lidmi.⁸¹ Bouissac uvádí sémantické vztahy mezi uvedenými termíny, aby poukázal na komplexitu gagů, neboť gagy do sebe zahrnují jak jednotky verbální tak vizuální.

Bouissac si klade otázku: „Jak je gag konstruován?“. Potažmo jej zajímá, co činí gag úspěšným a v čem naopak tkví jeho možné selhání. Tuto otázku pak zasazuje do rámce širší struktury, neboť, jak autor podotýká, klauniáda není pouhou poslopností gagů.⁸²

Klauniádu lze popsat jako hraný narativ, který se vyvíjí ve struktuře dialogu. Obsahuje formální prvky, které v rámci dynamické struktury, v níž má každý pohyb klauna svůj smysl, podněcují zájem obecenstva. Určité prvky vyvolávají u diváků salvu smíchu. Nicméně diváci nereagují v průběhu vystoupení smíchem nepřetržitě, nýbrž jím odměňují pouze specifické akce, které z běhu vystoupení určitým způsobem vybočují. Tyto specifické akce jsou právě gagy. Gagy dle Bouissaca spolu s narativem vytváří syntaktický celek, v němž gagy vystupují do popředí, zatímco narativy zajišťují nezbytný kontext a logické pozadí.⁸³

Na cestě ke komplexnímu porozumění klaunství jako sémiotickému a sociálnímu fenoménu je dle Bouissaca v první řadě nutné vypracovat morfologii a typologii gagů. Bouissac vychází z předpokladu, že ač gagy slouží jako funkční jednotky klauniády jakožto celku a jejich významotvorný potenciál závisí na kontextu zajištěném narativem, vykazují jistou míru autonomie. Díky tomu je lze z narativu vyabstrahovat a uchovat v tradici. Tedy pokud projdou diváckou cenzurou. Gagy prezentované publiku mohou přežít jedině, pokud fungují, tedy jestliže u diváků vyvolávají smích. Zpětná vazba publika určuje, které gagy se uchovají a zařadí do repertoáru, z něhož klaun může vybírat gagy, jenž do svého vystoupení zařadí. S gagem lze v rámci narativu manipulovat – zařadit ho dříve či později, podle toho, kdy nastane strategicky příhodný okamžik. Jeden gag lze rovněž využít v různých narativech. Struktura klaunského vystoupení velmi závisí na načasování gagů. Na některé gagy si klauni dopředu sledem přípravných akcí připravují

⁸⁰ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 75–76.

⁸¹ The Editors of Encyclopaedia Britannica. „Joking relationship“. In: *Encyclopaedia Britannica*. [online encyclopedie] Aktualizováno:2008-07-15.[cit. 2017-04-02]

Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/joking-relationship>.

⁸² Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 77–78.

⁸³ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 76.

půdu – například tak, že záměrně svádí diváka na špatnou cestu, aby si vytvořil mylná očekávání. Vývoj gagu nesmí být předvídatelný. Sdělení musí zákonitě vyvolat překvapení. Kalibrování dokonalé rovnováhy mezi narativem a gagy stojí mnoho času, během něhož reakce publika, upozorňující na omyly a chybné kroky, formují výslednou podobu gagů.⁸⁴ Bouissac předpokládá obecný systém gagů, které mohou klauni ve svých klauniádách využívat.

Gagy coby základní stavební kameny klauniády představují funkční jednotky, které samy o sobě nemohou vyvolat smích u publika. Kýžený efekt závisí na kontextu, v němž se gagy objevují, tedy na narativu coby dramatické struktury jednotlivých klauniád. Třebaže se stejný gag může objevit ve vystoupeních různých klaunů, promítá se v jeho způsobu provedení tvůrčí vklad performerů. I přes rozdílnosti jsou však gagy výsledkem působení jednoho totožného *algoritmu*. S odkazem na lingvistiku Bouissac definuje onen algoritmus utváření gagu jako svého druhu gramatiku – gagy vznikají s ohledem na soubor pravidel, které určují jejich kompozici v jazyce klauniád.⁸⁵

Klauniádu popisuje Bouissac jako multimodální akt komunikace (*multimodal act of communication*). Termín *multimodální* odkazuje ke skutečnosti, že tato komunikace probíhá různými komunikačními kanály (skrze slova, gesta, objekty, vizuální znaky, atd.). Jde o komplexní jev s určitou rétorickou strukturou. Klauniády lze studovat jako texty, které artikulují skrze svůj vlastní kód sémantický a ideologický obsah.⁸⁶ Gag patří do kódu klaunství, a coby médium klauniády zprostředkovává význam.

Bouissac přistupuje ke klauniádě jako k textu a vypůjčuje si z lingvistiky technické termíny pro rozbor klaunského vystoupení. Jedním z nich je *anafora*, nástroj dosažení konzistence promluvy odkazováním pomocí různých prostředků směřujících z jednoho místa textu k předchozímu. V lingvistice anafora popisuje užití zájmen či jakýchkoliv indexikálních jednotek zpětně referujících k jinému slovu či frázi v textu, čemuž se v lingvistice říká *anaforická kontextová deixe*. Spojuje části vět a přemostňuje mluvnickou vzdálenost mezi větami. V rétorice anaforické opakování pomáhá budovat soudržnost diskursu a gradující kadenci proslovu. Může jít například o repetici stejných slov na začátku různých vět.⁸⁷ V multimodálním komunikačním aktu jakým je klauniáda mohou

⁸⁴ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 76–77.

⁸⁵ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 78.

⁸⁶ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 88–89.

⁸⁷ Lotko, E. *Slovník lingvistických termínů pro filology*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2003. Heslo: anafora. s. 14.

slova, gesta, objekty nebo například hudební melodie sloužit ke zpětnému upozornění příjemce sdělení, tedy diváka, na znaky a akce, které mu byly v rámci vystoupení adresovány dříve. Anafora v takovém případě slouží k propojení zdánlivě nezávislých gagů.⁸⁸

Podle Bouissaca má gag logickou strukturu. Dle autora je dokonce utvářen podobně jako logický argument – skládá se z akcí (které Bouissac přirovnává k premisám) a závěru (jenž se z premis vyvozuje). Závěr předkládá pointu, v níž se předešlé akce propojí, ačkoliv namísto očekávaného vyústění (který by se zdál logicky vyplývat z akcí) přichází nečekaný zvrat, v čemž autor spatřuje diskrepanci mezi premisami a závěrem. Premisy u klauniády však nevycházejí z formální logiky, ale odkazují k „logice“ kultury, coby souboru implicitních pravidel kulturního vědění a norem. Toto vědění a normy formují očekávání diváků. Z toho čerpá cirkusová tradice parodování klasických uměleckých forem (dramat, oper, baletu), u nichž diváci mající kulturní povědomí předpokládají určitý daný vývoj, nicméně závěr je překvapí nečekaným vyústěním. Bohatý zdroj gagů nachází klauni například ve vizuální metafoře. Gag stavící na metafoře, zprostředkovávané skrze gesta či pomocí rekvizit, dosahuje o to silnějšího účinku, čím vzdálenější kulturní kategorie se v metafoře spojují. Tímto způsobem gag prolamuje skrze vizuální metaforu kulturní tabu a dosahuje nejkrajnější meze toho, co je psychologicky a morálně přijatelné. Radikální diskrepance mezi očekáváním a závěrem plynoucí z kategorické diference syntaktických komponent gagu ovšem nestačí, musí mít relevanci. Tu nachází právě v prolamování tabu. Spojení mezi referenty, k němuž v rámci gagu dochází, musí být tabuizovaným spojením. Takové spojení v běžném společensko-kulturním kontextu podléhá represi – není společensky přijatelné, takřka ani myslitelné. Avšak klaunů, jejichž samotná existence se zakládá na principu transgrese, se tato represe nedotýká. Bouissac uvádí, že neslučitelné kategorie vychází na jedné straně ze svázanosti s přírodou (kategorie toho, co se nahlíží jako kulturně nízké, například biologické procesy těla, které sice podléhají společenské regulaci v tom, co je vhodné a co nikoliv, ale nelze se jich zbavit) a na druhé straně z toho, co stojí na kulturním žebříčku nejvýše (kategorie výlučně kulturních artefaktů). Každý gag tímto způsobem poukazuje na arbitrarnost symbolických reprezentací kulturních norem, když znázorňuje jejich spříznění s tím, co je nízké a chápáno jako blízké přírodě.⁸⁹

⁸⁸ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 90.

⁸⁹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 90–94.

Popis anatomie gagu Bouissacovi slouží k tomu, aby opět uvedl na scénu nepřeklenutelnou opozici přírody a kultury, již se dle něj klaunství stává obrazem, a to tedy nejen na úrovni postav, ale i syntaktického uspořádání klauniády.

3.3.8 GRAMATIKA KLAUNSTVÍ

Podle Bouissacovy strukturalistické perspektivy utváří líčení, kostýmy, rekvizity a gagy slovník multimodálního jazyka klaunství (*lexicon of the multimodal language of clowning*)⁹⁰. Jednotlivé aspekty klaunství představují specifické třídy funkčních elementů, z nichž každá třída zakládá subsystém vlastního druhu. Jednodušší dílčí subsystémy jako kostýmy a líčení spočívají na diferencích a opozicích, rekvizity a gagy závisí na komplikovanějším *algoritmu*. Nicméně ani v lingvistice pro utváření smysluplných textů pouze slovník nestačí. Slovník sám o sobě zůstává nevyužitým potenciálem. V této chvíli se musí do hry zapojit také gramatika, s jejíž pomocí klauni jednotlivé funkční elementy subsystémů jazyka klaunství kombinují a produkují tak komplexní narativy vtělené do multimodálního diskursu klaunství. Bouissac prohlašuje, že klauniáda není pouze aktem signifikace, ale také komunikace⁹¹. A funkční jednotky, které slovník klaunství nabízí, až v narativní struktuře klauniády nacházejí artikulovaný význam.⁹²

⁹⁰ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 107.

⁹¹ Analogický postulát předkládá Umberto Eco ve své *Teorii sémiotiky* (napsané v raném období jeho tvorby), třebaže sám Paul Bouissac Eca ve svých zdrojích neuvádí. Eco sémiotiku v úvodu své knihy, kterou lze chápat jako výsledek Ecových snah o položení institucionální základů sémiotiky, označuje jako obor, jež zkoumá všechny procesy kultury jako komunikační procesy. Nicméně komunikativní akty dle Eca předpokládají coby svoji nutnou podmínku systém signifikace. Ten představuje nezávislý sémiotický konstrukt, který komunikaci umožňuje, ačkoliv sám zůstává autonomní. V kulturních jevech jsou procesy signifikace a komunikace provázané, proto by měly být zkoumány v obou těchto aspektech. (viz Eco, U. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo. 2009. s. 15–16.) V souladu s tím Bouissac ve své knize prohlašuje, že je důležité vedle systému signifikace také zkoumat hledisko komunikace. Podstatně více prostoru ovšem věnuje signifikaci.

⁹² Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 107.

3.3.9 UNIVERZÁLNÍ NARATIV: KLAUN A ŠIBAL

V 19. století se etablovala tradiční role augusta coby terče ponižujících úklad bílého klauna. Tento stereotyp zanesl do literatury obraz augusta jako toho, kdo vyvolává soucit – z jeho pádů do tenat krutosti bílého klauna se v imaginaci společnosti začala vyvozovat existenční bída posilující status augustů coby vyděděnců. Nicméně obraz předkládaný literaturou se liší od reálných performancí. Bouissac označuje za mylnou představu augusta coby pouhé oběti, neboť august za pomoci svých vlastních triků může vystoupit z role obětního beránka.⁹³

V souvislosti s triky, které klauni ve vystoupeních prezentují, Bouissac uvádí na scéně mytologickou a folklorní postavu *šibala*. Šibal disponuje atributy jako je vychytralost, vynalézavost a narušování zaběhnutých pravidel. V mytologii se může jednat o postavu vyloženě zápornou, ambivalentní nebo dokonce kladnou – když lidem zprostředkuje vychytralou léčku nedostupné vědomosti nebo dovednosti. Publikace Dotyho a Hynese věnovaná mytologickým postavám šibalů definuje klauny jako jednu z kategorií šibalských postav.⁹⁴

Podle Bouissaca se v paradigmatu klaunských narativů ustálila kategorie, kterou označuje slovním spojením *trickster cycle* (doslovně přeloženo „kruh šibalů“). Toto schéma představuje tradiční součást repertoáru klauniád. k roli bílého klauna, jak již bylo řečeno, tradičně patří předvádění krutých žertů, jimž za oběť padá august. Bílý klaun láká augusta do zmanipulovaných her či jej nabádá, aby se zapojil do jeho úkladných plánů, jejichž schéma předem odsuzuje augusta k neúspěchu, ponížení či zesměšnění. Ač v různých variantách, základní model „kruhu šibalů“ následuje tuto strukturu: bílý klaun nabádá augusta k tomu, aby učinil něco, co je proti pravidlům (kulturním a sociálním normám), na což august přistoupí. Augustovo překročení pravidel Bouissac interpretuje jako regresi do přírodního, tj. nekulturního, stavu. Augustovi se jeho jednání vymstí

⁹³ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 123.

