

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

STRUKTURALISTICKÉ POJETÍ DIVADLA JIŘÍHO VELTRUSKÉHO

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Lucie Otradovcová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné databázi STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby tutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným stanovením zákona č 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitelů a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 9. května 2019

Lucie Otradovcová

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mrg. Martinu Kaplickému Ph.D., za poskytnutí velmi cenných připomínek a komentářů, za trpělivost a čas, který čtení mé práce věnoval a též za ochotu a pozitivní přístup.

## Anotace

Bakalářská práce se bude věnovat estetické teorii Jiřího Veltruského. Pokusí se ukázat jakým způsobem Veltruský rozvíjí myšlenky české strukturalistické školy, představí klíčové pojmy, které Veltruský používá a předvede jakým způsobem tyto pojmy využívá k popisu základních rysů divadelního umění. Soustředit se bude především na Veltruského popis vztahu základních složek divadla a roli textu ve vlastní divadelní inscenaci.

## Annotation

The present BC thesis focuses on aesthetic theory of Jiří Veltruský. The work will attempt to show how Veltruský develops the ideas of the Czech structuralist school, introduces the key concepts that Veltruský uses and demonstrates how these concepts are used to describe the basic features of the theatrical art. Focus will be mainly on Veltruský's description of relationship between basic elements of the theater and the role of the text.

## OBSAH

ÚVOD.....	8
1. KRÁTKÝ ÚVOD DO DIVADELNÍCH TEORIÍ PRAŽSKÉ ŠKOLY .....	10
1.1. Divadelní strukturalismus Pražské školy .....	10
1.2. Jiří Veltruský .....	15
1.3. Shrnutí .....	17
2. DIVADLO JAKO ZNAK .....	18
2.1. Divadlo jako sémiotický systém .....	18
2.2. Jednání.....	19
2.3. Herectví jako znakový systém .....	22
2.3.1. Znakový systém loutkového divadla .....	25
2.4. Dramatický prostor.....	26
2.5. Shrnutí .....	27
3. DRAMATICKÝ TEXT .....	28
3.1. Otakar Zich .....	28
3.2. Jan Mukařovský .....	33
3.3. Jiří Veltruský .....	36
3.3.1. Drama jako básnické dílo.....	37
3.4. Shrnutí .....	40
4. DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ.....	41
4.1. Dramatický text ve struktuře divadla .....	41
4.2. Transpozice autorských poznámek .....	43
4.3. Dramatický text a divadelní prostor .....	44
4.4. Předurčenost herecké postavy textem .....	45
4.5. Dramatický text a postavení subjektu v divadelním představení .....	48
4.6. Shrnutí .....	50
ZÁVĚR.....	52

SEZNAM LITERATUREY:.....54

## ÚVOD

*„Moje poznámky se [...] budou týkat především prací teatrologických a estetických s pokorným vědomím toho, že některé rysy Veltruského myšlení a způsobů [...] tak možná zůstanou nepostřehnuty. Chci ukázat především na kontexty, či chcete-li rámce, důležité pro pochopení a hodnocení Veltruského prací.“<sup>1</sup>*

Tolik píše Miroslav Procházka ve svém textu „Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského“, když se snaží vyjádřit záměr a cíle své práce. Zmiňuje jej v úvodu, protože má práce si klade za úkol představit klíčové myšlenky a úvahy, které vychází z teatrologických a estetických prací Jiřího Veltruského, nicméně omezený rozsah této práce nemůže ani zdaleka postřehnout vše, co nám jeho teorie nabízí. Proto je mi výše zmíněná myšlenka Miroslava Procházky velmi blízká. Tématem tedy není představit úplně vše, co je v jeho teoriích obsaženo, ale ráda bych touto prací dokázala, že i přesto, že byl za určitých časů Veltruský u nás poměrně méně známým autorem, jsou jeho teorie pro teatrologická bádání důležitá a rozhodně ne méněcenná.

Tři své klíčové práce „Dramatický text jako součást divadla“, „Člověk a předmět na divadle“ a „Divadlo na chodbě“ píše v době, kdy je mu kolem pouhých 20 let a roku 1941 se stává členem Pražského lingvistického kroužku. I když je velmi mladý, ve svých pracích dokazuje, že je v tématu plně orientován a nebojí se oněm více mluvit a dále jej rozvíjet. Poslední zmíněnou studii „Divadlo na chodbě“ má však pouze uchovanou jako rukopis a kvůli své emigraci do Francie v roce 1948 ji nestihne publikovat. A nejen tuto studii, ale i mnohé další. Své práce tak dokončuje v cizině a i přesto, že žije ve Francii, své texty publikuje anglicky. To má za důsledek to, že je Veltruský v cizině známým autorem, zatímco u nás ho v podstatě skoro nikdo nezná. Je u nás tak mnohem méně v podvědomí než například Jan Mukařovský. Větší pozornost se pak k Veltruskému obrací zase tehdy, když v 70. letech své anglické texty překládá do češtiny a začíná publikovat nové teatrologické studie.

Práce se pokusí zaměřit na hlavní pojmy a teze, které tvoří jádro Veltruského úvah, představí nejdůležitější divadelní složky, o kterých mluví, a konkrétněji se bude věnovat tomu, jak podle Jiřího Veltruského dramatický text ovlivňuje celkovou podobu

---

<sup>1</sup> PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 6.



divadelního představení tím, že do určité míry determinuje ostatní složky divadelní struktury. Aby bylo snadnější se orientovat ve Veltruského úvahách, pokusím se v první části představit krátký náhled do divadelních teorií Pražské školy, protože právě z nich Veltruský vychází. Pozornost bude směřována především k Otakaru Zichovi a Janu Mukařovskému, jelikož tito dva autoři jsou pro úvahy Jiřího Veltruského klíčoví. Především na ně Veltruský navazuje, některé z jejich tezí kritizuje a jiné naopak přebírá a hlouběji propracovává.

Jelikož Veltruský mluví o divadle jako o sémiotickém systému, nelze se v této práci vyhnout pojmům jako znak, sémiotika či znakové systémy. Z toho důvodu se druhá kapitola této práce, která nese název „Divadlo jako znak“ bude zaměřovat na základní složky divadla, jako je jednání, herectví a prostor, na jejich funkci v divadelním sémiotickém systému a na jejich znakové charakteristiky.

Téma této práce se zaměřuje především na dramatický text a jeho funkci ve struktuře divadla. Nejdříve se ale o dramatickém textu pokusím pojednat trochu komplexněji. Třetí kapitola se proto zaměří na problematiku dramatického textu, kterou uvedu do širšího kontextu. Nejprve představím dramatický text v pojetí Otakara Zicha a Jana Mukařovského. Když Zich prohlásí, že dramatický text je sice velmi důležitá složka dramatického umění, ale nelze jej chápat jako samostatné a svébytné literární dílo, najdeme velké množství teatrologů, kteří s tímto tvrzením souhlasit nebudou. Jedním z nich je právě Jan Mukařovský, Veltruského učitel a přítel. To, co Mukařovský začíná u Zicha zpochybňovat, Veltruský dokončí v celé šíři. Když vydává svou studii *Drama jako básnické dílo*, vyvrací tak Zichovu domněnku o dramatickém textu úplně. Jak uvidíme, Veltruský dokáže, že dramatický text není jen pouhou složkou divadla, ale jedná se i o svébytné literární dílo, které má všechny své kvality i když není součástí divadelní struktury.

Poté, co představím Veltruského uchopení dramatického textu v literární struktuře, se v poslední kapitole zaměřím na to, jaké kvality má podle něj dramatický text, vstoupí-li do struktury divadla. Klíčovým dílem tohoto bádání bude především studie „Dramatický text jako součást divadla“. Pokusím se ukázat, jak dramatický text a předurčuje celou podobu divadelního představení. Podle Veltruského struktura textu ovlivňuje výkony herců, jejich pohyby a hlasový projev, ale třeba i dramatický prostor, ve kterém herci svůj výkon realizují.

# 1. KRÁTKÝ ÚVOD DO DIVADELNÍCH TEORIÍ PRAŽSKÉ ŠKOLY

Pražská škola se zabývala divadelními teoriemi z hlediska strukturálního a sémiotického. V úvodní kapitole mé bakalářské práce bych ráda alespoň v krátkosti představila strukturalistickou a sémiologickou metodu, kterou členové Pražské školy uplatňovali na své teorie o divadle a kterou na své teorie aplikuje i Jiří Veltruský. Pokuším se naznačit počátky strukturalistického a sémiotického smýšlení o divadle v kontextu Pražské školy, aby bylo jasné, z jakého myšlení Jiří Veltruský vychází. Zaměřím se především na Otakara Zicha a Jana Mukařovského. Tito dva autoři jsou při našem bádání důležití, protože především z nich Jiří Veltruský vychází, jejich teorie přebírá, kritizuje či dále rozvíjí. Rovněž později budeme sledovat, jak tito autoři chápali pojetí dramatického textu.

## 1.1. Divadelní strukturalismus Pražské školy

Divadelní teorie na Československém území 30. let 20. století byly rozvíjeny zejména ve vztahu k Pražskému lingvistickému kroužku. Pražský lingvistický kroužek známý rovněž pod označením Pražská škola vzniká roku 1926 v čele s Vilémem Mathesiušem, přičemž jeho cílem je zkoumání jazykových systémů, a to sice z hlediska strukturálního. Byť jsou jejími hlavními tématy především lingvistika (od toho také její název), literatura a estetika, zejména po 30. letech 20. století se začíná naplno věnovat divadelním tématům, jejichž dveře otevírá dílo vydané roku 1931, napsané Otakarem Zichem, *Estetika dramatického umění*. Tato studie je ve 20. století prvním krokem ke strukturalisticky a sémioticky orientovaným úvahám o divadle.

Z hlediska Pražského strukturalismu chápeme umění jako strukturu. Spoluzakladatel Pražské školy Jan Mukařovský definuje strukturu jako celek, jehož části tím, že do sebe vstupují, nabývají speciálního charakteru.

*„Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samé svou podstatou. (...) za strukturu může být pokládán takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám jeví jako soubor dialektických protikladů.“<sup>2</sup>*

Umělecké dílo je tedy dynamická struktura, v níž každá složka plní svou funkci a která pro svou energetičnost neustále podléhá proměnám. Složky uvnitř struktury mezi sebou neustále soupeří o hierarchickou pozici a tím se neustále přeskupují. Když si pak

---

<sup>2</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 27.