⁹⁴ Kniha uvádí následující výčet: „*Typical identifications of the trickster include: Animal-Person (particularly Blue Jay, Coyote, Crow, Fox, Hare, Mink, Rabbit, Raven, Spider, Tortoise), Anti-Hero, Boundary Figure, Bungling Host, Clever Hero, Clown, Culture Hero, Confidence Person, Demiurge, Lord of the Animals, Numskull, Old Man, Picaro, Selfish Buffoon, Selfish Deceiver, Swindler, Transformer.*“ viz Doty, W. Hynes, W. *Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms* [online]. Tuscaloosa: University of Alabama Press. 1997. s. 24.

a transgrese pravidel nezůstane nepotrestána. Nicméně tato relativně pevná struktura nabízí v závěrečné fázi klauniády kličku a tou je výměna rolí. k ní dochází, jestliže august zvrátí „nepředvídatelným“ způsobem situaci ve svůj prospěch, přelstí bílého klauna, a tím se sám stane šibalem. Pomyslný „kruh šibalů“ se uzavře.⁹⁵

Když se v relativně pevné podobě v cirkusové tradici kontinentální Evropy binární dvojice bílého klauna a augusta ukotvila, role šibalského pokušitele se stala výchozí charakteristikou bílého klauna, ač ji od něj mohl august (coby původní oběť) přebírat. V současné éře moderního cirkusu, v němž se rodí paradigma sólově vystupujících klaunů, performer své šibalské manévry směřuje do publika, v němž nalézá své oběti. Bouissac na vybraných příkladech demonstruje léčky kladené soudobými sólovými klauny na diváky a srovnává cirkusové klauny s mytologickou postavou šibala. Poukazuje přitom na sdílené rysy: jsou zábavní a vyvolávají v lidech smích; skrze triky šálí své oběti; ačkoliv využívají v interakci i verbální prostředky, jejich triky zahrnují akce ve formě neverbálních žertů (*practical jokes*); jejich akce jsou přemrštěné vzhledem k danému kulturnímu kontextu; trestají ty, kteří padnou za oběť jejich žertům; překračují kulturních normy a pravidla; všechny jejich akce mají kulturní relevanci; jsou obdařeni jistým druhem nesmrtnosti (vždy uspějí, vždy uniknout v pravý čas, apod.). Zdá se, že cirkusovní klauni a mytičtí šibalové ztělesňují tytéž symbolické hodnoty společnosti. Klaunství k tomu dospívá skrze živou performanci, mýty a folklor skrze vyprávění a předávání příběhů. Bouissac mezi jednotlivé mytické a klaunské narativy nechce klást rovnítko, ale zasadit je do širšího rámce jakožto fragmenty jednoho širšího narativu (univerzálního vyprávění).⁹⁶

Spřízněnost postavy klauna a šibala ilustruje i následující výňatek z knihy *Trickster: Mýtus o šibalovi*, kde v pojednání o podstatě postavy šibala Karl Kerényi píše: „Chaos patří k totalitě života a duchem tohoto chaosu a neuspořádanosti je šibal. Jeho funkcí v archaické společnosti (nebo spíše funkcí jeho mytologie a příběhů, které se o něm vyprávějí) je dodat chaos do řádu a tak vytvořit celek; vyjádřit možné v rámci přesně stanovených hranic toho, co je povolené; prožívat to, co je nepřipustné.“⁹⁷ Třebaže postavu klauna a šibala sblíží jejich funkce ve společnosti, nelze je ztotožňovat či chápat jako dvě vývojové fáze téhož fenoménu. Chybí zde totiž materiály, které by dokládaly vývojovou linii mezi dávnými mytologiemi a cirkusovými vystoupeními klaunů. Podle

⁹⁵ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 123–128.

⁹⁶ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 132–136.

⁹⁷ Radin, P., Kerényi, K., Jung, C. G. *Trickster: mýtus o šibalovi. Indiánský mýtus v kontextu světových mytologií*. Praha: Dobra. 2005. s. 192.

Bouissaca za to může hlavně skutečnost, že není dostatečně prozkoumán původ tradičních narativů klauniád. Takže spojení šibalů a klaunů zůstává spíše na rovině spekulací. Takové spekulace by ale dle Bouissaca mohly být impulsem k tomu, zaměřit budoucí výzkumy tímto směrem. Svou publikací mapující objemný vzorek klaunských vystoupení se snaží tento nedostatek ve zkoumání klaunství napravit i sám Bouissac.⁹⁸ Bouissacův apel na kritické nahlížení vztahu mezi klaunstvím a šibalstvím a jeho kritika nedostatku etnografických dat získaných pozorováním reálných klauniád na půdě cirkusu, vychází z autorova úzce vymezeného chápání klaunství. Pro Bouissaca klauni patří výhradně do struktury cirkusu. Autor nedokáže klaunství od cirkusu oddělit, nechápe jej jako princip, který prochází napříč společensko-kulturním univerzem. Klauny a šibaly sice dle Bouissaca spojuje, že klauniády i šibalské mýty vycházejí ze stejného metanarativu (onoho velkého univerzálního narativu). Jsou však jeho odlišnými fragmenty, neboť klaun v Bouissacově podání stále zůstává postavou náležící do struktury cirkusu, zatímco šibal do struktury mýtu.

⁹⁸ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 139–142.

3.3.10 V ZAJETÍ STRUKTURALISMU

Na základě zkoumaného vzorku klauniád vyvozuje Paul Bouissac závěr, že každé jednotlivé vystoupení představuje pouze variaci hypotetického prototypu, jehož původ ovšem vzhledem k nedostatku záznamů historických klauniád, není možné přesně určit. Narativní schémata klauni užívají jako výchozí model pro rozvinutí vlastních vystoupení, aniž by se přitom zabývali původem tohoto modelu. Tomuto modelu ani nemusí výsledné zpracování zachovávat naprostou věrnost. Klauni jej uchopují po svém s vlastní tvůrčí invencí. Některé vydařené inovace se dokonce pro úspěch u publika stanou součástí tradičního modelu. I přes veškeré odchylky, které vykazující variace jednotlivých interpretů, narativy nejsou spojeny s jednotlivými protagonisty. Bouissac dokonce tvrdí, že jednotlivé klauny lze vzájemně zaměnit, aniž by to vážně narušilo strukturu klauniády.⁹⁹

Klaunská vystoupení sdílejí několik narativních vzorců. Za prvé, vždy v nich vystupují dvě opoziční strany, přičemž nejzákladnější tradiční opoziční dvojici utváří bílý klaun a august. Protagonistů zastávající roli augusta se může objevit i více, což ovšem nenarušuje opoziční strukturu této koncepce – na jedné straně zůstává bílý klaun, na straně druhé jeden či více augustů. V situaci, kdy klaun vystupuje sám (což patří k moderním trendům), roli opoziční strany zastávají zpravidla dobrovolníci z publika. Za druhé, klauniádu vždy zahajuje narušení očekávaného běhu věcí – do hry vstupuje moment překvapení. Za třetí, klauniáda vždy závisí na zvratu situace, nebo změně statusu. Tyto zvraty, modifikace a změny probíhají skrze porušení zavedených pravidel (např. zničení určitého předmětu, apod.), a určují syntax vystoupení. Obsah touto syntaxí artikulovaný přitom vychází z kulturního kontextu a dotýká se tak základů toho, na čem kultura stojí, a co se chápe jako samozřejmé. Pokud by členové kultury odhalily, o jak křehké základy jde, kultura by se dostala do stavu ohrožení. Klauni narušují konvenční pravidla a tabu společnosti, a poukazují tak na křehké základy kultury. Nicméně potenciální ohrožení ze strany klaunů se brzy dostává pod kontrolu – například tak, že narušitele pravidel stihne trest.¹⁰⁰ Hrozba zhroucení kultury a rozpoutání chaosu je zažehnána.

⁹⁹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 171–173.

¹⁰⁰ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 173–175.

Konec klauniády není závěrem ve smyslu ukončenosti, ale spíše uzavřením za účelem možnosti odstartovat novou klauniádu. Klauniáda představuje mikro-narativ, fragment onoho velkého narativu, zdroje všech klauniád, který v jednotlivých vystoupeních znovu a znovu ožívá bez jakékoliv finality. Tento velký narativ si (podobně jako hrdinové mýtů či pohádek) zachovává konstantní kvality a funkce. Avšak Bouissac podotýká, že kulturní evoluce je nepředvídatelná a může se stát, že i odolná a stálá tradiční schémata velkého narativu podlehnou jejímu vlivu.¹⁰¹

Klauni a jejich ekvivalenty jsou celosvětovým fenoménem, známým všem kulturám světa. Nicméně úspěch jednotlivých klauniád závisí podle Paula Bouissaca na kontextu. Čerpá ze sítě hodnot, konvencí, morálních zvyklostí té které společnosti. V takto vedené interpretaci lze spatřovat náznak interpretačního „obratu“, kdy se Bouissac lehce vymaňuje z nahlížení na klaunství jako uzavřeného systému. V Bouissacových očích dokonce kulturní relevance vystoupení představuje klíč k porozumění tomu, proč vtipy a gagy vyvolávají v publiku smích. Některé prvky sice mohou nalézt pochopení v mezikulturním měřítku, neboť závisí spíše na obecně lidské zkušenosti, než specifickém kulturním kontextu, nicméně většina elementů spočívá právě na kulturně-specifickém kódu (jazyk, gesta, rekvizity, atd). Lingvistické a kulturní hranice humor klaunů překlenout často nedokáže. Avšak syntaktická stránka klaunství podle Bouissac staví na univerzální lidské tendenci tázat se po původu nevyřčených konstitutivních pravidel socioekonomického systému, jež definuje kulturu. Onen výše zmíněný „obrat“ tedy zůstal nezavršen, neboť se Bouissac vrací k hledání univerzálního a pevně daného schématu klaunství. Autor interpretaci završuje konstatováním, že funkce a syntax klauniád zůstává stejná v univerzálním měřítku, třebaže obsah závisí na kultuře konkrétní společnosti.¹⁰²

Pro Bouissaca tradiční klaunství patří do cirkusové manéže. Manéž vymezuje specifický časoprostor, v němž klaunství může existovat – mimo běžný sociální řád, pravidla, zákony. Vykročení za hranice manéže a s ním spojená „demokratizace“ klaunství transformuje dle autora podstatu klauniád a připravuje je o některé důležité aspekty. Bouissac označuje proces migrace klaunů mimo vymezený prostor manéže jako o *trivializaci* klaunství.¹⁰³ Bouissacovo kritické nazírání klaunů vystupujících mimo kontext cirkusu je dáno tím, že nedokáže daný fenomén nahlížet jinak, než optikou cirkusového klaunství.

¹⁰¹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 175.

¹⁰² Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 181–197.

¹⁰³ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 197–200.

3.3.11 ZÁVĚR

V knize *The Semiotics of Clowns and Clowning* francouzský autor Paul Bouissac využívá pro interpretaci klaunství slovník strukturalistické lingvistiky. Materiál pro zkoumání mu poskytla léta pozorování cirkusových klauniád. Jednotlivé klauniády mu slouží jako výchozí bod pro abstrahování od konkrétních klaunských vystoupení k obecnému systému, podle jehož zákonitostí se klaunství dle jeho názoru řídí. Explicitně hovoří o *jazyku* klaunství, o cirkusovém *kódu*, o *paradigmatu*, v němž hraje ústřední úlohu *binární opozice* dvou typů klaunů – bílého klauna (*whiteface*) a augusta. Tato dvojice podle Bouissaca reprezentuje klasickou binární opozici známou ze strukturální antropologie, a to rozpor mezi kulturou a přírodou. Redundantní vrstvení heterogenních znaků (na rovině masky, kostýmu, rekvizit, replik, gagů, atd.) utváří *multimodální jazyk* klaunství, a je podle Bouissaca vedeno snahou prezentovat bílého klauna coby obraz kultury v té nejkoncentrovanější podobě, zatímco augusta jako ztělesnění přírody.

Na rovině *syntagmatické* Bouissac popisuje výstavbu vystoupení, v němž se uspořádání jednotlivých znaků musí řídit ustavenými pravidly – *gramatikou*, podle které jsou jednotlivé funkční elementy kombinovány. V pozadí klauniády, jejího syntagmatického uspořádání, se podle Bouissaca rýsuje univerzální narativ (*grand narrative*), který zajišťuje soudržnost klaunského vystoupení. Tento narativ stojí podle Bouissaca v pozadí všech klauniád.