Mukařovský pokládá otázku, co jest vlastně strukturou v umění, definuje struktury různých stupňů a jejich vztahy. Říká, že každé dílčí umělecké dílo je samo o sobě struktura, avšak aby bylo jako struktura opravdu pochopeno, musí jej autor tvořit a divák následně vnímat v kontextu již obecně akceptované umělecké tradice. Tím, že se umělecké dílo dostává do konfrontace s minulostí, se jeví jako struktura.

*„A právě vlivem bezděké konfrontace s uměleckými výboji minulosti, které se staly již obecným majetkem, a proto ustrnuly v neproměnnosti, a v protikladu k nim se umělecké dílo může jevit jako vratká rovnováha sil stále se přesouvajících, tedy jako struktura. (...) Vlivem rozporů s tradicí se stávají uvnitř díla citelnými i dialektické vztahy mezi složkami a jejich vzájemné vyvažování.“<sup>3</sup>*

Každé umělecké dílo je strukturou, ale zároveň patří ještě do širší struktury, kterou jsou například veškerá díla jednoho autora. Tím, že jeho tvorba během jeho života proměňuje, se mění i struktura jeho děl. Tato proměna není náhlá, ale vždy je vytvořeno napětí mezi tím, co se mění a tím, co trvá. To samé platí o vývoji každého druhu umění a umění jako celku. Umění je potom složkou ještě obsáhlejší struktury, kterou nazýváme společnost. Pokaždé, když vznikne nové dílo, které se integruje do struktury umění, se tato struktura přeorganizuje a vztahy uvnitř ní se promění.

Jan Mukařovský rovněž mluví o tom, že umělecké dílo se nejeví jako struktura jen ve vztahu k jedinci, ale rovněž ve vztahu k celé společnosti. Umělec je sám součástí společnosti, pro kterou tvoří. Umělecká struktura se tak může měnit i na základně vnějších projevů, které jsou vyvolány buď právě společností či vývojem některých kulturních oblastí, jež jsou ovšem rovněž ovlivněny společenským životem.

*„Styk umění se společností, jejím uspořádáním i jejími výtvoři je nepřetržitý a je, jako fakt i jako požadavek, obsažen již v samém aktu tvoření: umělec je členem společnosti, je vřaděn do jistého jejího prostředí (vrstva, stav, atd.) a tvoří nutně pro jiné, pro publikum a tím i pro společnost.“<sup>4</sup>*

Na začátku této práce byl však zmíněn Otakar Zich jako ten, kdo začal sémioticky a strukturalisticky orientované úvahy o divadle. Zich je často označován za předchůdce strukturálního myšlení v kontextu divadla, protože o něm přemýšlí jako o struktuře. Sám

---

<sup>3</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 27.

<sup>4</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 16-17.

pojem struktura velmi často nepoužívá, avšak hned v úvodu jeho *Estetiky dramatického umění* upřesňuje své bádání o dramatickém umění takto;

*„Teoretické vyšetřování určitého uměleckého oboru týká se specifické struktury, již mají díla do tohoto oboru patřící.“<sup>5</sup>*

Lze tedy vyvodit, že Zich chápe dramatické umění jako specifickou strukturu. Divadelní umění pak definuje jako dynamický celek, jehož složky jsou ve vztahu neustálého napětí. Mukařovský tuto domněnku potvrzuje ve své studii „K dnešnímu stavu teorie divadla“, kde o Zichově studii píše; „(...) zde bylo již divadlo pojato jako souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků a významů.“<sup>6</sup> Zich se ve své teorii o dramatickém díle soustředí na jeho chápání z pozice recipienta – diváka. Ten ho při recipování divadelního představení nejen vidí, ale zároveň i slyší, což Zich definuje jako charakteristický rys dramatického umění; „(...) spřežení dvojího současného vnímání nevyskytuje se v žádném jiném umění než v dramatickém.“<sup>7</sup> Rozlišuje tedy složky dramatického díla na vizuální a akustické, přičemž uvádí, že tyto složky se dále dělí na složky další. Přítomnost akustické a optické složky je pro dramatické dílo nejen specifická, ale rovněž nutná pro jeho adekvátní recepci. Pokud je jedna ze složek nepřítomna, dramatické dílo se stává zkomolené a strohé.

Mukařovský ve výše uvedené citaci ovšem kromě toho, že upozorňuje na Zichovo strukturalistické pojetí, poukazuje i na fakt, že u Zicha už můžeme rozpoznat známky znakovosti, například v jeho pojetí významové představy, kterou Zich aplikuje jak na teorii hudby, tak později na teorii divadla, kde tento pojem zmiňuje u rozlišení dramatické osoby a herecké postavy.

Znakovost v umění je další důležitý aspekt, který byl v rámci Pražské školy rozvíjen. Když členové Pražské školy mluví o znakovosti v divadle, aplikují označení sémiologie, které je odrazem učení Ferdinanda de Saussura. Saussurovské uchopení znaku je dualistické, rozlišuje znak na signifiant (označující) a signifié (označované), což jsou pojmy, které jsou mezi sebou blízce spjaty. Signifiant lze chápat jako akustický obraz slova a signifié je obraz, pojem, který dané slovo indikuje. A je to právě lingvistický kroužek v čele s Janem Mukařovským, který se znakovostí uměleckého díla zabývá a

---

<sup>5</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 9.

<sup>6</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 16-17.

<sup>7</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 15.

nadále ji rozvíjí a kromě toho, že tedy vnímá umění jako strukturu, vidí jej rovněž jako „(...) *znak svébytný, ba samoučelný*.“<sup>8</sup> Umění je estetický znak, ve kterém je na rozdíl od ostatních znaků, ve kterých estetická funkce není dominantní, pozornost soustředěna k vnitřní výstavbě znaku samého, ne k jeho spojení s ostatními věcmi či subjekty, ke kterým odkazuje.<sup>9</sup>

Jak už bylo tedy výše naznačeno, Zich chápe divadlo jako strukturu a i přesto, že přímo neužívá pojem znak, byly u něj známky znakovosti rozpoznány. V jeho terminologii sice nenajdeme pojmy jako znak a význam či označující a označované, ale Zich pracuje s pojmy představující a představované. Ivo Osolsobě ve svých poznámkách a komentářích k Zichově *Estetice dramatického umění* uvádí, že díky těmto pojmům můžeme na Zicha nahlížet jako na sémiotika a zejména upozorňuje na to, že proniknutí této dvojice do Zichova rozlišení mezi dramatickou osobu a hereckou postavu je epochální sémiotický objev.<sup>10</sup>

Jak Zich rozlišení dramatické osoby a herecké postavy myslí? Toto pojetí koresponduje s jeho pojetím významové představy, o které v této práci již padla zmínka. Při recipování dramatického díla vnímáme dvě významové představy, technickou a obrazovou. Říká, že „(...) *dramatická osoba je vlastně naše představa, již si přimýšlíme k relativně stále složce dramatického vjemu, (...) nepochází z vnějška, nýbrž od nás, z naší zkušenosti*.“<sup>11</sup> Tuto představu pak označuje jako obrazovou. Herecká postava je potom způsob, kterým herec ztvárňuje postavu na jevišti a Zich herecké postavě přisuzuje významovou představu technickou. Podle Zicha herecká postava není totožná s hercem, pokud někdo toto tvrdí, jedná se podle něj o omyl, který je způsobený tím, že látkou herecké postavy je herec sám, tedy *zformovaný herec*.<sup>12</sup> Pro úplnost doplním, že Zich vedle významových představ mluví ještě o tzv. vnitřně hmatovém vjemu, který je „*způsobený naším vžíváním se do dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejích postojů, pohyby i mluvy*.“<sup>13</sup>

Když Zich odděluje hereckou postavu vytvořenou hercem od osoby dramatické, někteří členové Pražské školy mluví o tom, že jeho oddělení lze interpretovat jako označující a

---

<sup>8</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Umění. In: Studie I. Brno: Host, 2000, s. 186.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>10</sup> OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 383.

<sup>11</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 42.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 19.

označované, které signifikují dvě stránky znaku. Veltruský však později poukazuje na fakt, že užit označující a označované na herectví je problematické a nelze jednoznačně hereckou postavu od dramatické osoby oddělit. Mimo jiné by dualistické rozlišení označující a označované v herectví mohlo zapříčinit, že se přehlédne rozlišení triadické, tedy že vedle herecké postavy a dramatické osoby rozlišujeme také samotného herce. Tímto tvrzením se snaží obhájit Zichovu teorii a poukázat na to, že byla špatně pochopena. Dezinterpretace některých členů Pražské školy tkví v tom, že některé Zichovy formulace špatně pochopili. Zich sám si totiž triadické rozlišení na hereckou postavu, dramatickou osobu a herce uvědomuje, ale některé jeho výroky mohou být v tomto ohledu nejasné.

Divadlo se tedy jeví jako struktura velmi složitá, která obsahuje mnoho složek. Jako takové je tvořeno velkým množstvím znaků a tím pádem má i mnoho významů. Kromě toho se odlišuje ještě jedním důležitým aspektem – divadelní umění nemá k dispozici žádný přetrvávající artefakt, představení se odehrává vždy v přítomném čase a prostoru, který je společný jak herci, tak divákovi a existuje tak jen v okamžiku své realizace. Divák představení určitým způsobem recipuje, přičemž toto recipování může být proměnlivé, jelikož společnost je struktura dynamická.

I když se tak může zdát, Pražská škola nebyla první, kdo se zabýval sémiologickým pojetím divadla, i když nelze říci, že by na předchozí sémiologické teorie navazovali, či odkazovali. A i přesto, že se nejedná o první snahy o sémiologické teorie, jsou členové Pražské školy ve svých bádáních inovatorští a přinášejí na světlo mnoho zajímavých momentů, kterými se sémiologie divadla zabývá ještě mnoho let poté. Vypracovali teorii divadelního znaku u herecké postavy, představení, mnoho jejich textů se také věnuje vymezení herecké postavy a divadelního prostoru. To, že na jejich pracích staví i sémiologie dalších generací by šlo doložit například na studiích Iva Osolsoběho.

Dá se tedy říci, že Zich nevědomky otevírá velice zajímavou kapitolu dějin Pražské školy, ve které svou roli sehraje i Jiří Veltruský. Z předchozích odstavců jsme se dozvěděli, že dramatické umění je strukturou velmi složitou, jejíž složky neustále mění svou hierarchii a tím se stále přeskupují. Kromě struktury je dramatické dílo také znakem. Veltruský ale uvádí, že i přes „(...) *různorodost a proměnlivost svých složek obsahuje divadelní*

*struktura určitý počet stálých faktorů.*<sup>15</sup> A těmito faktory jsou podle něj herectví, jednání a prostor. V následujících částech práce uvidíme, jak Veltruský tyto divadelní složky nadále rozvíjí. Jelikož je tématem této práce ukázat, jak dramatický text ovlivňuje ostatní složky divadla a tím i podobu představení, pozornost se obrátí i k němu. Jedná se o složku divadla, která se v minulém století jevila možná jako nejvíce problematická a názory na ní se velmi proměňovaly. Zajímavé pro nás bude zejména sledovat popis povahy dramatického textu u Otakara Zicha a Jiřího Veltruského. Zich totiž dramatickému textu nepřisuzoval postulat svěbytného literárního umění a jeho důležitosti vnímal jen v divadelní struktuře. Jak později uvidíme, Veltruský toto tvrzení vyvrací.

## 1.2. Jiří Veltruský

Jiří Veltruský se se svým učitelem Janem Mukařovským poprvé setkává v roce 1938, když nastupuje na Karlovu univerzitu v Praze, kde studuje estetiku a sociologii. Do roku 1939, kdy se vysoké školy zavírají, stihne Veltruský navštěvovat Mukařovského Estetický seminář. Po uzavření škol začíná pracovat v nakladatelství Sfinx a následně se v roce 1941 ve svých dvaadvaceti letech stává jedním z nejmladších členů Pražského lingvistického kroužku, kde pracuje především pod vedením Jana Mukařovského.

Jeho aktivita v letech 1940–1942 je následující. Veltruský přispívá do časopisu *Slovo a slovesnost*, kde během let 1940 a 1941 publikuje jedny ze svých zásadních studií, kterými jsou „Člověk a předmět na divadle“ a „Dramatický text jako součást divadla“. Mimo jiné potom roku 1941 píše disertační práci, za kterou získává doktorát, *Drama jako básnické dílo*, která je publikována ve sborníku *Čtení o jazyce a poesii*. Tyto tři zmíněné studie bezpochyby tvoří jádro Veltruského myšlení a orientace. „Stojí za povšimnutí, že jeho znalost teoretické problematiky různých oblastí (zde literatury a divadla), schopnost pohybovat se na hranici oborů, hraje důležitou roli při řešení specifických problémů každého z nich.“<sup>16</sup> Po válce zastupuje ve výuce estetických seminářů Jana Mukařovského, který je sám kvůli svému zdravotnímu stavu vést nemůže.

Nicméně, nepříznivé situaci, která v těchto letech padá na Československou republiku, se nevyhne ani on. V roce 1948 emigruje do Francie a k divadelním teoriím se vrací až v 70. letech, kdy jednak přepracovává své staré texty a překládá je do jiných jazyků, zároveň

---

<sup>15</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 20.

<sup>16</sup> PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 6.

píše texty nové. Bohužel, ne všechny jeho studie byly publikovány, a proto považují za nutné v této práci zdůraznit, že pracují jen se studii, které jsou veřejnosti přístupné.

Jak ale uchopit to, jak Jiří Veltruský rozvíjí české strukturalistické myšlení o divadle? Z čeho vycházejí jeho úvahy? Prvním důležitým aspektem ve Veltruského teoriích jsou jistě problémy, na které upozorňoval Jan Mukařovský na svých přednáškách o divadle v estetickém semináři. Veltruský v mnoha svých pracích na tyto problémy navazuje a rozhodně se nebojí je dále rozvíjet či s nimi polemizovat. Stejně tak jsou pro něj důležité myšlenky Otakara Zicha, kterého na jedné straně oceňuje a váží si ho, na straně druhé se s jeho teorií ale nedokáže plně ztotožnit a kritizuje ji.

Zároveň Veltruský ve své studii „Dramatický text jako součást divadla“ naráží na to, že dosavadní strukturalisticky ovlivněné bádání v oblasti divadelní vědy není tak dobře propracované a v porovnání s jinými obory, kterými jsou například lingvistika, obecná poetika či etnografie, nelze v tomto směru prokázat tak dobré výsledky.<sup>17</sup> Snaží se poukázat na nedostatky divadelní vědy, která má jedné straně „ (...) *důsledné filosofické myšlení, ale omezený materiál, na druhé straně sice neomezený materiál, ale myšlení ne dosti důsledné.*“<sup>18</sup> Navrhuje, aby v divadelní vědě byla zkoumána každá jednotlivá složka, aby tak bylo možné určit její specifické vlastnosti, kterými disponuje v divadelní struktuře a zároveň sledovat celistvost a vlastnosti divadelní struktury jako celku. Miroslav Procházka ve svém komentáři k díle Jiřího Veltruského dodává, že Veltruský se na rozdíl od svého učitele Mukařovského snaží o upřesnění důležitých termínů v teoriích divadla, protože si je vědom toho, že aby bylo možné pochopit proměnlivost struktury, musíme si uvědomit i její stabilitu.<sup>19</sup> Právě díky tomu můžeme Veltruského studie shledat mnohem systematičtější a členěnější než studie jeho učitele. Definuje více pojmů, aby později mohl ukázat jejich proměnlivost v rozličných situacích.

Veltruský bezpochyby oceňuje práce o divadle svých kolegů, například Karla Brušáka, Petra Bogatyreva či Jindřicha Honzla, ale v jejich práci postrádá určitou systematičnost, která by z jejich studií vytvářela komplexní a celistvou divadelní teorii. Z tohoto hlediska oceňuje *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha, která je velmi systematická, ale

---

<sup>17</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla [online]. In: *Slovo a slovesnost* 7 (1941). Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=403>

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s.10.



uvědomuje si omezenost materiálu, který Zichova teorie nabízí, jelikož Zich se omezoval pouze na divadlo realistické. Veltruský se snaží svůj navržený postup v divadelních bádáních dodržet už ve své práci „Dramatický text jako součást divadla“, kde se snaží o rozbor dramatického textu v kontextu divadelní struktury.

V následující kapitole se pokusím představit základní složky divadla, kterými se Jiří Veltruský zabývá a pozornost bude věnována především jejich znakovým rysům. Správné pochopení těchto složek je důležité, aby bylo možné později ukázat, jak do každé z těchto složek zasahuje dramatický text.

### 1.3. Shrnutí

První kapitola této práce se snažila představit základní divadelní teorie, které byly rozvíjeny v rámci Pražské školy, aby bylo snadnější se orientovat v celkovém kontextu úvah, ze kterých Jiří Veltruský vychází. Určila jsem Otakara Zicha jako badatele, který otevírá dveře strukturalisticky a sémioticky orientovaným úvahám o divadle. Zich mluví o divadle jako o dynamickém celku, jehož složky jsou mezi sebou v neustálém napětí. Charakteristické rysy pro znakovost divadle se u Zicha objevují v jeho koncepci významových představ. Hluběji se ale strukturalistickým a sémiotickým pojetím divadla zabýval Jan Mukařovský, učitel Jiřího Veltruského. Ten definoval specifické vlastnosti struktury a následně označil divadlo za svébytný a autonomní znak. Veltruský své bádání orientuje především na klíčové momenty úvah Otakara Zicha a Jana Mukařovského. Nejde však o pouhé přebírání a konstatování jejich úvah. Veltruský se je snaží spíše dále rozvíjet, nebo s nimi více polemizovat. Důležité je pro něj vytvořit takovou teorii, která bude více systematická a tím vytvoří náhled do komplexní problematiky strukturalistické divadelní teorie.

## 2. DIVADLO JAKO ZNAK

Následující kapitola se bude zabývat důležitými divadelními složkami, o kterých Jiří Veltruský mluví, jejich funkcí v divadelní struktuře a jejich znakovosti. Jednotlivé podkapitoly budou zaměřené především na složky a znakové systémy na divadle jako jsou herectví, jednání a dramatický prostor. Při definování Veltruského teorií se vždy pokusím aspoň v krátkosti odkázat na to, ve kterých ohledech se Veltruský shoduje či naopak odlišuje od Otakara Zicha a Jana Mukařovského.

### 2.1. Divadlo jako sémiotický systém

O ucelené zkoumání divadla jako sémiotického systému se Veltruský pokouší zejména v druhé etapě svých prací o divadle, tedy od poloviny 70. let. Dlouho pracoval na knize *Ann approach to the semiotics of theatre*, která měla být systematickým zkoumáním divadla, ale bohužel se jejího vydání nedožil. O vydání této knihy, která předkládá několik klíčových momentů Veltruského orientace, vděčíme především jeho manželce Jarmile F. Veltruské, která pracovala na překladu jeho studií do angličtiny a následně na jejich vydání. Přínos této studie je v rámci teatrologických prací Pražské školy obrovský. Veltruský se snaží o strukturalistické a sémiotické zkoumání divadla, uvádí příklady z různých divadelních žánrů, ale nejen divadelních, ale i žánrů divadlu příbuzných, jako o zkoumání opery, filmu apod.

Veltruský ve svých studiích propracovává vztah mezi signifié a signifiant a při koncipování svých teorií se zaměřuje na různé typy divadel. I když strukturalistická teatrologie mnohdy vycházela z analogií mezi lingvistickými a mimo-lingvistickými sémiologickými systémy, Veltruského propracování signifié a signifiant ukazuje, že „(...) způsob vznikání a průběhu sémiotických procesů v rámci divadla lze těžko postihnout analogií k lingvistice.“<sup>20</sup> Snaží se poukázat na to, že proces znakovosti, který se odehrává na divadle, je jiný, než který známe z literatury. Signifié a signifiant se v divadelní struktuře vyskytují v různých vztazích, ve kterých nabývají různé vlastnosti a nelze vždy signifié a signifiant chápat pouze jako dvě strany znaku, ale jako dva póly vnitřní dialektické antinomie znaku.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 11.

<sup>21</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 23.

Veltruský definuje divadlo jako otevřený sémiotický systém v tom smyslu slova, že se v něm vyskytuje nepočítatelné množství věcí, které se mohou stát znaky. Když se tyto znaky v divadelní struktuře začnou kombinovat, začíná se jejich rozdílnost dostávat do popředí, ale zároveň v té samé chvíli získávají nové významové možnosti, které nemají sami o sobě, ale na úkor toho, že pozbývají vlastnosti, které jsou jim přirozené.<sup>22</sup> Nové významové možnosti pak získávají díky dramatické akci, jednání, které Veltruský označuje za základ divadla.