Kromě slovníku strukturalistické lingvistiky místy autor využívá také pojmový slovník biosémiotiky, když zohledňuje při interpretaci klaunské masky morfologii lidské tváře s ohledem na fyziologické funkce a jejich dopad pro komunikaci. V kapitole věnované kostýmům klade důraz na posturologii, a při interpretaci kostýmu bílého klauna se mimo jiné odvolává na strategie využívané v živočišné říši pro dosažení nadřazenosti. Tyto náhodné exkurzy do biosémiotiky slouží Bouissacovi dle mého názoru pouze k tomu, aby posílily a ospravedlnily jeho strukturalistickou pozici.

4 TRANSGRESE: KLÍČ K NAHLÉDNUTÍ KLAUNSTVÍ Z HLEDISKA INTERTEXTUALITY

V analyzované koncepci klaunství Paula Bouissaca se vyskytuje jedno téma, které v sobě nese potenciál vymanit klaunství z pevného sevření systémem cirkusu. Jedná se o téma transgrese. Bouissac přiznává klaunství schopnost překračovat sociální normy a řád. Dokonce se podle něj jedná o nosný rys klaunství. Klauniády předkládají transgresivním norem, čímž poukazují na umělé charakter kultury a společenských konvencí. Nutno ovšem reflektovat, že se Bouissacova interpretace, i přes poukaz na transgresivní aspekty klaunství, nedokáže oprostít od klaunství cirkusového. To je dáno jeho striktně strukturalistickou pozicí.

V této části diplomové práce bych chtěla využít potenciál spočívající v transgresivním klaunství a v duchu této transgrese nechat klaunství vykročit za vlastní pomyslné hranice (tradičně spjaté s cirkusovým prostředím). Na rozdíl od Paula Bouissaca nebudu využívat slovník strukturalistické lingvistiky, ale pokusím se nahlédnout klaunství optikou intertextuality – jako fenomén, který se v síti kulturně-společenského univerza dostává do dialogu s mnoha jinými fenomény a proniká napříč žánry.

4.1 TRANSGRESE: DOVĚTEK K BOUISSACOVĚ KONCEPCI CIRKUSOVÉHO KLAUNSTVÍ

Jelikož se transgrese pojatá jako ustavující rys klaunství objevuje právě v Bouissacově knize, ráda bych se nejprve zastavila u jeho pojetí.

Už v úvodu knihy Bouissac poukazuje na psychologickou a politickou dimenzi humoru, kterou od ludického klaunství nelze v kontextu cirkusu oddělit. V klaunských představeních Bouissac spatřuje transgresivní, kterou dokazuje množství symbolických aktů prezentovaných ve vystoupeních, v nichž klauni viditelně překračují nepsané sociální normy. Pravidla, jimiž se společnost řídí, se tak stávají předmětem hry, skrze niž klaunství dokazuje arbitrarnost sociálních konvencí. Podle autora má toto transgresivní jednání status rituálu, který svou platnost nachází pouze v rámci pevně vytyčeného prostoru cirkusu a nešíří se mimo plachty šapitó.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 15–16.

Pozice marginalizované skupiny na okraji společnosti činí klauny imunními proti obvyklé represí, která v občanské společnosti sankciuje transgresi pravidel. Překračování pravidel se u klaunů neřeší soudní cestou. Společnost je již vyloučila, mají status vyvrženců. Proto si jejich transgresivní chování nežadá odplatu právního systému, ale vzbuzuje smích, který zesměšňuje transgresora a jeho „čin“. Většina pravidel kultury není explicitně formálně zakotvena v právním systému. I tak tato pravidla konstituují řadu příkazů, které se stávají jádrem socializace, na základě níž si jedinec osvojuje přiměřené způsoby chování a stává se členem společnosti. Implikují respekt vůči sociální hierarchii a regulují interakce mezi jednotlivci. Pravidla (ať již zakotvená v systému práva, nebo jakákoliv nepsaná, ale respektovaná pravidla) slouží k zamezení chaosu a potlačení případné agrese. Musejí být ukládána jako absolutní, jinak ztrácí důležitost. Arbitrárnost těchto pravidel z nich činí křehký konstrukt neustále ohrožovaný těmi, kteří jej nebudou ctít, a vystaví je znevažování a ironii.¹⁰⁵

Klaun testuje křehkost společenských a kulturních pravidel jejich narušováním – ukazuje, jak snadno je lze zesměšnit, ignorovat i zrušit. Společenská hierarchie se v závěru vystoupení jeví jako něco, co ztrácí své opodstatnění, neboť dochází k naprosté inverzi hodnot. Z dvojice bílého klauna a augusta je to právě august, kdo je způsobitý transgresivním jednáním nabourávat zavedený řád a hodnoty. Nejde při tom o akt, který slouží k pouhému pobavení. Podle Bouissaca má klaunské opovrhování sociálním řádem rituální charakter.¹⁰⁶

Jako příklad transgrese, která je v běžném životě obestřena závažným tabu, poslouží zesměšňování smrti. Riziko a smrtelné nebezpečí obecně k cirkusu nepopíratelně patří. Svědčí o tom už pouhé názvy některých prvků, jako je *salto mortale*, *globus smrti*, nebo *kolo smrti*. Uvedené výrazy v sobě nesou význam potenciální fatality. Přispívají také další prvky: vyžadování absolutního ticha, bubnování doprovázející nebezpečné akce, tragická hudba, dramatická gesta směřovaná k publiku, atd. Mnohovrstevnatá kombinace znaků zavádí do cirkusového vystoupení motiv smrtelného ohrožení. Úzká vazba k tragičnu představuje důležitou součást rituální povahy cirkusových vystoupení. Bouissac si pokládá otázku, jak do tohoto kontextu zapadají klauni? Jedním dechem si i odpovídá – přestože do dramatického programu zavádějí komické prvky, téma smrti jim není cizí. Na vybraných příkladech Bouissac demonstruje, že se téma smrti stává nosným pro mnoho

¹⁰⁵ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 109–110.

¹⁰⁶ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 110–114.

narativů. Téma smrti v klaunských vystoupeních vždy nějakým způsobem souvisí s postavou augusta – jde o asociativní svazek, který se v cirkusové tradici stal prakticky stereotypem.¹⁰⁷

Klauni překračují sociální normy mnoha rozličnými způsoby. Prolamují tabu. To, co je chápáno jako posvátné, zasazují do profánní sféry. Bagatelizují princip sociální identity, čímž nabourávají požadavek dohledu z hlediska práva a zákonů. Jeden z pilířů společnosti, jazyk, se jim rovněž stává oblastí, jejíž pravidla obcházejí. Gag často stojí na tom, že august špatně vyslovuje slova, dělá gramatické chyby, přehlíží pragmatické aspekty jazyka. Obecně se tedy terčem transgrese mohou stát různé oblasti společenské reality, takže závažnost této transgrese a míra intenzity smíchu, který vyvolají, se různí. Avšak všechny transgresivní výpady spojuje to, že symbolicky překlenují hranici mezi tím, co je zakázáno a povoleno, co je morální a nemorální, co je legální a nelegální, i tím, co je sakrální a profánní.¹⁰⁸ Proč by tedy klaunství, pro něž není z hlediska transgrese nic překážkou, nemohlo být nahlíženo nezávisle na systému cirkusu? Proč nenechat klauny vykročit za hranice šapitó a nezkoumat projevy klaunství v jiných kulturně-spoolečenských sférách? Vzhledem k tomu, že nenacházím na žádné z uvedených otázek odpověď (tedy nevidím námitek), mohu přistoupit k pojetí klaunství z hlediska intertextuality.

4.2 KARNEVALISMUS A KLAUNSTVÍ: DIALOG MEZI OBĚMA FENOMÉNY

Již v úvodu práce bylo avizováno, že průvodcem ve zkoumání klaunství, které nemá být nahlíženo jako neměnný hotový produkt cirkusu, nýbrž jako dynamický princip, který proniká do různých oblastí kulturně-spoolečenského universa, vstupuje do rozličných vztahů a dialogu s jinými jevy a proniká žánry, stane Michail M. Bachtin. Pro tento úkol není nikdo povolanější, než tento objevitel *dialogických* forem uměleckého poznání a propagátor odklonu od *monologického* myšlení absolutizujícího vlastní formy ztvárnění světa. Bachtin se mi stává vzorem pro nazírání zkoumaného jevu optikou jeho koncepce dialogičnosti a intertextuality (kterýžto pojem zavedla Julia Kristeva pro pojmenování bachtinovského myšlení). Pro zkoumání možného vztahu klaunství s jinými kulturními

¹⁰⁷ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 159–163.

¹⁰⁸ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. s. 177–180.

jevy přitom netřeba zacházet daleko. Bachtin sám koncipuje jeden dialogický fenomén, jehož vztahu ke klaunství bych ráda věnovala pozornost. Jedná se o princip karnevalismu.

Zastávám tezi, že klaunství a princip karnevalismu, jenž se v čisté podobě dle Bachtina objevoval v lidové kultuře renesanční epochy, a který zachycuje dílo Françoise Rabelaise (na němž Bachtin ilustruje svou koncepci), mají styčné body, na které bych chtěla poukázat.

4.2.1 BACHTINOVA KONCEPCE KARNEVALISMU

Michail M. Bachtin svou koncepci karnevalismu představuje v knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Karnevalový princip Bachtin charakterizuje jako jev zasazený do kontextu lidové kultury středověku a renesance.

V románu *Gargantua a Pantagruel*¹⁰⁹ z pera renesančního francouzského spisovatele Françoise Rabelaise Bachtin objevuje svět *lidové smíchové kultury* v jeho nejkoncentrovanější formě. *Lidovou smíchovou kulturu* (což je Bachtinův vlastní termín) popisuje jako neoficiální kulturní oblast, na hony vzdálenou všemu dogmatismu a autoritářství kultury oficiální (církvní a feudální). Nevymezená a nestabilní lidová smíchová kultura, zahrnující nepřehlednou škálu projevů od pouličních karnevalových slavností, přes smíchové obřady, svátky bláznů a hlupáků, až po parodickou literaturu, představuje rozmanitý svět, který však spojuje společný smíchový aspekt a vzájemné prolínání uvedených projevů.¹¹⁰

Smíchová kultura dává vzniknout specifickému „demokratickému“ všelidovému světu. Tento svět koexistuje se světem autoritářské oficiální kultury. Ona koexistence, dvojí vidění světa a života, má svou dlouholetou tradici. Lze je spatřovat již v antických slavnostech (viz římské saturnálie), ba dokonce i v ještě starších kultech prvních společenství (např. mýty tupící božstvo). V počátcích byly společností vážné kultury i smíchové kultury chovány v téže posvátné úctě, měly stejný oficiální a ve své podstatě zbožný charakter. To se ale postupem věků mění, a smíchové formy jsou vytlačeny do neoficiální kulturní sféry, kde se spojují s lidovou kulturou.¹¹¹ Třebaže projevy lidové

¹⁰⁹ Rabelais, F. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon. 1968. 495 s.

¹¹⁰ Bachtin, M. M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. 9–11.

¹¹¹ Bachtin, M. M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. s. 11–14.

sváteční kultury vždy oficiální svátky doprovázejí, dostávají se do opozice vůči shora řízeným festivitám (církvním, apod.).

Srdcem lidové smíchové kultury je karneval, vrchol všech festivit své doby. U Bachtina pojmy karnevalové kultury a lidové smíchové kultury splývají. Karnevalová slavnost (označovaná také jako masopust či německy Fastnacht), třebaže má množství regionálních variant, vykazuje několik obecně sdílených charakteristických rysů:

- přemíra jídla, pití, tance a veškerých požitků běžně zavrhaných (hovoří se o orgiích obžerství, opilství a neřízené rozkoši),
- nošení převleků a masek,
- sepjetí se zemědělským ročním cyklem i křesťanským církevním rokem (coby vyvážení období postní zdrženlivosti),
- stírání veškerých hranic (co do povahy rozličných – mezi muži a ženami, dnem a nocí, vážností a výsměchem, světským a církevním, atd.).¹¹²

Obecně lze říci, že vše, co činí karneval karnevalem, je charakteristické vybočením z běžné každodennosti, pomyslným obracením světa nohama vzhůru. Už v tomto momentě lze spatřovat styčný bod s fenoménem klaunství – pro karnevalismus i klaunství je transgrese ustavujícím principem.