Uveďme si v tomto kontextu integrace sémiotických systémů na divadle příklad se sochou, který popisuje Veltruský. Socha, jejíž přirozenou vlastností je, že se na ni běžně můžeme dívat z různých úhlů, na jevišti tuto charakteristiku ztrácí, neboť divák ji vnímá pouze z hlediště, a tedy jen z jednoho úhlu. „*Může však nabýt nových vlastností působením divadelního osvětlení. Kromě toho schopnost vyvolávat významy příslušející času, procesu, pohybu silám, napětí a podobně, které socha má přes svou nehybnost a přes zákon gravitace, jemuž podléhá, se může zdůraznit, když je na jevišti postavena vedle herce a tím i do protikladu k němu.*“<sup>23</sup>

Nicméně Veltruský vidí určitý rozpor, který se odehrává uvnitř sémiotického systému divadla, který je vyvolaný právě tím, že divadlo jak své vlastní, tak převzaté znaky z jiných umění nechává fungovat tak, že se popírá jejich přirozenost. Tento rozpor je v divadle podle Veltruského všudypřítomný.

## 2.2. Jednání

Když Veltruský definuje jako základ divadla jednání, vyvrací tím domněnku některých svých kolegů, například Petra Bogatyreva, že základem divadelnosti je přeměna, kdy „*(...) herec mění svůj zevnějšek, oblek, hlas a dokonce i psychické rysy svého charakteru v zevnějšek kostým, hlas a charakter osoby, kterou ve hře představuje.*“<sup>24</sup> Naopak se přiklání k tvrzení Otakara Zicha či Jinřicha Honzla, tedy že základem divadelnosti je akce. V několika studiích připomíná, že i když je jednání na divadle velmi podobné jednání v běžném životě, musíme mít na paměti, že tyto typy jednání jsou mezi sebou nezaměnitelné. V tomto kontextu si pokládá otázku, co je vlastně divadelností a v čem se

---

<sup>22</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Theatre and literature. In: *An approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 2012, s. 147.

<sup>23</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 18.

<sup>24</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 53.

odlišuje od běžného života. Odpovědí je, že „*divadelnost se objevuje tam, kde lidské jednání nebo některé z jeho aspektů nepochází z nějaké příčiny nebo aspektu, nýbrž ze záměru nějakou příčinu simulovat či, přesněji řečeno, vyvolat ji v mysli vnímatele.*“<sup>25</sup> Rovněž zdůrazňuje přítomnost estetické funkce, která je pro divadelnost nezbytná. V této úvaze vychází ze Zicha, který říká, že aby jednání (děj) mohlo vyvolat estetický účinek, musí být splněna podmínka „*(...) abychom nebyli na takovém ději prakticky interesováni. To znamená především, že ho nejsme sami účastni, že jsme jen pozorovateli. (...) musíme mít vědomí, že nás děj neohrožuje ani tělesně, ani duševně.*“<sup>26</sup>

Veltruský popisuje jednání na divadle jako něco, co má být divákem vnímáno jako souvislá významová řada. Je pak takové jednání tvořeno ze znaků, které nesou pro diváka nějaký význam, který je vyvolán jednajícím subjektem na jevišti. Podle Otakara Zicha, který za nutnou podmínku vzniku dramatického umění udává přítomnost minimálně dvou herců na jevišti, tímto jednajícím subjektem na divadle může být pouze herec. Nabízí se na tomto místě zmínit studii Jana Mukařovského „K dnešnímu stavu teorie divadla“, kde se pojetím subjektu na jevišti zabýval. Když Mukařovský mluví o herecké postavě, na rozdíl od Zicha tvrdí, že hereckým subjektem nemusí být nutně pouze herec, ale že se jím může stát i předmět. Podobně si tuto skutečnost uvědomuje například i Jindřich Honzl, když mluví o tom, že hercem nemusí být jen věc, ale i loutka, stroj, či neživá věc.<sup>27</sup>

Otázku subjektu a jeho jednání na jevišti Veltruský dále propracovává především ve svém textu „Člověk a předmět na divadle“. Uvědomuje si, že na rozdíl od běžného života, kde je jednajícím subjektem pouze živý člověk, lze na divadle určitý stupeň jednání vyvolat i u neživé věci a naopak, v živé bytosti potlačit jednání na takový stupeň, ve kterém se již divákovi nejeví jako člověk, nýbrž jako rekvizita či dekorace. Dostává se tak k několika stupňům jednání, během nichž jednotlivé složky v divadle mohou měnit svou funkci.

Vše to, co se odehrává na jevišti je znak, od herce až po dekorace a rekvizity. Nicméně věci, dekorace, rekvizity, které se na jevišti vyskytují, nemají tak velké množství charakteristických rysů, jako věci skutečné. Logickým vyvozením dochází Veltruský k závěru, že herec, který je nejběžnějším subjektem na jevišti, je živou bytostí, která nemůže některé ze svých vlastností, především ty fyzické, ponechat stranou a divák tak

---

<sup>25</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 53.

<sup>26</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 41.

<sup>27</sup> HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 246.

tedy vidí i znaky, které nejsou záměrně určeny k tomu, aby je vnímal. Tento komplikovaný proces nazývá Veltruský charakterem reality, díky kterému k herci směřují veškeré významy, které díky této skutečnosti sjednocuje. Složitější a komplikovanější jednání postavy způsobuje, že divák vidí více záměrných, ale i nezáměrných znaků. Každá z postav má však charakter reality různě silný, jelikož jejich hierarchická pozice je rozdílná. Hlavní postava má charakter reality větší a rovněž k sobě strhuje více pozornosti než postava vedlejší, a to právě z toho důvodu, že její jednání je složitější a bohatší. „*Zároveň s tím, že dává impulsy k jednání, má vliv na výkony ostatních herců, ba leckdy se uplatňuje přímo jako jejich regulativ.*“<sup>28</sup> U vedlejších postav může být charakter reality slabý, stupeň jejich jednání klesá a spolu s ním klesá i počet znaků, které jsou touto postavou nesený. Divák tyto herce může vnímat spíše jako rekvizity a Veltruský tento stupeň jednání označuje jako *lidé-rekvizity*. Jednání herce může rovněž klesnout až na bod nuly. Takové postavy se pak stávají součástí dekorace, a dokonce bychom tyto postavy za dekorace – neživé figuríny – zaměnit mohli. Stupeň *lidé-dekorace* tak „*(...) tvoří přechod mezi oblastí člověka a oblastí předmětu.*“<sup>29</sup>

Veltruský však zachází ještě o krok dál když tvrdí, že byť se mohou dekorace a rekvizity stát jen více nebo méně pasivními nástroji pro představení, nemusí tomu tak vždy být, a i u nich můžeme zaznamenat určitý stupeň jednání. Vyvrací tak tvrzení Otakara Zicha, které tkví v tom, že předmět na divadle je vždy pasivní a aktivní jednání může vyvolat pouze člověk (herec). Veltruský spatřuje v rekvizitě sílu, kterou nazývá akční. Herec může dokonce svým jednáním pomyslně pracovat s rekvizitou, která na jevišti přítomna není. Stejně tak ani tehdy, když není na jevišti přítomný herec, se jednání nezastavuje. V tomto případě opět pracuje akční síla předmětu, která v divákovi dokáže navodit pocit jednání. Dalo by se říci, že rekvizita se tak určitým způsobem personifikuje, ale může k tomu dojít jen tehdy, je-li rekvizita skutečnou věcí, nikoli pouhým schématem věci. Celým tímto rozborem pak dochází k závěru, že nelze najít přesnou hranici, moment, kdy se člověk na divadle stává předmětem a naopak. Dialektickou antinomií pak Veltruský označuje „*(...) poměr člověka a předmětu na divadle.*“<sup>30</sup> Jedná se o napětí aktivity a pasivity mezi předmětem a člověkem, jenž jsou v určitých situacích zaměnitelné. Může se tedy neživá věc stát subjektem a nositelem jednání, nicméně Veltruský ve své pozdější

---

<sup>28</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 45.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 50.

kritické studii Petra Bogatyreva doplňuje, že schopnost neživých předmětů jednat jim propůjčuje člověk a herec se tak stává nejdůležitější složkou divadla.<sup>31</sup>

I když je tedy jevištní jednání tvořeno především herectvím, není nutně tvořeno pouze jím, ale i například hudbou, jevištním osvětlením a je zároveň do značné míry determinováno jevištěm a dekoracemi. S ohledem na téma této práce je vhodné na tomto místě připomenout, že i struktura dramatického textu ovlivňuje práci subjektů na jevišti.

### 2.3. Herectví jako znakový systém

Předchozím výčtem jsme se dostali k herectví jako takovému. Veltruský považuje herectví za jeden z jednotících činitelů divadla, protože vše, co se během představení stane, se soustřeďuje kolem herce. Znakový systém herectví společně s jazykovým systémem považuje za nutnou podmínku vzniku divadelního představení. „*Obecná funkce dramatu v utváření sémiotiky divadla může (...) vyjít na povrch jen pomocí konfrontace dvou znakových systémů, které jsou přítomny vždycky, tj. jazyka a herectví.*“<sup>32</sup> Jazykový systém do divadla zasahuje prostřednictvím dramatického textu a vždy se kombinuje a střetává s herectvím. Mezi hercem a jazykovou složkou textu tak vzniká dialektické napětí, které Veltruský jmenuje jako charakteristický rys divadla. Jak moc jeden ze systémů působí na druhý, bude pojednáno zejména v poslední kapitole této práce.

Veltruský tedy bezpochyby řadí herectví do oblasti sémiologie, i když si je vědom problémů, které takovým přístupem k herectví mohou vznikat. A i přesto, že se jedná o sémiotický systém, není podle něj autonomní, protože vždy sehrává jen roli, byť důležitou, v systému širším, ať už se jedná o divadlo, nebo film. V této práci jsem již předeslala, že když Zich definuje pojem dramatického umění, klíčovými pojmy jsou u něj dramatická osoba a herecká postava. Zich rovněž definuje složky herecké postavy na složky proměnlivé a stálé, které jak uvidíme dále v této práci, od něj Veltruský přebírá.

Herectvím se Veltruský zabývá především ve svých textech „Poznámky k Bogatyreově knize o českém a lidovém divadle“ a „Příspěvek k sémiologii herectví“, kde toto Zichovo rozlišení na dramatickou osobu a hereckou postavu uvádí. Dodává však, že celá situace je mnohem složitější, než jak ji Zich uchopil a jak již bylo v této práci zmíněno,

---

<sup>31</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyreově knize o českém a slovenském lidovém divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 51.

<sup>32</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 93.

upozorňuje na dezinterpretaci některých svých kolegů, kteří hereckou postavu a dramatickou osobu definovali jako dvě strany znaku – označující a označované. Tento koncept je podle něj nesprávný a dodává, že hereckou postavu a dramatickou osobu nelze chápat jako označující a označované, ale vidí je jako dva póly vnitřní dialektické antinomie znaku.<sup>35</sup> Sám pak propracovává pojetí herecké postavy a dramatické osoby. Nelze však tvrdit, že by se jeho pojetí radikálně lišilo od toho Zichova, Veltruský však klade větší důraz na skutečnost, že na jevišti mohou tyto dva pojmy mnohdy splývat.

Hereckou postavu Veltruský definuje jako dynamický soubor významů nesené fyziologickými aspekty herce, ale i jeho kostýmem či dekoracemi. Herecká postava je podle něj „(...) složitá struktura znaků, která obsahuje všechny složky, ať jazykové či mimojazykové, ať stálé či proměnlivé. Avšak je to struktura struktur, byť integrovaná.“<sup>36</sup>

Dramatická osoba podle Veltruského „(...) není něco, co herecká postava jednoduše představuje nebo ztělesňuje, je to soubor významů, jež porůznu vycházejí z četných složek herecké postavy.“<sup>37</sup> Veltruský si uvědomuje, že dramatická osoba není vytvářena pouze hercem prostřednictvím herecké postavy, ale také za pomoci ostatních herců a divadelních složek, které jsou divadelního představení účastníky. Dodává, že herecká postava může nést i znaky, které s dramatickou osobou nemusí souviset vůbec, protože se dostává do vztahu i s jinými složkami divadla. V některých inscenacích může být postava vypravěčem či komentátorem, a vůbec tedy nemusí znamenat dramatickou osobu.<sup>39</sup> Tvrzení, že herec sám prostřednictvím herecké postavy vytváří dramatickou osobu, se tedy jeví jako nesprávné. Ta je totiž, jak plyne z posledních odstavců, tvořena pomocí ostatních herců a divadelních složek, které se participují v divadelním představení.

Myslím, že je vhodné na tomto místě připomenout teorii o záměrnosti a nezáměrnosti, která byla pojednána v předchozí podkapitole. Na tvorbě dramatické osoby se podílí skupina herců, ale navíc i další divadelní složky, jako například dramatický text či dramatický prostor. I přes tyto faktory má však herec ve svém projevu možnost určité

---

<sup>35</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 23.

<sup>36</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 89.

<sup>37</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrovově knize o českém a slovenském lidovém divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 62.

<sup>39</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvek k sémiologii herectví. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 157.

svobody, protože materiál, kterým tvoří postavu, jsou jeho vlastní fyziologické vlastnosti. Divák tak vnímá estetický produkt, který je tvořen ze znaků záměrných, ale rovněž ze nezáměrných znaků, jelikož herec vystupuje na jeviště jako živá bytost, kterou skutečně je a nemůže své fyzické vlastnosti odložit stranou. Herec je sám součástí znaku, který vytváří, je uvnitř něj, sám v něm přítomen. To je to, co jej odlišuje od ostatních složek divadla. Díky této realitě se pohybuje mezi skutečností a znakem. To má podle Veltruského za důsledek to, že herce nelze vztahovat na dualistické pojetí označující a označované a nelze jednoznačně oddělit hereckou postavu a dramatickou osobu. Pokud by podle Veltruského bylo na herce aplikováno toto dualistické pojetí, mohl by se přehlédnout fakt, že při sledování hercova výkonu recipujeme hereckou postavu, dramatickou osobu a samotného herce. Nejedná se tedy o rozlišení dualistické, ale spíše triadické.

V herectví se kombinují dva druhy znaků – ty, které jsou znaky a ty, které se stávají znaky jen občas prostřednictvím skutečných věcí. Samotný herec sestává z kombinace těchto dvou znaků – jeho fyzické vlastnosti se proměňují ve znak pouze když hraje a jeho činy jsou na jevišti vnímány jako znak, i přesto, že činnost, kterou vykonává na divadle by mohla být vykonávána kýmkoli v běžném životě.<sup>40</sup> Herec však pomocí gest může předvádět jednání, řekněme například že píše dopis, i přes to, že nemá k dispozici tužku a papír. Nebo může mluvit na druhou osobu i za situace, že na jevišti není přítomen spoluherec. Když tedy herec provádí čin bez předmětů, znaky představují věc a mění se na znaky znaků, které představují praktické činy, ale jejich prostřednictvím také jejich pomyslné nástroje či rekvizity.<sup>41</sup>

Diváci, kteří herce na jevišti sledují, ho nevidí jako hotový artefakt, ale jsou sami svědky toho, jak tento artefakt vzniká, a ještě navíc se na vzniku tohoto artefaktu sami podílejí.<sup>42</sup> V souvislosti s tímto Veltruský mluví o tzv. apelové funkci, kterou definuje jako to, co uvádí znak ve vztah k adresátovi.<sup>43</sup> Tuto funkci dále člení na hrací a hranou událost, kdy rozlišuje, zdali je adresátem divák, nebo dramatická osoba. Uvědomuje si tak dvě skutečnosti. První, že spoluherci se pozorováním výkonu svého kolegy mohou stát

---

<sup>40</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvek k sémiologii herectví. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 129.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 118-119.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 141.



diváky. A naopak, v některých případech může být záměrem apelové funkce, aby se sami diváci fyzicky účastnili představení.

Případy, kdy divadlo usiluje o to, aby byli diváci aktivně zapojeni do představení, se často objevovaly především v lidovém divadle. To Veltruský zmiňuje zejména ve svém kritickém textu na studii Petra Bogatyreva „Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle“, kde uvádí jako příklad následující: „*K ruské lidové komedii Pachomuškoj patří k legraci to, že diváci stále zasahují do představení, přerušují herce, kritizují text, jež herci využívají, argumentují s nimi, okupují hrací prostor atd.*“<sup>44</sup> A naopak se rovněž v lidovém divadle často stává, že herec se promění v diváka. Divák tak může díky aktivnímu zapojení do hry částečně pociťovat hercovy pocity a naopak, herec tím, že se v některých situacích sám stává divákem představení, se účastní na výstavbě estetického pocitu, který se u diváka během recitování představení vytváří.

Mimo jiné Veltruský dále upozorňuje na to, že herecův výkon je determinován jednou důležitou složkou divadla, a to sice dramatickým textem. Dramatický text logicky předurčuje, co bude herec říkat, ale rovněž také to, jakým způsobem tato slova pronese, jakým hlasem a i to, jak se u toho bude pohybovat. To, jak dramatický text může hercovu roli utvářet, budu rozvíjet v kapitole „Divadelní představení“.

### 2.3.1. Znakový systém loutkového divadla

Mnohé aspekty, které Veltruský rozvíjí v případě loutkového divadla, přebírá od svého předchůdce Zicha. Ten definoval jedinečnost hereckého umění tím, že jako jediné obsahuje materiál, který může ztvárnit živého člověka. Herec není totožný s dramatickou osobou, kterou představuje, ale svým kostýmem, maskou a vytvořením herecké postavy se o tom diváka snaží přesvědčit. V loutkářském představení je však dramatická osoba představena loutkou, bytostí neživou, která se pohybuje díky vodiči, který jí vdechuje život především tím, že jí propůjčuje svůj hlas, což je mimo jiné i aspekt, kterým se loutky odlišují od soch.

Dle Zicha může divák loutku pojímat ze dvou perspektiv. Při té první má divák na vědomí její neživý materiál a tím pádem se mu loutka jeví jako komická figurka, která se svým nemotorným chováním snaží napodobit chování skutečné bytosti. Druhou perspektivou

---

<sup>44</sup> VELTRUSKÝ, Jirí. Poznámky k Bogatyrevově. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 20.

je pak pravý opak, kdy divák loutku pojímá jako živou bytost a tím pádem její pohyby a mluvu vnímá skutečně a jeho podvědomí o tom, že loutka není opravdová živá bytost utlumí. V takovém případě může loutka na diváka působit až tajemně. Divák tak může představení vnímat jako opravdové, nebo jako groteskní. Záleží na způsobu vnímání, který si vybere, ale musí vybrat pouze jednu perspektivu.

Veltruský ale se Zichovým tvrzením, že divák má možnost si vybrat pouze jednu perspektivu vnímání loutek nesouhlasí a upozorňuje na to, že Zich se soustřeďoval především na termíny psychologie vnímání a chápal protikladné perspektivy jako nějakou iluzi, a ne jako významy. Veltruský naopak říká, že se komičnost a tajemnost loutek vzájemně prolínají.<sup>54</sup>

Když zkoumá sémiologické aspekty loutkového divadla, často se opírá o herectví, jelikož tyto dvě složky si jsou podle něj podobné. Říká, že jak herectví, tak loutkářství mají dvojité signifiant i signifié. Dvojité signifiant vymezuje jako jevištní jednání a hereckou postavu. Tyto dva aspekty nejsou složené ze stejných složek, ale některé z nich sdílejí. Signifié je dvojité z toho důvodu, že není na divadle představováno pouze lidských bytostí, ale i jejich jednání.

Pokud jsme v předchozí kapitole o herectví mluvili o záměrných a nezáměrných znacích, které herec svým vystupováním představuje, u loutkářství se jedná o něco zcela úplně jiného. Herecká postava a jevištní jednání v loutkářském divadle disponují pouze vlastnostmi, které potřebují k plnění sémiotické funkce; „(...) *loutka je čistý znak, protože všechny její složky jsou záměrné.*“<sup>55</sup> V případě loutek se neobjevuje žádný charakter reality, který vyvolává herec pro své fyziologické aspekty, které nemůže odložit. Veškeré jednání loutky je vytvářeno záměrně.

Herectví a loutkářství je pak podle Veltruského ve vztahu dialektické antinomie. Běžné divadlo s živými herci se velmi často přibližuje loutkářství, když například herec použije masku a tím odstraní záměrné i nezáměrné mimické znaky v obličejí.