4.2.2 SMÍCH JAKO PERSPEKTIVA POHLEDU NA SVĚT A VŠEOBJÍMAJÍCÍ PRINCIP

Karneval podle Bachtina není jen podíváná. Nejde o událost, které se přihlíží, ale jež se prožívá. Dle Bachtina je to život sám. Třebaže v sobě nese prvek hry, jde o projev života, jehož se účastní všichni bez výjimky, přičemž mezi všemi účastníky panuje bezvýhradná rovnost. Jedná se o sváteční událost se *světonázorovým* dosahem. Karneval totiž není motivován praktickými cíly, ale vyššími existenčními hledisky lidského života, pročež má hluboký obrozující a obnovující charakter. Karneval tedy vyjadřuje pohled na svět. Bytostně se váže k času – ke specifickým mezníkům v životě člověka, společnosti a přírody (k momentům zrodu, proměny, obnovy i smrti). Zatímco oficiální svátky utužují existující uspořádání, posvěcují v minulosti nastolené hierarchické vztahy a zákony,

¹¹² Dülmen, R. van. *Kultura a každodenní život v raném novověku (16. – 18. století). II, Vesnice a město*. Překlad Martina Nováková. Praha: Argo, 2006. s. 148–153.

a užívají přitom vážný tón, karneval nastoluje vlastní zákony – zákony svobody. Karnevalové zákony osvobozují od jediné vnucené pravdy a stávajícího řádu, dočasně ruší hierarchii vztahů, privilegií, zákazů, norem, majetkové bariéry, rodinné i věkové rozdíly, ničí jakoukoliv cizost a distanci mezi lidmi (díky tomu vzniká i specificky karnevalová forma jazyka). Karneval oslavuje vznikání, proměnu a obnovování. Staví se tak vůči všemu, co se jeví jako věčné a završené (jako např. uspořádání podsouvané oficiální kulturou). Libuje si v neustálém převrácení světa naruby. Slouží logice ustavičného obracení, travestie, snižování, profanací a vynášení do nebes. To vše proniká smích, coby základní karnevalový princip, coby způsob jak nahlížet na svět. Jde přitom o sváteční smích, jehož důležitou charakteristikou je univerzalita, neboť otevírá svou všeobjímající náruč všemu lidu. Nezaměřuje se jednostranně, ale rozbíhá se do všech stran – jde o *všepronikající smíchový princip*. Karnevalový smích ve znamení ambivalence vyvolává radost i výsměch, odmítá i utvrzuje, obrozuje i pohřbívá. A je to právě ambivalence smíchu, která se dle Bachtina dříve nebrala v úvahu.¹¹³ Karnevalový lidový smích v době renesance nastoluje perspektivu pohledu na svět odhalující takové jeho aspekty, které podle Bachtina optikou vážnosti vidět nelze.¹¹⁴

Klaunství představuje jev, který podobně jako karneval nabourává zavedený řád, zaběhnuté hranice a normativní omezení. Protagonisté klaunství ve svých projevech využívají artefakty, situace a momenty z každodenního života, ale tyto aspekty každodennosti (věčné, jazykové, atd.) vytrhávají z běžného kontextu a dávají jim nový význam. Předměty užívají ke zcela neočekávaným účelům, nectí zvyklosti běžného užívání jazyka (komolí slova, či dokonce rezignují na užívání slov a místo nich vydávají pouze zvuky doprovázené gesty), svým transformovaným vzhledem a nezvyklým chováním vybočují z rámce společensky očekávaného jednání. To vše v manéři (pokud se budeme držet cirkusového klaunství) slouží jako zdroj komiky. Nicméně nositelé klaunství nemusí být jen cirkusovní klauni, ale šašci a blázni všeho druhu¹¹⁵, jejichž transgresivní jednání slouží smíchu, jakožto obrodě od neustálého tlaku ze strany kultury a společnosti. Transgresivní projevy klaunství mají hluboce společenský dosah, neboť poukazují na to, že

¹¹³ Bachtin, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. s. 14–19.

¹¹⁴ Bachtin, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. s. 79.

¹¹⁵ Je ovšem nutné splnit určité podmínky, které nositele klaunství ochrání před represí za jejich transgresi. Může to být maska (cirkusovní klauni, královští šašci, herci), vymezený prostor (cirkus, jeviště), vymezený čas (například 1. duben se stal mimo jiné jakýmsi dnem mediálního klaunství, kdy jsou běžná pravidla zpravodajství a vysílání předmětem transgrese), atd.

onen řád a hranice, které v rovině každodennosti udávají tón života společnosti, nejsou nepřekročitelné. Klaunská transgrese dává znát, že onen řád a normy jsou křehké konstrukty – nejsou nutností, nejsou ničím pevným, neměnným a neotřesitelným. Klaunská transgrese odhaluje skutečnost, že řád a normy představují pouze jednu možnost mezi mnoha jinými. Klaunství tedy stejně jako karneval osvobozuje od jediné vnucené pravdy skrze negaci a transgresi stávajícího řádu.

Klaunství, podobně jako karneval, nejenže obrací každodenní život vzhůru nohama, ale přispívá i k utvrzení řádu – jedná se o ambivalentní jev. Na jedné straně sice bortí všechny hranice a omezení, na straně druhé tím zdůrazňuje potřebu těchto hranic, bez nichž by společnost pohltila entropie. Pohrávání si se zaběhnutými zákony, které určují podobu života společnosti, dokazuje, že se tyto zákony neopírají o žádné danosti (nejsou dány „řádem věcí“, nemají oporu v „přirozenosti“), ale v důsledku poukazuje na jejich legitimitu.

Stejně jako karneval, i klaunství proniká smíchový princip, který nezná mezí. Terčem smíchu se může stát cokoliv. Klaunství nezná žádná tabu. Jako příklad poslouží téma smrti, v moderní západní společnosti obvykle tabuizované a vážné téma. V představení *Alegria*¹¹⁶ světově známého souboru Cirque du Soleil v třetím klaunském výstupu¹¹⁷ využívají tři klauni jako rekvizitu provaz visící ze stropu se smyčkou na konci. Provaz zjevně referuje k popravčí oprátce. Klauni si nejprve oprátku nabízejí mezi sebou, ale pak se obracejí do publika. Směšnost situace podtržená mimikou klaunů vyvolává u publika salvu smíchu. Nabídka oprátky (potažmo tedy smrti) se zde stává předmětem smíchu, který by v kontextu každodenního života byl společensky nemyslitelný. Status klaunství protagonistům poskytuje neomezené pole působnosti z hlediska toho, co učinit předmětem smíchu, a chrání je přitom před jakýmikoliv sankcemi. Třebaže je to klaun, kdo iniciuje transgresi norem a řádu, vtahuje diváky do onoho světa, kde smát se všemu je dovoleno.¹¹⁸

¹¹⁶ *Cirque du Soleil: Alegria* [divadelní záznam]. Režie: Nick Morris. Kanada. 2001. 93 min.

¹¹⁷ *Cirque du Soleil's Alegria clown act*. In: Youtube [online]. Zveřejněno 31. 10. 2007 [vid. 2016-03-12].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yV4G-nWVPOc>

¹¹⁸ Podle Snaleyho Diamonda smích, který u publika vyvolává klauniáda, je jakýmsi potvrzením vnitřní ambivalentnosti života: „*Vysmívat se účinkujícím v cirkuse vyžaduje schopnost smát se sám sobě, schopnost ztotožnit se se změnami ohrožujícími identitu, které právě probíhají před našima očima. ... a toto vysmívání se sám sobě, pro které nám civilizace dává jen velmi málo prostoru a plánovaných příležitostí, znamená přijmout dvojakost lidského stavu.*“

Skutečnost, že se publikum směje překračování norem, lze jistým způsobem také chápat jako transgresivní jednání. Nicméně oproti karnevalu, kde je divák zároveň aktérem a karnevalismus se tak stává univerzálním jevem, v klaunství zůstává role protagonisty od recipientů oddělena. Přesto lze říci, že skrze smích vyvolaný transgresí ze strany klaunů, se i přihlízející na této transgresi podílí.

Viz Diamond, s. Jób a Šibal. In: Radin, P., Kerényi, K., Jung, C. G. *Trickster: mýtus o Šibalovi. Indiánský mýtus v kontextu světových mytologií*. Praha: Dobra, 2005. s. 9.

4.2.3 GROTESKNÍ REALISMUS

Estetickou koncepcí, ze které vycházejí Rabelaisovy literární obrazy, produkované systémem lidové smíchové kultury, řadí Bachtin do obraznosti groteskního realismu. Groteskní realismus staví na přemíře *materiálně tělesného životního principu* – na zobrazování těla a jeho funkcí (pití, přijímání potravy, vyprazdňování, pohlavního styku). Stejně jako karneval a jeho smích, je i tento princip všelidový (jeho nositelem není jedinec, ale celý lid), sváteční (neboť tkví v hodování, hojnosti a veselí), utopický (tělesné jevy souzní s těmi kosmickými i sociálními), a má pozitivní náboj a *tvorivý*¹¹⁹ význam. Základní operací groteskního realismu je snaha snižovat, čili převádět vše vysoké, abstraktní či ideální do roviny tělesnosti a materiálnosti. Stáhnout vše zdánlivě nedosažitelné do hlubin země a tělesných nížin. Země a tělo přitom vystupují jako dva aspekty téhož, neboť obojí lze chápat jako místo zrodu i zániku, růstu i rozkladu, neustálé proměny. Na scénu tedy opět nastupuje ambivalence. Materiálně tělesný princip zobrazuje ambivalentnost života a přináší koncepci těla, které přesahuje samo sebe, je neohraňované a nehotové, splývá s živou přírodou a jejími rytmy.¹²⁰

Lidová smíchová kultura, karneval a groteskno v uvedené (čisté) podobě patřily do své epochy – středověku a především renesance. 17. a 18. století přináší silné oslabení této kultury a jejích principů. Dochází ke ztrátě univerzality a odsunu lidových festivit do soukromé domácí sféry, o což se velkou měrou zasloužilo zestátnění svátků.¹²¹ Literární

119 Podle Bergsona smích činí ustrnulé společenské těleso pružnějším. Ztuhlost, automatismus a mechaničnost vyvolávají smích, neboť jsou pouhými napodobeninami života, ale ne skutečným životem, jemuž je vlastní pohyblivost. Smích má napravit ono směšné mechanické ustrnutí, navrátit pohyblivost, pružnost a dynamiku vlastní životu. Smích tímto způsobem slouží dobru, napravuje, ale nepředstavuje pro Bergsona kladný obrozující princip karnevalového typu jako v renesanční epoše, kterou popisuje Bachtin. Pro Bergsona je smích spíše nástroj regulace a represe proti mechanizaci a automatizaci života. Bachtin se zabývá smíchem jako záležitostí společensko-historickou, zatímco Bergson se zaměřuje spíše na otázku obecně společenskou a filosofickou. Oba však shledávají vazbu mezi vykročením za hranice ustrnulých forem a smíchem jako zásadní.

Více k Bergsonovu eseji viz Bergson, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko. 2012. 189 s.

¹²⁰ Bachtin, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. s. 24–30.

¹²¹ Moderní disciplinační tendence raně novověkého státu spojené s kritikou morálky orgiastických slavností (jako byl karneval) vedly v 18. století ke vzniku nových forem pospolitosti a oslav. Projevuje se v nich nové mocenské uspořádání. Slavení mimo zrak veřejnosti vyjadřovalo postoj měšťanstva, jeho distingvanost,

tradice však karnevalismus a groteskní obraznost udržovala při životě, ač ve formalizované podobě. Ve své nejkoncentrovanější formě karneval přežíval v komedii dell'arte, ale i zde se objevují kritické ohlasy na přítomnost groteskna na vážné scéně. Grotesknost se postupně stává komorní záležitostí, subjektivním vyjádřením pohledu na svět, přichází o svůj obrozující význam. Obrazy, dříve nesoucí rekreativní funkci, literatura 18. století degraduje. Romantické pojetí groteskna tlumí a zatemňuje smích, který již není s to vymýtit chmury, děs a cizost světa. Smrt a život (zánik a obnova) tvořily jeden celek, dynamický a neukončený proces. Náhle mezi nimi zeje propast. Smích se stává hořkým výrazem osamělého subjektu neztrácejícího vědomí temných stránek života, nebo naopak excentrickým výlevem vyděleného blázna. Tak jako tak již nemá svou obrozující všelidovou moc. Postupně zájem o groteskno ztrácí v období romantismu na síle, a stává se z něj satira s negativním nábojem. Ve 20. století ovšem nabírá karnevalová tradice a groteskní realismus v literatuře druhý dech. Místy navazuje na oslabené romantické groteskno, místy na čisté realistické renesanční groteskno, které zbavuje člověka veškerých nutností podsouvaných obvyklými představami o světě – ukazuje je jako omezené, odhaluje relativnost, osvobozuje.¹²²

Klaunství je jedním z fenoménů, v němž se groteskno uchovává i v dnešní době, i když v podstatně méně koncentrované podobě, než tomu bylo v lidové smíchové kultuře. V cirkusové sféře se groteskno týká především klaunské masky, jejíž charakteristiky jsou víceméně totožné s maskou karnevalovou. Masky spjatá s lidovou smíchovou kulturou pod taktovkou karnevalu představuje výraz metamorfózy, popření identity a jednoznačnosti, narušení hranic. Uplatňuje groteskní typ obraznosti, neboť ukazuje polymorfni charakter života a jeho nevyčerpatelnost.¹²³ Klaunská maska v sobě rovněž nese prvek transformace, zrodu i zániku. Sama tvář klauna je výrazem proměny – líčení transformuje přirozené rysy tváře, stírá individualitu jednotlivce, zdůrazňuje vybrané obličejové partie s cílem podtrhnout jejich funkce (zvýraznění úst, očí). Klaun se přitom rodí v momentě, kdy si protagonista nasadí klaunskou masku v prostorách šatny před vystoupením. Po vystoupení spolu s odstraněním líčidel zaniká i klaun. Tento cyklus analogický k nepřetržitému životnímu cyklu rození a umírání, se opakuje s každým vystoupením, pro které se klaun

narůstající sebevědomí, a také státní snahy eliminovat jakékoliv potenciální nepřístojnosti ohrožující veřejný pořádek, který slavnosti podobného typu přinášely. Viz Dülmen, R. van. *Kultura a každodenní život v raném novověku (16. – 18. století). II, Vesnice a město*. Praha: Argo. 2006. s. 169.