#### 2.4. Dramatický prostor

Další důležitou složkou divadelního představení, která jak si později ukážeme, může být také předurčena dramatickým textem, je dramatický prostor. V tomto kontextu mluví

---

<sup>54</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 224.

<sup>55</sup> VELTRUSKÝ, Jirí. Loutkářství a herectví. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 198.

Otakar Zich o scéně a říká, že jeviště se stává scénou teprve tehdy, pokud na něm hrají herci, kteří svou spoluhradu tvoří dramatický děj. Herci tedy patří do scény a tvoří důležitou část jejího reálného prostoru.<sup>56</sup> Celé jeviště se potom dělí na několik různých scén, z nichž každá představuje různé místo děje. Herci hrají na jednom jevišti, ale zároveň se v průběhu představení mohou pohybovat v různých scénách.

Jan Mukařovský dramatický prostor neohraničuje pouze jevištěm, na kterém herci ztvárňují svůj výkon, ale rovněž do něj zahrnuje i hlediště, ve kterém sedí publikum. Definiuje tento prostor jako něco, co přesahuje samotnou scénu a jeho hranice jsou učené samotnými herci v průběhu představení. Tento prostor může být rovněž formován pomocí osvětlení, které dokonce může svým působením na několik okamžiků zastoupit herce.

Mukařovský si uvědomuje důležitost publika, jež je složka pro divadlo nutná a vše, co se na divadle odehraje, je publiku adresováno.<sup>57</sup> Zdůrazňuje, že například v divadle lidovém je spolupráce herců s publikem zřejmá, a dokonce i žádoucí. Byť by se mohlo zdát, že publikum je během představení pasivní, to, jak reaguje, může ovlivnit hercův výkon. I spoluherec či režisér stávají se pro herce publikem. Jedná se tak o jednu ze složek dramatického díla.

Veltruský na své předchůdce plynule navazuje a také vidí určitou antinomií mezi jevištěm a hledištěm, která vyvěrá z tendence „(...) vtáhnout hlediště do dramatického prostoru.“<sup>58</sup> Sám pak definiuje dramatický prostor jako jeden z činitelů divadla (hned vedle jednání a herectví), protože „(...) sjednocuje všechny významy, které jednotlivé složky navozují současně, tak jako dramatické jednání sjednocuje všechny významy, které tyto složky navozují posloupně.“<sup>59</sup>

V poslední kapitole této práce uvidíme, že i dramatický prostor může být podle Jiřího Veltruského značně ovlivněn dramatickým textem.

## 2.5. Shrnutí

Právě proto, že Veltruský vnímal divadlo jako strukturu, neodmyslitelně jej rovněž chápal jak sémiotický systém, ve kterém se integrují jiné sémiotické systémy. Tato kapitola se

---

<sup>56</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 177.

<sup>57</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 404.

<sup>58</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyřerově knize o českém a slovenském lidovém divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 58.

<sup>59</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 22.

především soustředí na důležité složky divadla jako jednání, herectví a dramatický prostor, zabývá se jejich funkcí a jejich charakteristickými znaky. Veltruský v návaznosti na Mukařovského určuje, že subjektem divadelního představení nemusí být pouze herec (jak to tvrdí Zich), ale že se jím může stát neživá věc a rovněž se snaží poukázat na fakt, že i věc v sobě má akční sílu, díky které se může stát aktivně jednajícím subjektem na jevišti. Toto napětí, které mezi sebou člověk a předmět na divadle vytváří, označuje jako dialektickou antinomií. Rovněž se zabývá záměrností a nezáměrností na divadle, když tvrdí, že herec vystupující na jevišti se nemůže vzdát svých fyzických vlastností, a proto divák při recipování představení vnímá jak znaky záměrné, tak nezáměrné. I tyto nezáměrné znaky jsou pro něj však součástí divadelního znaku. Herec se tak pohybuje na hranici skutečností a znaku a divák, který jeho výkon pozoruje, nevidí před sebou již hotový estetický produkt, ale je svědkem toho, jak před ním tento artefakt vzniká. Diváci a hlediště, ve kterém sedí, rovněž vytvářejí celý dramatický prostor, který tedy podle Veltruského není tvořen jen jevištěm.

Nebylo však ještě pojednáno o jedné důležité složce divadla, kterou je dramatický text.

### 3. DRAMATICKÝ TEXT

Kapitola dramatický text se pokusí zaměřit snad na nejdiskutovanější složku divadelního umění, dramatický text. Aby bylo možné reflektovat smýšlení o dramatickém textu v pojetí Jiřího Veltruského, je potřeba jej uvést do širšího kontextu. Z toho důvodu se první podkapitoly budou zabývat pojetím dramatického textu v teoriích Otakara Zicha a Jana Mukařovského. V případě Jiřího Veltruského se tato kapitola zaměří na jeho chápání textu jako svébytného básnického umění.

#### 3.1. Otakar Zich

K pochopení Zichovi teorie o dramatickém textu nám poslouží ta část jeho *Estetiky dramatického umění*, která se nazývá „Dramatický text, tvorba dramatikova“. Zich se ve své studii zabývá dramatickým uměním (činohrou a zpěvohrou), za jejichž nutné složky označuje složku optickou a akustickou, protože divák divadlo při recipování vidí a zároveň jej slyší. Přítomnost obou těchto složek je nutná pro adekvátní recepci dramatického díla. Zich se ve svém bádání snaží vypořádat s otázkou, zdali je dramatický text zaměnitelný s tím, co on nazývá dramatickým dílem. Ihned ze začátku však dramatický text označuje jako nedostatečnou náhradu dramatického díla, jelikož pouhé čtení dramatického textu nesplňuje přítomnost oněch dvou jmenovaných složek.

Je si vědom námitky, že by se obě tyto složky mohly vyskytnout i ve chvíli, kdy je dramatický text pouze čten. Čtenář si může ve své fantazii představovat vjemy, osoby, či scénu, které by se mohly jevit jako postačitelé. Stejně tak jako hudebník, když si pročítá notový zápis, je schopen v duchu slyšet melodii. Zich ovšem říká, že;

*„(...) tato argumentace je správná, pokud se básnictví a hudby týče (...) pro dramatické umění však neplatí, (...) neboť sluchové představy toho, kdo čte báseň nebo hudební skladbu, jsou textem určeny, (...) naproti tomu při čtení dramatu jsou sice sluchové představy (...) textem určeny a tedy pro všechny čtenáře skoro stejné, ale zrakové představy značně libovolné a proto různé.“<sup>60</sup>*

Čtení dramatického textu je tedy nedostatečné, protože optická složka není plně určena. Rovněž si uvědomuje, že by někdo mohl namítat, že při různých adaptacích stejného dramatického díla, které pokaždé hrají jiní herci na jiném divadle, je optická složka také pokaždé různá. Zich však tvrdí, že i přesto že jsou některá dramatická díla tvořena podle téhož textu, který má téhož autora, pokaždé se jedná o úplně jiné dramatické dílo, byť podobné všem ostatním, která ke své realizaci používala tentýž text. Tím dochází k závěru, že; *„(...) čtení dramatického textu není dostatečnou náhradou za vnímání dramatického díla, činohry nebo zpěvohry.“<sup>61</sup>* Při pouhém čtení dramatického textu odpadá optická složka, a tím pádem nemůže být dramatický text zaměnitelný s dramatickým dílem.

Dramatické dílo tak existuje jen za přítomnosti optické a akustické složky a musí být rovněž reálně, skutečně provedeno,<sup>62</sup> čímž se odlišuje od básnictví a hudby, protože v těchto ohledech stačí pouhá představa při čtení textu. V některých případech však dramatický text čten být musí, a to v případě režiséra, herce, hudebního skladatele a v neposlední řadě samotného autora hry. Takové čtení dramatického textu Zich charakterizuje jako divadelní. Aby bylo možné číst text divadelně, a tedy představit si jeho děj tak, jak ho ztvárňují herci na jevišti, je nutné mít mnoho zkušeností z divadelních představení. Vedle těchto zkušeností je další nutnou podmínkou divadelního čtení také dramatický smysl, tj. *„(...) smysl pro účinek reálného děje se všemi jeho zvláštnostmi.“<sup>63</sup>*

---

<sup>60</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 17.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 66.

Z těchto důvodů běžný divák není schopen text číst divadelně, tato schopnost se projevuje pouze u lidí, kteří mají s divadlem bohaté zkušenosti.

Zich se následně snaží vymezit argumenty, díky nimž vyřazuje dramatický text z umělecké literatury, což je mimo jiné moment, na který Jiří Veltruský bude ve svých pozdějších teoriích zásadně reagovat. Aby podle Zicha mohlo být dílo básnické a soběstačné, musí splňovat požadavek *poetičnosti*, který podle něj dramatický text nespĺňuje. Tento požadavek splňuje takový slovní útvar, který působí esteticky. Řeč v básnictví je tvořena tak, aby byl její účinek estetický. Esteticky ocenit dramatický text můžeme podle Zicha až v momentě, kdy k němu přistupují další dramatické složky. Říká ale, že se může objevit takový dramatický text, ve kterém převažují básnické kvality nad dramatickými; takovým dramatem dává Zich přívlastek *knižní*. Za knižní drama označuje například Goethova Fausta. Jako kdyby se tímto pojetím Zich snažil obhájit ty dramatické texty, které jistě nechápeme jen jako součást dramatického umění, ale které pro své literární kvality byly vždy řazeny do básnických děl. Takové texty jsou literárně soběstačné pro to, že je jejich autor s takovým záměrem tvořil, ovšem tento záměr se většinou ukáže až při realizaci divadelního představení.

V tomto bodě je na místě představit Zichovo pojetí reálného a ideálního děje. Aby mohlo dojít ke vzniku dramatického díla, je nutné, aby bylo provedeno za reálného děje, reálnými lidmi (herci) a na reálném místě (scéna). Naproti tomu jmenuje děj ideální, vypravovaný, v rámci, kterého si jednotlivé aktéry, jejich vztahy a činy pouze představujeme. To má důležitý důsledek pro rozdíl časového průběhu dramatického a literárního díla. . Tento děj je typický pro literární dílo.

*„Dramatický děj divadelní vnímáme totiž v témž reálném čase, v němž objektivně (jako hra) probíhá. Naproti tomu děj vyprávěný nebo čtený vnímáme taktěž v reálném čase, totiž v té době, kdy nasloucháme nebo čteme, ale tento reálný čas je zásadně nezávislý a zpravidla neshodný s ideálním časem, v němž líčený děj sám plyne.“<sup>64</sup>*

Recipient může například číst nebo poslouchat příběh jednu hodinu, nicméně čas, který se v příběhu odehraje, může trvat i několik let. Nebo naopak, může hodinu číst nebo poslouchat to, co v příběhu trvalo jen několik málo minut. Zich tímto způsobem určuje rozdíl mezi dějem v dramatickém umění a dějem v literatuře. V ideálním ději je možné se retrospektivně vracet do minulosti, což podle Zicha v divadelním představení možné

---

<sup>64</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 62.

není. Řeč v ideálním ději nemusí být spisovatelem blíže popsána, nemusí nám sdělit, jak rychle to postava v příběhu řekla a řeč tak nemusí zahrnovat bližší podrobnosti a průběh děje může být bez detailů shrnut. Spisovatel nemusí podrobně popsat svou postavu, ani každý moment, který se v ději odehraje. Naproti tomu na divadle, při reálném ději, je však toto vyloučeno, protože zde musí být všechno „(...) v *naprosté kontinuitě reálného času i prostoru*.“<sup>65</sup> Herec i prostředí musí nějak vypadat, nelze něco „zamlčet“ podobným způsobem, jako v ději literárním.

Podle Zicha může dramatický text tvořit pouze dramatik, nikoli básník, protože na rozdíl od básníka není jeho orientací slovo, ale dramatická situace. Dramatickou situaci určuje jako něco, co stojí na úplném počátku při tvorbě dramatického díla. Každý dramatik promýšlí svou dramatickou situaci jinak a Zich tak jmenuje dva typy dramatiků. První si ve své fantazii nejprve představuje obraz, druhý nejprve slyší rozmluvu svých osob. K těmto dvěma představám, které se u něj vždy projeví, ale u každého v jiném pořadí, prožívá ještě jednu představu, a to sice vnitřně hmatovou, díky které se může vcítit do svých dramatických osob. Dramatik tak prožívá i motorické počítky svých postav. „*Toto tělové rozehraní tvoří charakteristický podklad tvorby dramatikovy*“<sup>66</sup>, a jedná se o důležitý rys, jenž ho odlišuje od spisovatele.

Dramatik, který pak dramatický text píše, jej tvoří pro herce a režiséra, kteří jej využívají ke své tvorbě. Jak dramatik, tak režisér s hercem se mohou předuševnit do dramatických osob. Pojem „předuševnění“ znamená, že se pomocí fantazie dokáží dostat do fantazijního světa, ve kterém se odehrává děj postav. Diváci vnímají postavu jako něco objektivního a tato postava se pro ně jeví jako dramatická osoba. Ale dramatik, který ji tvoří a vcítuje se do ní, ji chápe subjektivně a sjednocuje se s touto postavou; „*Tato dramatická osoba je krátce řečeno vlastní dramatikovo „já“, jež se přeměnilo v nějaké nové, cizí „já“*.“<sup>67</sup> Dramatik pak podle Zicha může ovlivnit jen to, co dramatické osoby říkají, ale nedokáže předurčit způsob jejich mluvy nebo jejich masku či scénu, na které se pohybují.

Aby toto předuševnění mohlo být umělecké, musí splňovat dvě podmínky; musí být samoúčelné a co nejvíce úplné. Samoúčelnost je aspekt důležitý zejména pro dramatika, který musí umět zanechat stranou veškerá svá osobní přání, aby byl schopen žít se všemi

---

<sup>65</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 63.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 69.

dramatickými osobami a vnímat jejich stanovisko jejich očima.<sup>68</sup> Druhá podmínka je pak důležitá pro ostatní dramatické umělce, díky kterým má dramatická osoba, i přes svoji smyšlenost, charakteristiku skutečných lidí.

Dalším a v této práci důležitým bodem je Zichovo stanovisko ke scénickým a hereckým poznámkám, kterým nevěnuje větší pozornost a definuje je jako pokyny pro herce, režiséra, či hudebního skladatele. Zich konstatuje, že poznámky nejsou součástí dramatického díla, jelikož při reálném provedení divadelního představení nezaznívají. To, co zaznívá, jsou řeči dramatických osob, „(...) protože jedině ony se reprodukuje při představení, tvoříce tedy skutečnou součást dramatického díla.“<sup>69</sup> Jak uvidíme později, pro Zicha jsou sice poznámky jen něco, co má technický charakter, ale Jiří Veltruský je později označí za organickou součást dramatické struktury.

Dramatický text je určený k tomu, aby se stal součástí divadelního představení, ale lyrika a epika podle Zicha ne. Přímá řeč je charakteristická pro dramatický text. Zich si uvědomuje podobnost přímé řeči v dramatu a v eposu, nicméně vidí mezi nimi patrný rozdíl. V epice se sice přímé řeči mohou vyskytovat a často, někdy dokonce i v hojné míře, ale na rozdíl od dramatu, v epice může být přímá řeč nahrazena i řečí nepřímou, což v dramatu možné není. „Vlastnost dramatického textu, že obsahuje výlučně „přímé řeči“ (...) byla uznána za specificky dramatickou formu.“<sup>70</sup>

Když obecnostvo recipuje divadelní představení, vjem, který přitom vnímá, je obrazová představa, která je definována dramatickým dějem a dramatickými osobami. I při čtení básnického díla se čtenáři objevují obrazové představy osob a děje, ale čtenář tyto představy nevnímá, ale představuje si je.<sup>71</sup> V epickém textu bývá ale aspoň vylíčený děj, oproti tomu dramatický text obsahuje zpravidla jen řeči osob, děj vylíčený není, a proto se obrazové představy čtenáře dramatického textu nemohou objevit tak jasně jako v případě eposu.

Zich sice vylučuje dramatický text z umělecké literatury, nicméně i přes veškerý výčet argumentů, který jmenuje proti samostatnosti dramatického textu, nelze opominout fakt, že sice dramatický text nepovažuje za dostatečnou náhradu za dílo dramatické, ale uvědomuje si, že je jeho důležitou složkou, která slouží jako prostředník mezi

---

<sup>68</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 70.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 75.



dramatickým autorem a herci s režisérem. Svůj vlastní smysl však získává pouze v propojení s dalšími složkami, v rámci, kterého text nabývá text konkrétní významové jednoty. Tu sám o sobě, podle Zicha, nemá.

### 3.2. Jan Mukařovský

Zichovo vyloučení dramatického textu z literatury se dočkalo několika odezev a námitek. Nesouhlas s jeho teorií, kterou předkládá o dramatickém textu, můžeme reflektovat například u Jana Mukařovského. Ten se snaží osvobodit od dvou dobových názorů na dramatický text. Říká, že například francouzské divadlo v 19. století chápalo divadlo jako prostředek k reprodukci díla dramatického básníka.<sup>72</sup> Jako druhý vyhraněný názor jmenuje ten, který jsme si již vymezili u Otakara Zicha, tedy že dramatický text není svébytné básnické dílo, ale vždy funguje jen jako jedna ze složek potřebná k realizaci divadelního díla. Mukařovský se nepřiklání ani k jednomu ze jmenovaných názorů a staví se k dramatickému textu z úplně jiné perspektivy.

*„Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu.“<sup>73</sup>*

Zmíněná citace odkazuje na fakt, že Mukařovský se nepřiklání ani k jednomu z vyhraněných názorů, ale mluví o tom, že dramatický text je na jedné straně svébytné literární dílo a na straně druhé i jedna ze složek díla divadelního. Text má tedy podle něj své místo jak ve struktuře literatury, tak ve struktuře divadla. K tomuto tvrzení, jak uvidíme později, se bude přiklánět i Jiří Veltruský. Drama jako básnický druh má jinou funkci než drama, které se stává součástí divadla, a tak se mezi dramatem psaným a dramatem, které vstupuje do struktury divadelní, vytváří určité napětí. Při vstupu do divadelní struktury vzniká dialektická antinomie mezi dramatickým textem a ostatními složkami, které jsou součástí této struktury. To, jakou podobu bude mít drama ve struktuře divadla, určuje především režisér společně s herci, kteří některé stránky básnického díla upřednostňují a jiné potlačují. Herec navíc může ztvárňovat věci, které v dialogu přímo obsaženy nejsou, ale které z něj i přesto plynou. Tím pádem tedy herec při svém výkonu

---

<sup>72</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 399.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 399.

nepodává jen to, co je mu dáno prostřednictvím básníka a dramatického textu, ale vždy vystupující na jeviště divák vidí celého člověka se všemi jeho vlastnostmi.

Vztah mezi divadlem a dramatem je tedy „(...) stále napjatý, a proto také podléhající změnám. V zásadě není však ani divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu: jedna i druhá z těchto krajností může nastat jen v jistých vývojových obdobích, v jiných pak je rovnováha mezi oběma stranami.“<sup>74</sup>

Všímá si rovněž, že divadlo pro své inscenace nutně nemusí vždy využívat jen dramatického textu, ale stejně dobře mohou posloužit texty epické a lyrické. Připomenu, že u Zicha byla tato domněnka nemyslitelná. To, že divadlo častěji využívá dramatu než lyriky a epiky je podle Mukařovského především z toho důvodu, že drama je založené na dialogu a dialog je „akce vyjádřená jazykem: repliky dialogu nabývají v divadle platnosti řetězu akcí a reakcí.“<sup>75</sup>

Dialog, který je typický právě pro drama, je podle Mukařovského jeden z nejzákladnějších tmelů jevištního díla.<sup>76</sup> Společně s monologem je jedním ze základních útvarů řeči. Mukařovský tyto dva útvary řeči definuje následovně;

„Monolog může buď vyjadřovat subjektivní duševní stav mluvícího (v básnictví: lyrika), nebo vyprávět o událostech odtržených od aktuální situace časovou vzdáleností (v básnictví: epika). Dialog je naproti tomu těsně spjat se „zde“ a „ted“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou; proto se (...) stává z posluchače mluvčí a funkce nositele jazykového projevu přeskakuje od účastníka k účastníku.“<sup>77</sup>

Z výše uvedeného citátu logicky plyne, že monolog je typický pro lyriku a epiku, zatímco dialog je se váže spíše k dramatu. Mukařovský se snaží ukázat, že i žánry, pro které je typický monolog, lze zdramatizovat a monolog prostřednictvím reálného předvedení na jevišti uvést v dialog. Příkladem uvádí povídku *Krysař* od Vojtěcha Dyka, kterého zdramatizoval Emil František Burian. Při přepracování této povídky se E. F. Burian „(...) neomezil (...) na vypreparování a dramaturgickou úpravu dialogů obsažených přímo v básníkově textu, nýbrž dramatoval text celý, tedy i jeho partie monologické.“<sup>78</sup> Tímto

---

<sup>74</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 401.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 400.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 408.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 408.