¹²² Bachtin, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. s. 40–58.

¹²³ Bachtin, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. s. 47.

„rodí“ a po němž „umírá“. Zajímavým prolnutím koloběhu biologického života člověka a cirkusového života klauna je situace, kdy protagonista, který celý život při vystoupeních v manéži nosil specifickou klaunskou masku, zemře, a jeho masku si nasadí jiný představitel. Koloběh biologického života pokračuje díky střídání generací. Koloběh klaunství může pokračovat právě díky klaunské masce a její fixované a neindividualizované podobě.

Karnevalismus a klaunství se dotýkají v mnoha momentech. Těmito styčnými body jsou: smích, transgrese norem a inverze hodnot, groteskní estetika, ambivalence. Klaunství však postrádá onu karnevalovou všelidovost, neboť klaunství do sebe nezahrnuje všechny lid, nýbrž se omezuje zpravidla na svého nositele. Nicméně skrze karneval je možné klaunství univerzalitu propůjčit. Lze totiž říci, že klaunství tvoří integrální součást karnevalu. Každý z účastníků karnevalu se svým způsobem stává klaunem, který překračuje řád, normy, vybočuje z každodennosti. Není tomu tak, že by klaunství bez karnevalu nemohlo existovat (ač je v každém karnevalu přítomno), nicméně skrze karneval může proniknout celou společností (respektive pohlit všechny účastníky). Na základě těchto předpokladů lze konstatovat, že karnevalismus a klaunství jsou sociálně-kulturní jevy, které operují na odlišných úrovních, neboť nositelem karnevalu je společnost, zatímco nositelem klaunství individuální jedinec (i když jeho jednání má pro společnost závažné důsledky), avšak v mnoha ohledech se protínají. Karneval představuje vedle cirkusu další živnou půdu, na které může klaunství existovat. Následující kapitola je věnována dalšímu poli, na němž se klaunství dobře daří – a to absurdnímu dramatu.

4.3 Klaunství mimo šapitó: *Čekání na Godota*

Tato část diplomové práce pojednává o vybraném dramatu z žánru absurdního divadla, ve kterém se fenomén klaunství projevuje obzvláště silně. Jedná se o Beckettovo *Čekání na Godota*. Zkoumání dramatu bude vedeno zejména snahou poukázat na momenty transgrese, jimiž je tato divadelní hra protknuta, neboť právě transgrese tvoří nosný rys klaunství. Vzhledem k tomu, že mi jde o to, koncipovat klaunství z pohledu intertextuality

a pozice, která se chápe jako poststrukturalistická¹²⁴, poskytuje absurdní drama příhodný materiál pro toto zkoumání.

4.3.1 ABSURDNÍ DRAMA

Absurdita (z latinského *absurdus* neboli v překladu „nevhodný“, „nesmyslný“) je bytostně vztahový pojem. Vychází z rozporu či distance určitých elementů, například nějakého tvrzení s empirickými fakty, či logikou. Jedná se o rozpor vymykající se běžnému chápání. S pojmem absurdity se kryjí termíny jako je nesmysl či protismyslnost.¹²⁵ Otázka absentujícího či nemístného smyslu zde tedy hraje ústřední úlohu. V kontextu filosofie se spojuje s pojetím světa jako absurdního, v němž lidská touha po jasném a vymezeném smyslu a pochopení naráží na iracionalitu a všudypřítomnou absurditu. Například podle Camusova *Mýtu o Sisyfovi*¹²⁶ pocit absurdity končí až smrtí. Je zde ovšem způsob, jak s absurditou bojovat (ač nad ní nelze zvítězit), a to vědomá vzpoura. Kromě Camuse se otázkou absurdity zabývalo mnoho dalších myslitelů existencialistického proudu filosofie. Absurdita se stala rovněž předmětem studia psychologie, psychiatrie i sociologie¹²⁷, vydobyla si své místo na poli psané literatury, umění a vstoupila také na divadelní prkna (absurdní drama).

Téma absurdity na poli divadla zpopularizoval teoretik Martin Esslin, podle něhož absurdní divadlo předkládá obraz fragmentarizujícího se světa. Svět ztrácí identitu, přichází o jednotící princip, chybí mu jednotný význam a účel. Ani umění tím pádem nemůže setrvávat na uměleckých formách dosavadních, udržovat kontinuitu standardů a konceptů, které již ztratily validitu. To se odráží i v žánru dramatu, o čemž vypovídá bourání zavedených konvencí v žánru dramatu. Absurdní drama popírá nutnost motivovanosti jednání. Zpravidla postrádá sjednocující příběh (lineární posouvání děje),

¹²⁴ Nechci chápat klaunství jako pevnou a neměnnou cirkusovou strukturu, která se pouze obsahově zabarvuje v závislosti na kontextu, zatímco forma zůstává táž. Tento pohled nabídl Bouissacova koncepce. Alternativní pohled nabízí možnost nahlédnout klaunství jako dynamický fenomén, který má potenciál procházet napříč kulturně-společenskou intertextuální sítí, vztahuje se k jiným jevům, podněcuje mnohost interpretací.

¹²⁵ Petrušek, M., Maříková, H., Vodáková, A. *Velký sociologický slovník: I. svazek, A–O*. Praha: Karolinum. 1996. s. 39. Heslo: absurdita.

¹²⁶ Camus, A. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Svoboda. 1995. s. 186.

¹²⁷ Petrušek, M., Maříková, H., Vodáková, A. *Velký sociologický slovník*. s. 40. Heslo: absurdita.

namísto něhož předkládá prolínání obrazů a témat. Divadlo nenabízí divákovi zápletku, tím pádem ani rozuzlení (řešení), ale spíše ho vybízí, aby formuloval otázku. Na tu divák ovšem nedostane jednoznačnou a uspokojivou odpověď. V absurdním dramatu se odráží krize jazyka, který ztrácí schopnost pojmenovávat svět. Absurdní drama rozkládá a devalvuje jazyk. Jazyk se stává zdrojem nedorozumění a překážkou zamezující vedení smysluplného dialogu. Mimoto je pro absurdní divadlo charakteristický žánrový synkretismus (odstranění hranic mezi komedií a tragédií). Esslin hry absurdního dramatu interpretuje jako projekce autorských vizí světa a postavení člověka v něm. Z filosofického hlediska tyto projekce nenabízí divákovi vysvětlení údělu lidské existence, ale spíše se uskutečňují na rovině prožitku obnášející konfrontaci člověka s realitou jeho existenční situace ve vší její absurditě.¹²⁸ Absurdní divadlo se rozvíjelo hlavně ve 40. a 50. letech 19. století, na sklonku 50. a přelomu 60. let došlo své největší slávy. Pak se situace změnila a absurdní divadlo se dalo na ústup. Částečně lze říci, že se jednalo o módní záležitost své doby. Ale Esslin zdůrazňuje, že absurdní divadlo otevřelo nové obzory, zpřístupnilo nové oblasti zkušenosti. A tím i trvale obohatilo žánr dramatu – překvapení, šok, a motiv ztráty smyslu se staly integrální součástí jazyka divadla.¹²⁹

Asi první vlaštovkou ohlašující nástup nového pojetí divadla byla *Plešatá zpěvačka*¹³⁰ Eugèna Ionesca. Brzy se přidali autoři jako Arthur Adamov, Fernando Arrabal, Harold Pinter, a v poslední řadě Samuel Beckett.

4.3.2 ČEKÁNÍ NA GODOTA JAKO USKUTEČŇOVÁNÍ TRANSGRESE

Třebaže dle literární kritiky Beckettova hra představuje ukázkový příklad absurdního dramatu, lze poukázat na jisté odchylky, které činí *Čekání na Godota* v jistém ohledu specifickým. Toto Beckettovo drama stojí rozkročeno mezi tradicí a novým žánrem dramatu, jemuž se dostalo přívlastku *absurdní*. Jak podotýká Patrik Ouředník v doslovu knihy, *Čekání na Godota* nesplňuje všechny formální náležitosti žánru. Například nepostrádá souvislý děj, ačkoliv se nejedná o děj v tradičním smyslu. Postavy se vyvíjejí, mají svou minulost i psychologický rozměr.¹³¹ Smysluplné věty, které respektují

¹²⁸ Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. s. 389–419.

¹²⁹ Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. s. 420–421.

¹³⁰ Ionescu, E. *Plešatá zpěvačka; Židle*. Praha: Artur. 2006. 123 s.

¹³¹ Ouředník, P. Aneb Řekni to. Několik poznámek na okraj *Čekání na Godota*. In: Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 216.

gramatické konvence, koexistují vedle pasáží, kde se vrší slova podle nejasného vzorce. Jednání a slova jsou místy v souladu, jinde naopak stojí v kontradikci.

Čekání na Godota je hrou, ve které se střetává model tradičního divadla se subverzivním žánrem antividadla¹³² (čili divadla absurdního). Není výsledkem transgrese, ale samotným procesem překračování ustálených konvencí a vytyčených hranic, na nichž divadlo tradičně spočívalo. Patrik Ouředník situaci ilustruje citací z Barthesovy knihy *Rozkoš z textu*, kde Barthes hovoří o dvou březích, které se rozestoupily, „jeden je rozumný, přístupný, plagiátorský, ve shodě s kanonizovaným jazykem školy, vzdělanosti, literatury, kultury; druhý je pohyblivý, pustý, nehotový (hotov přijmout jakýkoli obrys, jakýkoli tvar), je místem, v němž vládne pouze účinek místa, výspou, z níž je možné zahlédnout smrt řeči.“¹³³ Barthes se formulací těchto úvah přiklání k myšlení, které opouští hledání identity, jednoty subjektu, jednoznačného významu díla, a nachází nové pojetí textu jako procesu. V prostoru mezi dvěma zmíněnými břehy panuje napětí, působí tam protichůdné síly. A v této napjaté trhlině (mezi ustálenou normou klasického divadla a antinormou v podání absurdního dramatu) se odehrává i Beckettovo *Čekání na Godota*.

Čekání na Godota tedy opouští rámce myšlení založeného na kauzalitě a identitě, o čemž svědčí i pokusy o interpretaci tohoto dramatu.¹³⁴ Beckettovo drama je prodchnuto nevyslovenou otázkou motivovanou lidskou touhou po nalezení smyslu. Tato touha nutí diváka ptát se: *Kdo je Godot?* Podle bezpočtu výkladů se nabízí množství možností. Je Godot krycí jméno pro boha a hra metaforou pro ztrátu víry či naděje? Nebo jde o grotesku a za tajemným pojmenováním se skrývá klaun, který si ze dvou čekatelů utahuje? Či se

¹³² Překladatel vydání z roku 2010 Patrik Ouředník uvádí, že „*kánon, standard, ustálená norma nejsou samy o sobě zajímavé. Revoluce ve smyslu radikálního rozvrácení pravidel rovněž ne. (...) Podnětná je konfrontace jednoho s druhým, revolta, jež nehodlá vymýšlet nový stavební materiál, nýbrž použít ten, který je k mání, a dát mu nový tvar, novou zjevnost.*“

Viz Ouředník, P. Aneb Řekni to. Několik poznámek na okraj *Čekání na Godota*. In: Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 217.

¹³³ Barthes, R. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda. 2008. s. 10.

¹³⁴ Petr Christov v předmluvě k českému vydání *Čekání na Godota* označuje toto drama za tragikomedii, kde čtyři aktéři „*kteří znovu předvedli mysterium o životě člověka, o trpkém vědomí nezacilenosti naší existence, o iluzorní touze po tom, aby nám někdo zvenčí (Godot? Bůh? Bůh Godot?) vložil do bezbřehé a nepostižitelné anarchie bytí alespoň minimální a nezachytitelný smysl.*“

Viz Christov, P. Beckettovo *Čekání na Godota*. In: Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 18.

jedná o metaforu pekla, v němž ďábel odsuzuje lidi k nekonečnému čekání?¹³⁵ Jak vidno, otázka „Kdo je Godot?“ plodí pouze další otázky, ale finální odpovědi se nedočká. Podobně jako se Vladimír a Estragon nedočkají Godota.

Z pohledu intertextuality lze Godota nahlédnout jako mnohost smyslu. Godot představuje podnět zmnožující interpretace – je důkazem o neexistenci identity, pobídkou k tomu, nelpět na pevně dané definici a jednoznačném vyčerpávajícím významu. Beckett neposkytuje záruku výkladu této nepřítomné postavy, ani se o to nesnaží, pouze předkládá vyprázdněné místo tam, kde divák hledá její smysl. Godot je prázdný střed¹³⁶, okolo něhož se celá hra točí. Nahlédneme-li Godota jako bilaterální znak (složený z označujícího a označovaného), zjistíme, že označující je přítomné, zatímco označované neustále uniká. Derridovými slovy řečeno, není zde žádné „centrální, původní či transcendentální označované“, přičemž tato „absence transcendentálního označovaného donekonečna rozšiřuje pole a hru značení“¹³⁷.

4.3.3 DIALOG: CIRKUSOVÉ KLAUNSTVÍ A BECKETTOVA KLAUNIÁDA

Tato kapitola je věnována vztahu mezi tradičním cirkusovým klaunstvím a Beckettovým dramatem *Čekání na Godota*. Nejzjevnější vazba se rýsuje na rovině

¹³⁵ Tyto tři možnosti se objevují už v úvodním slově Petra Christova.

Viz Christov, P. Beckettovo Čekání na Godota. In: Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 13–24.

¹³⁶ O *prázdném středu* hovoří Roland Barthes v *Říši znaků* a to v souvislosti s uspořádáním města Tokia. Jeho centrem je sice císařský palác, ale ten lze navštívit pouze jednou v roce, takže jde o prázdný střed, jenž směřuje návštěvníka mimo ono vyprázdněné centrum. Barthes konfrontuje západní a východní myšlení i z jiných hledisek, než je uspořádání města. Poukazuje například na *prázdnost slova*. Japonské myšlení nehledá jednoznačný smysl, žádnou transcendentální pravdu. Barthes tento způsob myšlení vysvětluje japonským termínem *satori*, který vyjadřuje rozkolísání smyslu, poznání, subjektu, i interpretací.

Viz Barthes, R. *Říše znaků*. Praha: Fra. 2012. s. 11–16, s. 57–63. Osvobozování od smyslu Barthes nenachází jen v japonském myšlení, ale také v psaní (viz esej Barthes, R. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2006. roč. 10. č.). V psaní, coby multidimenzionálním prostoru, se uskutečňuje osvobozování od smyslu – odmítnutí konečného smyslu. V tomto eseji se Barthes hlásí rovněž k teorii intertextuality.

Viz Barthes, R. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2006. roč. 10. č.

¹³⁷ Derrida, J. Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku. In: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa. 1993. s. 179.

postav. V Bouissacově koncepci vystupují jakožto nositelé tradičního cirkusového klaunství dva typy klaunů – bílý klaun a august. Opozice těchto dvou klaunů tvoří jádro tradiční klauniády – vychází z ní bezpočet gagů, lze ji tedy považovat za základ cirkusového klaunství.

Vladimír a Estragon bývají často popisováni jako trampové, tuláci, klauni. Z hlediska vizuálního danému popisu také odpovídá jejich kostýmní výprava, které se jim v divadelním zpracování dostává. Jejich kostým tvoří špatně padnoucí, potrhané, zašpiněné obleky a buřinky. Svým vzhledem odkazují k nejslavnějšímu klaunovi stříbrného plátna – Charliemu Chaplinovi (viz jeho ikonické ztvárnění tuláka¹³⁸). S přihlédnutím k tradičním schématům cirkusového klaunství lze na základě uvedených označení Vladimíra i Estragona zařadit mezi augusty.

V Bouissacově koncepci ústřední cirkusová klaunská dvojice, bílý klaun a august, tvoří příkladnou binární opozici, přičemž znaky vázající se na jednoho nachází svou invertovanou podobu ve znacích náležících k druhému. Vladimír a Estragon patří typově oba mezi augusty a nestojí tím pádem v přímé binární opozici. Ačkoliv však nejsou jeden pro druhého pravým opakem, tvoří komplementární dvojici. Některými vlastnostmi se doplňují, skrze jiné se opravdu staví do protikladu. Martin Esslin komplementaritu této dvojice postav ilustruje na vybraných příkladech. Vladimír je vytrvalý, zatímco Estragon nestálý. To se projevuje v jeho opakovaných prohlášeních o tom, že by se měli s Vladimírem rozejít:

ESTRAGON (chladně)

Někdy si říkám, jestli bysme neudělali líp, kdybychom šli od sebe.

VLADIMÍR *Daleko bys nedošel.*¹³⁹

A na jiném místě:

ESTRAGON *Možná bysme udělali líp, kdybychom šli od sebe. (Pauza) Nebyli jsme stvořený pro stejnou cestu.*

VLADIMÍR (bez rozčilení)

*To není tak jistý.*¹⁴⁰

¹³⁸ *Chaplin tulákem* [film]. Režie: Charles Chaplin. USA, 1915, 27 min.

¹³⁹ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 44.

V jiné pasáži:

ESTRAGON *Udělal bychom líp, kdybychom šli od sebe.*

VLADIMÍR *To říkáš vždycky. A pokaždý se vrátíš.¹⁴¹*

Poslední pokus o rozchod v závěru druhého dějství:

ESTRAGON *Co kdybysme šli od sebe? Možná by to bylo lepší.¹⁴²*

Při konzumaci mrkve Estragon shledává, že mu chutná čím dál méně, zatímco Vladimír tvrdí, že on to má naopak. Své rozdílné postoje přisuzují povaze:

ESTRAGON *Mrkni. (Zdvihne zbytek mrkve za nat' a točí jí před očima) To je zvláštní, je čím dál miň dobrá.*

VLADIMÍR *U mě je to naopak.*

ESTRAGON *Jak?*

VLADIMÍR *Chutná mi čím dál víc. Jako postupně.*

ESTRAGON (po dlouhém přemýšlení)

A to je opak?

VLADIMÍR *To je věc založení.*

ESTRAGON *Povahy.*

VLADIMÍR *Tý neporučíš.¹⁴³*

Esslin uvádí ještě množství dalších komplementárních vlastností Estragona a Vladimíra. Vladimírovi páchne dech, Estragonovi nohy. Vladimír vzpomíná na minulé události, Estragon tíhne k tomu, zapomenout je hned, jak se stanou. Je to Vladimír, kdo opakovaně vyjadřuje naději, že Godot přijde, a že jeho příchod změní jejich situaci, zatímco Estragon místy zcela zapomíná, že na Godota čekají (dokonce zapomíná i jeho jméno). Estragon rád vypráví vtípné historky, které Vladimíra rozčilují. Estragon se chce

¹⁴⁰ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 121.

¹⁴¹ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 132.

¹⁴² Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 199.

¹⁴³ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 55–56.

svěřovat se svými sny, Vladimír to nesnáší. Vladimír je praktický, Estragon se považuje za básníka. Je to Vladimír, kdo komunikuje s chlapcem, který přináší zprávy od Godota. Vladimír stojí v pozici silnějšího – v pozici ochránitele, který svému chráněnci Estragonovi zpívá na dobrou noc ukolébavku a přikrývá jej kabátem. Naproti tomu Estragon se ukazuje jako slabší článek dvojice. Například se každou noc stává terčem útoku záhadných cizinců.¹⁴⁴ Komplementární vlastnosti těchto klaunských postav z nich jednak činí nedělitelnou jednotu, a také připravují půdu pro ustavičné slovní přestřelky a hašteření, které prochází celým dramatem – podobně jako v cirkusové klauniádě opozice bílého klauna a augusta tvoří základ, na kterém staví hra gagů.

Komplementaritu nachází Esslin také u dvojice vedlejších postav, Pozza a Luckyho. Pozzovi náleží role nadřazeného sadistického pána, Luckymu submisivního otroka. Podle Esslinovy interpretace jejich vztah reprezentuje napětí mezi tělesnou a duchovní stránkou člověka. Pozzo reprezentuje intelekt, který si podmaňuje potřeby těla, přičemž onu nízkost plynoucí z tělesnosti představuje Lucky.¹⁴⁵ U těchto postav lze z dané interpretace vyvodit onen rozpor kultury a přírody, který v klaunství dle Bouissaca spočívá v opozici bílého klauna a augusta. Ani Vladimír ani Estragon nesehrávají cele roli, která v cirkusovém klaunství náleží nadřazenému bílému klaunovi (třebaže Vladimír si stojí v pozici silnějšího z nich), jenž reprezentuje kulturu a její dominanci. Tato role se v případě *Čekání na Godota* přenáší na jednu z vedlejších postav – Pozza. Ten vystavuje svého souputníka Luckyho krutému zacházení. Tak jako v cirkusovém klaunství, i zde dochází k výměně rolí, tedy i k jakémusi usmíření sporu mezi přírodou a kulturou. A to v druhém dějství. Pozzo se objeví na scéně slepý, Lucky němý. Slepota učinila Pozza závislým na Lucky, čímž se hroutí Pozzova bezmezná nadřazenost.

S cirkusovým klaunstvím Vladimíra a Estragona také spojují jejich přezdívky, *Gogo a Danda* (v některých verzích českého překladu, stejně jako v angličtině a francouzštině, si postavy říkají *Gogo a Didi*). Jejich přezdívky se skládají z opakujících se slabik, čímž tvoří nejjednodušší aliteriční verše. Cirkusovní klauni si volí krátká a hravá jména, mnohdy složená z opakujících se slabik či například obsahující rým.

V dramatu *Čekání na Godota* se rovněž vyskytují vyloženě cirkusové gagy využívající elementy grotesky – tzn. fyzické prostředky vyvolávající smích. Estragon například v druhém dějství ztratí kalhoty, aniž by si toho všiml. V dramatu se také objevuje

¹⁴⁴ Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. s. 47.

¹⁴⁵ Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. s. 47–48.

gag se třemi klobouky, které si postavy v dlouhém sledu zmateně nasazují a opakovaně vyměňují.¹⁴⁶ Není bez zajímavosti, že v prvním dějství se divákům dostane explicitního odkazu na cirkus.

VLADIMÍR *Rozkošný večer.*
ESTRAGON *Nezapomenutelný.*
VLADIMÍR *A to ještě není konec.*
ESTRAGON *Taky se mi zdá.*
VLADIMÍR *To je teprv začátek.*
ESTRAGON *Jestli vůbec.*
VLADIMÍR *Jeden by myslel, že je v cirkuse.*
VLADIMÍR *Ve varieté.*
ESTRAGON *V cirkuse.¹⁴⁷*

Humor cirkusového klaunství se zakládá na momentu překvapení. Smích v cirkuse vyvolává rozpor mezi tím, co divák očekává, a nepředvídatelným zvratem, který mu klauniáda předloží. Nenaplněné očekávání vyvolává smích. Tato strategie se v hojné míře uplatňuje i v Beckettově dramatu.

ESTRAGON *(krok k Vladimírovi)*
Ty se zlobíš? (Pauza. Krok) Promiň. (Pauza. Krok. Dotkne se Vladimíra na rameni) No tak, Dando. (Pauza) Podej mi ruku.
(Vladimír se otočí.)
Obejmi mě.
(Vladimír se vzepře.)
No tak.
(Vladimír povolí. Obejmou se. Estragon prudce couvne)
Táhne z tebe česnek!
VLADIMÍR *To je dobrý na ledviny!¹⁴⁸*

¹⁴⁶ Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. s. 46.

¹⁴⁷ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 82–83.

¹⁴⁸ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 45.

Emotivně založený akt objímání se nečekaným poukazem na zápach z úst dostává z roviny abstraktních citů na rovinu tělesnou. Překvapivý obrat nese humorný potenciál. Navíc se zde projevuje groteskno, příznačné pro karnevalismus i klaunství. Groteskní element proniká do Beckettova dramatu, a groteskno se tak stává dalším styčným bodem, které klaunství spojuje s *Čekáním na Godota*.

Na závěr bych se ráda zmínila o ambivalenci smíchu, který klaunství vyvolává. Patrik Ouředník v doslovu knihy *Čekání na Godota* píše: „*Čemu se smějeme při pohledu na dva klauny, kteří v cirkusové aréně metají kotrmelce, hrají na nejnepravděpodobnější hudební nástroje, vyrážejí skřeky, pitvoří se o závod, fackují se, podrážejí si nohy, zkrátka dělají všechno, aby přesvědčili svého společníka o tom, že existují? (...) vše je uzpůsobeno tak, aby si porozumět nemohli. Jedno nedorozumění stíhá druhé. Komický efekt zaručen. (...) Avšak odebereme-li klaunům jejich identifikační atributy, spatříme sami sebe. A smích nám zhořkne.*“¹⁴⁹ Ambivalence patří mezi nosné pilíře klaunství. Klaunství překračuje normy, vystavuje je smíchu, ale zároveň tyto normy utvrzuje a podtrhuje jejich vážnost. Pro samotné *Čekání na Godota* je ambivalence příznačná, neboť toto drama představuje synkretické spojení tragedie a komedie, tedy tragikomedii. Vážnost a smích jdou ruku v ruce. Jak praví překladatel „*jsme plni beznaděje a můžeme se potřhat smíchy.*“¹⁵⁰ Smích a úzkost splývají v jedno. Ambivalence dovoluje smát se vlastní vážnosti, a činí z *Čekání na Godota* tragikomickou klauniádu.

4.3.4 VYBRANÉ PROJEVY TRANSGRESE

Tato kapitola předkládá vybrané projevy transgrese přítomné v Beckettově hře *Čekání na Godota*, a poukazuje také na groteskní zabarvení některých pasáží.

TRANSGRESE I: PŘEKRAČOVÁNÍ TABU

Klaunství obecně spočívá v beztrestné transgresi norem. Tato transgrese poukazuje na umělejší charakter kulturního a společenského řádu. Transgrese často míří na

¹⁴⁹ Ouředník, P. Aneb Řekni to. Několik poznámek na okraj *Čekání na Godota*. In: Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 215.

¹⁵⁰ Ouředník, P. Aneb Řekni to. Několik poznámek na okraj *Čekání na Godota*. In: Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 215.

společenská tabu. Klauni si rádi pohrávají s těmito tabu a nezastaví se ani před těmi nejzávažnějšími. Takové tabu obklopuje v moderní době například téma smrti. Znevažování smrti bezesporu patří do repertoáru klaunství.¹⁵¹ Ani Gogo a Danda se před tímto tabu nezastaví. Ve hře se v hojné míře objevuje otázka jak naplnit chvíle čekání.

VLADIMÍR *Co budeme dělat?*

ESTRAGON *Čekat.*

VLADIMÍR *Myslím kromě toho.*¹⁵²

Smrt je uvedena na scénu coby příhodná aktivita pro zkrácení dlouhé chvíle.

ESTRAGON *Co se takhle oběsit?*

VLADIMÍR *To by byl způsob, jak ho dostat do pozornosti.*

ESTRAGON *(Zváben) To se ti postaví?*

VLADIMÍR *Se vším všudy. A kam dokropíš, vykvete mandragora. Proto tak křičej, když je rvou ze země. Tos nevěděl?*¹⁵³

Vážnost smrti se rozplývá a na místo vážnosti nastupuje vzrušení spojené s narážkou na starou lidovou pověru. Podle lidové tradice středověku se věřilo, že mandragora roste jen na místech, kam dopadne sperma oběšenců. V této části dramatu se opět projevuje groteskno. Smrt zde není uvedena na duchovní rovině, ale ve spojitosti s tělesným principem – s biologickými funkcemi těla. Navíc je oběšení prezentováno jako možná aktivita sloužící k vyplnění dlouhého čekání. Otázka „Co budeme dělat?“ se v dramatu periodicky opakuje a v návaznosti na ni Vladimír a Estragon uvádí na scénu pestrou variaci způsobů, jak naplnit chvíle strávené čekáním. Ty ovšem postrádají jednotící princip. Pro vyplnění času postavy navrhuje aktivity jako: kát se, vyprávět si, hrát si, chodit, nadávat si, zpívat, atd. Oběšení se nabízí jako jedna z možností. Tabu obestírající téma smrti zde nemá žádnou moc, nečiní z tohoto tématu záležitost, o níž se nemluví, ba naopak: postavy se k tomuto tématu opakovaně vrací.

¹⁵¹ Viz pozn. ¹¹⁷ odkazující na klaunský výstup souboru Cirque du Soleil, v němž si klauni vzájemně nabízejí oprátku.

¹⁵² Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 46.

¹⁵³ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 46.

TRANSGRESE II: PŘEKRAČOVÁNÍ JAZYKOVÝCH NOREM

Transgresi v dramatu nejsou vystaveny pouze společenská tabu, ale i jazykové normy. Jazyk se přitom stává předmětem transgrese na více úrovních. Některé pasáže respektují tradiční normy jazykové (i žánrové). Verbální znaky zůstávají v souladu s jednáním postav. Nicméně vedle respektu ke konvenčním zvyklostem se v dramatu projevuje také transgresivní snaha tyto konvence nabourávat. Jedná se o scény, ve kterých si verbální znaky a jednání postav odporují.

ESTRAGON *Já jdu pryč. (Nepohne se)*¹⁵⁴

Na jiném místě:

VLADIMÍR *Tak jdem?*

ESTRAGON *Jdem.*
*(Nehýbají se).*¹⁵⁵

Tím ovšem transgrese nekončí. Výrazně se překračování jazykových norem stupňuje v Luckyho monolozích, když jej jeho pán Pozzo příkazem vyzývá k tomu, aby myslel. Akt myšlení, k němuž Pozzo Luckyho vybízí, je přitom uveden jako jakési umělecké vystoupení (prezentující dovednosti), a má sloužit k pobavení Estragona a Vladimíra. V Luckyho monologu se slova a spojení slov vrší na sebe, části textu se náhodně opakují, gramatická větná pravidla monolog zcela obchází (např. není složen z vět, atd.). Některé shluky slov sice mají správný slovosled a tvarosloví, avšak slovní sekvence se vrší na sebe bez jasného klíče:

LUCKY *(...) ohně pekelné vysoko v oblacích tak blankytných chvílemi ještě dnes a klidných tak klidných v míru a pokoji který ač nestálý přichází proto o nic méně vhod leč nepředbíhejme a očekávaný ostatně až po dokončení nedokončeného výzkumu již avšak nicméně oceněného*

¹⁵⁴ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 36.

¹⁵⁵ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 200.

*Akakakademii antropopometrie v Berne-en-Bresse Testa a Cunarda je uzákoněn bez možnosti (...)*¹⁵⁶

K transgresi dramatizuje devalvace jazyka. Tu dokládá skutečnost, že některé části textu evokují tělesné funkce spojené s vylučováním, viz např. *Akakademie a antropopometrie* (francouzská slova *caca* a *popo* se užívají jako dětské výrazy pro močení a defekaci¹⁵⁷). Jazyková transgrese zde tedy získává groteskní zabarvení. Luckyho proslov, který měl zajistit kulturní zážitek¹⁵⁸, místo aby předkládal podnětné myšlenky a dosahoval do intelektuálních výšin, upadá do materiálních nížin, kde se spojuje s tělesným principem. Groteskní zabarvení je typické nejen pro Bachtinův karnevalismus, ale i pro klaunství. Paul Bouissac v souvislosti s cirkusovým klaunstvím uvádí příklad záchodového prkénka upraveného tak, aby na něj mohl vystupující klaun hrát jako na strunný hudební nástroj.¹⁵⁹ Hudba, kulturní oblast mající v očích společnosti vysokou uměleckou a estetickou hodnotu, se v případě uvedené rekvizity spojuje s tělesnou potřebou, tedy s materiálně-tělesným principem. Podobně je degradován i Luckyho akt myšlení.

¹⁵⁶ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 99.

¹⁵⁷ Rønne, Nanna Bjørg Flensburg. *Vernacular Comedy and Waiting for Godot*. [online]. Växjö: Linnaeus University. [cit. 2017-04-25] 2014. s. 11.

Dostupné z: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:698844/FULLTEXT01>

¹⁵⁸ Pozzo kromě aktu myšlení také nabízí, že by mohl Lucky zatančit, zarecitovat báseň nebo zazpívat, což jsou umělecké formy mající v povědomí společnosti kulturní hodnotu.

¹⁵⁹ Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. 2015. s. 62.

Transgrese se v Beckettově *Čekání na Godota* dotýká rovněž kompozice dramatu.

Kompozice dramatu představuje princip, na jehož základě je dílo vystavěno. Implikuje především požadavek na koncentraci děje, rovnoměrné rozvrstvení událostí, stupňování napětí, atd. V době klasicismu vznikl učebnicový model kompozice dramatu založený na rozdělení děje do pěti částí. Podle tohoto modelu hra začíná u expozice, v níž se divák seznámí s postavami a prostředím. Následuje kolize, která přináší do hry napětí a podnět k tomu kolizi řešit. Další fází je krize, čili vyvrcholení dramatu. Peripetie uvádí na scénu možnosti, které umožňují obrat, jenž ústí do poslední fáze. Ta se označuje jako katastrofa.¹⁶⁰ Není tomu tak, že by před nástupem absurdního dramatu divadlo vůbec neexperimentovalo s vlastní formou. Nicméně v případě absurdního dramatu zachází poněkud dále.

Beckettova hra nenaplnuje klasickou kompozici dramatu. Postrádá kauzální vývoj charakteristický pro konvenční drama. Nemá zápletku, která by vyústila v rozuzlení. Namísto toho si utváří vlastní kompozici, kterou teatrologický slovník připodobňuje hudební skladbě.¹⁶¹ *Čekání na Godota* je budováno jako koláž různorodých motivů.

Podle Martina Esslina *Čekání na Godota* nevypráví příběh, nýbrž prozkoumává statickou situaci.¹⁶² Nicméně hra je statická pouze z hlediska místa – vše se odehrává na jednom místě, v nehybných kulisách, což ovšem nesvědčí o absenci děje. Výchozí časoprostorové souřadnice, které se čtenáři/divákovi dostávají, jsou dosti úsporné: „*Venkovská cesta, strom. Večer.*“¹⁶³ Upoutání k jednomu blíže nespecifikovanému místu umožňuje, aby se v dramatu prosadilo hledisko časové. Téma času se stává hlavním iniciátorem děje – nese se celým dramatem, stává se hlavní motivací postav v jejich jednání. Vladimír a Estragon čekají na Godota. Jejich čekání není jednorázová událost, nýbrž proces, který trvá (a to v průběhu celého dramatu). Postavy se toto trvání-čekání pokouší naplnit a hledají způsoby, jak strávit onen čas. Toho se také týká drtivá většina akcí a dialogů.

¹⁶⁰ Zdeňková, M. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri. 2004. s. 154–155. Heslo: kompozice dramatu.

¹⁶¹ Zdeňková, M. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri. 2004. s. 155. Heslo: kompozice dramatu.

¹⁶² Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. s. 45.

¹⁶³ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 29.

VLADIMÍR *Uběhl nám s nimi čas, co říkáš.*
ESTRAGON *Uběhl by i bez nich.*
VLADIMÍR *Ale pomaleji.*¹⁶⁴

Na jiném místě:

VLADIMÍR *Chceš, abych ti to povyprávěl?*
ESTRAGON *Ne.*
VLADIMÍR *Zabije to čas. (...)*¹⁶⁵

Postavy si pochvalují, když jim čas ubíhá:

VLADIMÍR *Jak ten čas letí, když je sranda.*
 (Ticho.)
ESTRAGON *Co budeme dělat teď?*
VLADIMÍR *Než přijde.*¹⁶⁶

Čekání na Godota tedy (nejen) z hlediska kompozice překračuje normy kánonu divadla. Namísto kauzálního vývoje událostí postupujících podle předem daného lineárního schématu předkládá mozaiku akcí a dialogů, které se na sebe nekauzálně vrství. Jednotlivé střípky spojuje pouze otázka, kterou si hlavní postavy ustavičně kladou, a to jak naplnit čas, který musí trávit čekáním.

¹⁶⁴ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 108.

¹⁶⁵ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 36.

¹⁶⁶ Beckett, s. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. s. 162.

5 ZÁVĚR

První část diplomové práce se zabývala metodologickou a teoretickou bází, která zkoumání ukotvila. Jelikož pro účel práce byla jakožto metoda zvolena diskursivní analýza, bylo nutné definovat vybranou analýzu blíže. Pod pojmem *diskursivní analýza* se totiž skrývá mnoho rozdílných přístupů, a na samotnou otázku „Co je diskurs?“ neexistuje jedna vyčerpávající odpověď. Svůj přístup ke zkoumání jsem označila jako *bachtinovský*, neboť se v drtivé většině odkazují na teoretické koncepce M. M. Bachtina. Kapitola věnovaná metodologii a teorii představila ústřední pojmy důležité pro vlastní zkoumání (diskurs, řečový žánr, dialog, intertextualita, transgrese).

Druhá část diplomové práce pojednávala o koncepci klaunství Paula Bouissaca, kterou předkládá ve své knize *The Semiotics of Clowns and Clowning*. Již v předmluvě jsem avizovala snahu obhájit tezi, že se Bouissac při formulování své koncepce drží cele na půdě strukturalismu a chápe klaunství jako uzavřený jev, pevně zasazený do kontextu cirkusu. Ukázalo se, že Bouissac se snaží své zkoumání vést po vzoru lingvistické analýzy, čemuž odpovídá i jeho terminologie. Klaunské masky, kostýmy, gagy a rekvizity představují dle autora třídy funkčních elementů, které tvoří *slovník* klaunství¹⁶⁷. Popis tohoto slovníku dle Bouissaca sám o sobě nestačí, je nutné zapojit do hry také *gramatiku*, tedy pravidla, na základě nichž se jednotlivé elementy *jazyka* klaunství kombinují. Bouissac klaunství koncipuje jako abstraktní systém mající ustálenou formu. Jednotlivé klauniády tuto formu respektují, ctí gramatiku klaunství a využívají rovněž příslušného slovníku klauniád, pouze se obsahově zabarvují vzhledem k dobovému a místnímu kontextu, v němž jsou uváděny. Tento způsob uvažování Bouissaca vede až k myšlence universálního narativu (*grand narrative*), jakožto zastřešující struktury, na kterou se všechna klaunská vystoupení vážou.

Jedním z hlavních témat, která se nesou celou Bouissacovou knihou, je binární opozice bílého klauna (*whiteface*) a augusta jakožto klasické ustavující schéma cirkusového klaunství. Na základě této opozice Bouissac interpretuje klaunskou masku i kostýmy. Tato ústřední polarita tvoří podle autora také jádro gagů ustálených v cirkusové klaunské tradici. Bílý klaun se díky svému elegantnímu kostýmu, kontrastnímu líčení (odcizujícímu tvář přirozenému lidskému tónu pleti), odpovídající mimice a držení těla, stává dle Bouissacovy interpretace ztělesněním kulturní nadřazenosti. To vše nachází

¹⁶⁷ Viz podkapitola s názvem *Gramatika klaunství*.

v postavě augusta svou invertovanou podobu. August nosí špatně padnoucí kostýmy, jeho líčení zdůrazňuje přirozené tóny lidské tváře (viz např. červený nos) a činí z augusta animálního jedince, který se dle Bouissaca stává reprezentací přírody. Klasický spor kultury a přírody známý ze strukturální antropologie se v Bouissacově pojetí přenáší do prostředí cirkusových klauniád. Bouissacova koncepce se drží na poli strukturalismu, nicméně místy se autor pokouší podtrhnout některá svá tvrzení argumenty, které si vypůjčuje z biosémiotiky. Ty však zůstávají sporadické a slouží spíše k upevnění jeho strukturalistické pozice.

Jak již bylo předestřeno v úvodu, Bouissacova koncepce uzavírající klaunství do systému cirkusu představuje pouze jednu z možností, jak o klaunství pojednávat. Jako alternativní způsob vyprávění o fenoménu klaunství jsem se rozhodla předložit vlastní interpretaci vycházející z jiných teoretických východisek, než které vedly Bouissaca při formulování jeho koncepce.

V třetí části jsem se pokusila obhájit tezi, že klaunství lze nahlédnout jako intertextuální jev, který se striktně nedrží cirkusu, nýbrž se rozbíhá do různých oblastí společensko-kulturního universa, dostává se do dialogu s jinými jevy a nabývá různých podob. Klíčem k nahlédnutí klaunství z hlediska intertextuality se mi stal pojem transgrese, který umožnil vyjmout klaunství z pevného sevření cirkusu. V této části diplomové práce jsem se věnovala vztahu mezi klaunstvím a vybraným sociálně-kulturním jevem, konkrétně Bachtinovým karnevalismem. Klaunství a karnevalismus vykazují mnohé styčné body. Obojí umožňuje překročit sociální řád, nastolit vlastní zákony, převrátit svět každodennosti naruby. Jak klaunstvím, tak karnevalismem proniká smích jako obrozující princip. Styčným bodem se ukázalo být také grotesko (viz např. klaunská maska). Nicméně v jednom bodě se projeví koncepce jako odlišné. Coby důležitý rys karnevalismu Bachtin označuje univerzalitu – karneval v určitém vymezeném čase umožňuje „demokraticky“ všem překračovat normy a obracet svět vzhůru nohama. Oproti tomu klaunství se omezuje pouze na své nositele, klauny, které jejich status chrání před trestem za transgresi norem a řádu.

Třetí část diplomové práce také demonstruje vybraný projev klaunství mimo kontext cirkusového šapitó. Tento projev nachází v dramatu Samuela Becketta – *Čekání na Godota*. Pojednání o Beckettově dramatu slouží jako praktická ukáзка projevu klaunství z pohledu intertextuality. Tato část práce si předně kladla za cíl poukázat na momenty transgrese, které lze v této divadelní hře nalézt, neboť transgrese náleží k ustavujícím rysům klaunství.

Beckettovo drama se už svým žánrovým zařazením dopouští transgrese. Řadí se totiž do žánru absurdního dramatu, který své charakteristiky čerpá z překračování a nabourávání norem, jež klasická dramata ctí. Přesto Beckettovo drama není čistě absurdním dramatem, neboť v něm koexistují prvky divadla klasického a absurdního – lze říci, že není produktem, ale spíše uskutečňováním transgrese divadelních norem.

Čekání na Godota překračuje rámeček myšlení založeného na kauzalitě a identitě. O této skutečnosti svědčí mnohost interpretací, kterou toto drama podněcuje. Podnětem vyvolávajícím mnohost interpretací je především nepřítomná ústřední postava, okolo níž se celé drama točí, a to Godot. Otázka „Kdo je Godot?“ rozehrává nekonečnou interpretační hru, která nikdy nedojde finální odpovědi. Drama nenabízí žádnou garanci pevného a jednoznačného významu této postavy.

Kromě transgrese se v *Čekání na Godota* projevují i další aspekty klaunství. Jednak ty, které se ukázaly být styčnými body klaunství s karnevalismem (smích, groteskno), ale také ty, jež lze označit za klasická schémata cirkusového klaunství. Postavy Vladimír a Estragon, dvojice klaunských postav, sice neztělesňují binární opozici bílého klauna a augusta, avšak jedná se o dva augusty, jež vykazují komplementární rysy. Komplementarita postav slouží v dramatu jako roznětka neustálých slovních přestřelek a hříček, podobně, jako binární opozice klaunů v cirkuse podněcuje hru gagů. Krom toho Vladimír a Estragon užívají typicky klaunské přezdívky – *Danda* (či *Didi*) a *Gogo*, a některé akce, které sehrávají, vychází z kánonu cirkusových gagů.

V závěru třetí části práce jsou uvedeny tři vybrané příklady transgrese, kterých se Beckettovo *Čekání na Godota* dopouští, a mají klaunský charakter: jedná se o transgresi tabu (konkrétně tabu obestírající téma smrti), transgresi jazykových norem a transgresi norem dramatu z hlediska kompozice.

Při psaní této diplomové práce mě poháněl také vlastní osobní cíl, který jsem explicitně v úvodu nevyjadřovala, a to představit zkoumání fenoménu klaunství (či obecně cirkusu) jako zajímavý obor aplikované sémiotiky. O tomto oboru se u nás zatím mnoho nemluví, avšak v zahraničí poutá pozornost odborné veřejnosti. Vzhledem k tomu, že v kulturní sféře i v českých podmínkách zájem o cirkus stoupá (především v souvislosti s rostoucí popularitou nového cirkusu¹⁶⁸), považuji za hodnotné podrobit jevy, které se v něm setkávají, akademickému zkoumání.

¹⁶⁸ Svědčí o tom například projekt sloužící podpoře a rozvoji nového cirkusu v ČR s názvem *Cirqueon*, či festivaly jako *Letní Letná* nebo *Fun Fatale*.

ZDROJE

LITERATURA

- Auer, P. *Jazyková interakce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2014. 305 s.
- Bachtin, M. M. *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava: Tatran. 1988. 451 s.
- Bachtin, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. 2007. 489 s.
- Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon. 1980. 479 s.
- Barthes, R. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2006. roč. 10. č. 3.
- Barthes, R. *Système de la Mode*. Paris: Éditions du Seuil. 1967. 327 p.
- Barthes, R. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin. 1997. 264 s.
- Barthes, R. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda. 2008. 96 s.
- Barthes, R. *Říše znaků*. Praha: Fra. 2012. 168 s.
- Beckett, S. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny. 2010. 232 s.
- Bejarano, T. *Becoming Human: From pointing gestures to syntax*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 2011. 420 p.
- Bergson, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko. 2012. 189 s.
- Bočák, M., Rusnák, J. *Média a text II. Acta Facultatis philosophicae Universitatis Prešoviensis*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovské univerzity v Prešove. 2008. s. 158-171.
- Bouissac, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning*. London: Bloomsbury Academic. 2015. 272 p.
- Camus, A. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Svoboda. 1995. s. 186.

- Derrida, J. Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku. In: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa. 1993. 179 s.
- Descartes, R. *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda. 1992. s. 67.
- Dülmen, R. van. *Kultura a každodenní život v raném novověku (16. – 18. století). II, Vesnice a město*. Praha: Argo. 2006. 358 s.
- Eco, U. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo. 2009. 440 s.
- Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin. 1968. 462 p.
- Freud, S. Něco tísnivého. In: *Spisy z let 1917–1920. Dvanáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství. 2003. 273 s.
- Ionescu, E. *Plešatá zpěvačka; Židle*. Praha: Artur. 2006. 123 s.
- Korte, B., Lechner, D. *History and Humour: British and American Perspectives*. Bielefeld: Transcript-Verlag. 2014. 222 p.
- Kristeva, J.. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj. 2008. 138 s.
- Lotko, E. *Slovník lingvistických terminů pro filology*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2003. 128 s.
- Lyotard, J-F. *O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR. 1993. 206 s.
- Machon, J. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. 344 p.
- Marcelli, M. *Příklad Barthes*. Bratislava: Kaligram. 2001. 317 s.
- Murphy, R. F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství. 2004. 268 s.

- Nekvapil, J. Úvodem k monotematickému číslu „Analýza promluv a textů, analýza diskurzu“. In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 42 (2). Praha: Sociologický ústav AV ČR. 2006. s. 263-268.
- Petrusek, M., Maříková, H. a Vodáková, A. *Velký sociologický slovník: I. svazek, A–O*. Praha: Karolinum. 1996. 747 s.
- Phillips, L., Jørgensen, M. W. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications. 2002. 230 p.
- Prokopová, K., Orságová, Z., Martinková, P. *Metodologie výzkumu v oblasti kritické analýzy diskurzu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2014. 76 s.
- Rabelais, F. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon. 1968. 495 s.
- Radin, P., Kerényi, K. Jung, C. G. *Trickster: mýtus o Šibalovi. Indiánský mýtus v kontextu světových mytologií*. Praha: Dobra. 2005. 217 s.
- Saussure, F. de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia. 2007. 487 s.
- Šubrt, J. a kol. *Soudobá sociologie II.: Teorie sociálního jednání a sociální struktury*. Praha: Karolinum. 2008. 394 s.
- Tomasello, M., Hare, B., Lehmann, H., Call, J. Reliance on head versus eyes in the gaze following of great apes and human infants: the cooperative eye hypothesis. In: *Journal of Human Evolution* 52. London: Academic Press. 2007. pp. 314-20.
- Wetherell, M., Taylor, S. Yates, S. J. *Discourse Theory and Practice*. London: Sage. 2001. 416 p.
- Wodak, R., Meyer, M. *Method for Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications. 2009. 216 p.
- Zdeňková, M. et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri. 2004. 348 s.

MULTIMÉDIA

Bouissac, P. *Semiotics at the Circus* [online]. Berlin: De Gruyter Mouton. [2016-08-02] 2010. 197 p. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10402670>.

Cirque du Soleil: Alegria [divadelní záznam]. Režie: Nick Morris. Kanada. 2001. 93 min.

Cirque du Soleil's Alegria clown act. In: Youtube [online]. Zverejňeno 31. 10. 2007 [vid. 2016-03-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yV4G-nWVPOc>

Doty, W. Hynes, W. *Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms* [online]. Tuscaloosa: University of Alabama Press. [cit. 2017-03-02] 1997. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10309854>.

Encyclopaedia Britannica. [online encyclopedie] Aktualizováno:2008-07-15. [cit. 2017-04-02] Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/joking-relationship>.

Chaplin tulákem [film]. Režie: Charles Chaplin. USA. 1915. 27 min.

Semiotics of the Circus. In: Zirkus|Wissenschaft [online]. [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: https://zirkuswissenschaft.files.wordpress.com/2015/02/flyer_semioticsofthecircus_fertig-2.pdf

Tannen, D., Hamilton, H. E., Schiffrin, D. *The Handbook of Discourse Analysis* [online]. England: Wiley Blackwell. [cit. 2017-04-16] 2015. 983 p. Dostupné z: <https://lg411.files.wordpress.com/2013/08/discourse-analysis-full.pdf>.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Joking relationship*. In: Encyclopaedia Britannica. [online encyclopedie] Aktualizováno:2008-07-15.[cit. 2017-04-02] Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/joking-relationship>

Rønne, Nanna Bjørg Flensborg. *Vernacular Comedy and Waiting for Godot*. [online]. Växjö: Linnaeus University. [cit. 2017-04-25] 2014. 23 p. Dostupné z: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:698844/FULLTEXT01>