<sup>78</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: *Studie II*. Brno: Host, 2000, s. 108.

příkladem Burianovy dramatisace povídky, která byla napsána v monologu, se Mukařovský snaží dokázat, že divadlo vedle dramatu může ke svým inscenacím používat stejně tak lyriku a epiku. V Zichově teorii by něco takového nebylo myslitelné.

Shrnu tedy, že důvod, proč divadelní představení pro své účely využívá více drama, než lyriku nebo epiku je ten, že drama je založené na dialogickém jazyce a dialog je akce, která je vyjádřena skrze jazyk. Mluvčí na divadle dialog proměňují do řetězů akcí a reakcí. Byť Mukařovský nejprve mluví o tom, že pro divadelní představení žádná složka není nezbytná, později dochází k uvědomění, že dialog je onou nezbytnou složkou, jelikož vytváří jednání, které předpokládá onen řetězec akcí a reakcí vyvolaný mluvčím na jevišti. Tuto domněnku a důležitost jazykové funkce později přebírá i Veltruský.

Ve své studii „Dialog a monolog“ se následně Mukařovský snaží vymezit tři základní specifika dialogu. První všudypřítomnou stránkou dialogu je vztah mezi „já“ a „ty“, tedy vztah mezi minimálně dvěma účastníky. Druhou stránkou je pak vztah mezi účastníky na jedné straně a předmětnou situací, která tyto účastníky obklopuje. A jako poslední aspekt jmenuje Mukařovský střídání minimálně dvou významových kontextů.<sup>79</sup> Všechny zmíněné aspekty jsou v dialogu vždy zahrnuty. Poslední jmenované specifikum je rovněž nejvýraznější aspekt, kterým se dialog odlišuje od monologu, neboť monolog obsahuje vždy jen jeden kontext. Střídající se kontexty v dialogu však musí být významově jednotné a tato jednota je determinována tématem dialogu, který je společný všem jeho účastníkům.

V předchozích odstavcích jsme pojednali o charakteristikách jevištního dialogu. Mukařovský si dále pokládá otázku, čím se jevištní dialog odlišuje od dialogu, který je součástí našeho běžného každodenního života. Podle něj se tyto dialogy mezi sebou příliš neliší, ale přece jen zmiňuje jeden zásadní rozdíl, a to sice že jevištní dialog má na rozdíl od toho běžného ještě navíc jednoho důležitého účastníka, kterým je samotné publikum. Dialog na jevišti je tedy významově mnohem složitější a z toho důvodu, že kromě významového sjednocení příslušného jednotlivým aktérům, signalizuje i významové sjednocení celku všech replik, ke kterému vyzývá recipienta. Subjektem tohoto významového sjednocení je jeho „ústřední subjekt“.

---

<sup>79</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: *Studie II*. Brno: Host, 2000, s. 93-94.

Jan Mukařovský tedy dramatický text nechápe jako pouhou složku divadelní struktury. Rovněž jej vnímá jako svébytné básnické dílo, které tím, že vstupuje do divadla, kde se dostává do konfrontace s ostatními složkami, nabývá jiného charakteru.

### 3.3. Jiří Veltruský

Veltruského pojetí dramatického textu jistě lze z určité části chápat jako reakci na Otakara Zicha. Ivo Osolsobě v doslovu Veltruského monografie *„Drama jako básnické dílo“* mluví s nadsázkou o Zichově teorii jako o balvanu, který vrhá stín na československé smýšlení o dramatu a divadle a o Jiřím Veltruském pak mluví jako o hrdinovi, který tento balvan odvalí.<sup>80</sup> Jak již bylo v této práci řečeno, Veltruský, zejména v pozdějších letech, Zichovu systematickou teorii obdivuje, byť se se všemi jeho názory nesouhlasí.

Veltruský teorii dramatu věnoval především studii *„Dramatický text jako součást divadla“* a monografii *„Drama jako básnické dílo“*. To, jak se Jiří Veltruský staví ke sporu o dramatický text lze vystihnout citátem, který sám uvádí hned ze začátku první jmenované studie.

*„Nekonečné spory o povaze dramatu, zda je to literární druh či dílo divadelní, jsou naprosto neplodné. (...) Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo. Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení.“<sup>81</sup>*

Citace výše naznačuje, že odmítá Zichovu teorii, která staví na tvrzení, že dramatický text není svébytným literárním dílem a funguje jen jako složka divadla. Veltruský pohlíží na dramatický text, stejně jako Mukařovský, ze dvou perspektiv; dramatický text je svébytné literární dílo, které ke své existenci potřebuje pouze to, aby bylo čteno, a zároveň se může stát jednou ze složek divadelního představení. Pokud nastane druhá zmíněná možnost a dramatický text je integrován divadelní struktury, jeho vlastnosti se změní. Scénické poznámky jsou nahrazeny jinými, mimojazykovými znaky. V divadelní struktuře se pak stává jednou ze složek toho složitějšího sémiotického systému. Z výše uvedeného tedy plyne, že dramatický text má ve struktuře básnické jiné vlastnosti než ve struktuře divadla. I když je dramatický text integrovaný do divadelní struktury, jeho literární struktura nejde úplně odsunout a je vždy v určité míře v divadelní struktuře patrna. Místo slovní složky

---

<sup>80</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. Jiří Veltruského příspěvek k filozofii dramatu (doslov a komentář). In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 101.

<sup>81</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. *Dramatický text jako součást divadla*. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

ve struktuře divadla je podle Veltruského jedním z nejsložitějších problémů sémiotiky divadla. Nicméně o dramatickém textu, který zaujímá své místo v divadelní struktuře, se tato práce bude zabývat až ve čtvrté kapitole.

V několika svých studiích se Veltruský snaží vytyčit kvality, které má dramatický text, pokud je součástí básnické struktury. Především se jedná o monografii *Drama jako básnické dílo* a studii „Drama jako literární dílo a divadelní představení“. Zajímavé bude především sledovat, jak se ve Veltruského teoriích oproti Zichovým proměňuje názor na autorské poznámky. Veltruský obhájí autorské poznámky, které jak uvidíme, chápe jako integrální součást dramatického textu. Jakou důležitost přikládá autorským poznámkám Veltruský, bude předvedeno v další části této práce.

### 3.3.1. Drama jako básnické dílo

Veltruský stejně jako Mukařovský chápe dramatický text na jedné straně jako složku divadla a na druhé straně jako svébytné literární dílo. V této kapitole se pokusím nastínit jeden z jeho hlavních cílů, kterým je představit takové argumenty, které obhájí drama jako svébytné literární dílo a tím vyvrátí Zichovu teorii o nesvébytnosti dramatického textu jako básnického díla. Toto téma propracoval Veltruský především ve své monografii *Drama jako básnické dílo* a následně ve studii „Drama jako literární dílo a divadelní představení“. Při svých bádáních se opírá především o to, co vypracoval jeho učitel Jan Mukařovský. Tento vztah se projeví ve Veltruského pojednání o dialogu, který stejně jako on, chápe jako charakteristický pro drama.

Ve většině případech je drama psáno za tím účelem, aby bylo ztvárněno na jevišti a ten, kdo jej píše, si tuto hru již ve své mysli představuje. Nicméně faktem zůstává, že existují i taková dramata, která nebyla za tímto účelem napsána, ale která byla stvořena za účelem pouhého čtení. Mezi takové uvádí Veltruský například Senekovy tragédie, o kterých z jeho doby nepochází žádný důkaz o jejich divadelním ztvárnění a Seneca sám je pravděpodobně za tímto účelem ani nepsal. Dodává, že všechna dramata, nejen ta knižní, mají být čtena stejně jako díla epická či lyrická, přičemž při četbě „(...) nemá vnímatel před sebou ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové.“<sup>84</sup> V případě, že by si čtenář herce a jeviště představoval (vzpomeňme na divadelní čtení u Otakara Zicha) při četbě jsou to významy, zatímco při divadelní realizaci se jedná o nositele významu.

---

<sup>84</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno, Host, 1999, s. 9.

Veltruský při svém bádání navazuje na již v této práci zmíněnou studii Mukařovského „Dialog a monolog“. Mukařovský „(...) definoval zejména základní významový princip dialogického jazyka, totiž, že jazykový projev netvoří jediný a nepřetržitý významový kontext, jako je tomu u monologu nýbrž dva tři více kontextů, které se střídají a vzájemně prolínají a z nichž každý je určován víceméně odlišným smyslem, jež každý účastník rozmluvy přikládá společnému tématu.“<sup>85</sup> Na Mukařovského bádání o dialogu sám plynule navazuje.

Ač by se mohlo zdát, že drama se od lyriky a epiky odlišuje především pro svou provázanost s divadlem či herectvím a jevištěm, to, co jej ve skutečnosti odlišuje od ostatních je jazyková struktura, pro kterou je specifický dialogický jazyk. Jak již bylo řečeno u Mukařovského, monolog je typický pro lyriku a epiku, ale i u těchto zmíněných literárních druhů se může dialogičnost objevit. I přesto je jazyková výstavba těchto děl založena především na monologickém jazyce, který využívá střídající mluvčí za tím účelem, aby zdůraznil některé aspekty, ale tato díla se sémantikou dialogického jazyka nemají mnoho společného.<sup>86</sup>

Stejně jako se Jiří Veltruský zabýval rozlišením jednání na divadle od jednání v běžném životě, snaží se vymezit rozdíl, mezi dialogem v běžném životě a dialogem v dramatu, přičemž jmenuje tři aspekty, kterými se tyto dva dialogy od sebe odlišují. Prvním a logickým aspektem je patrný rozdíl v organizovanosti dialogu. Běžný dialog není předem připravený a to, co je v něm řečeno, vyplývá z jeho situace. Naproti tomu v dramatickém dialogu, za vším, co je řečeno, recipient tuší jednotný smysl. Za druhé, dramatický dialog využívá všech druhů řeči, nehledě na to, jestli patří k jazyku monologickému či dialogickému a používá jich k vytvoření významové struktury.<sup>87</sup> A za třetí, v této významové struktuře se střídají minimálně dva kontexty, mezi kterými má čtenář spatřovat souvislosti. Vedle jazykového materiálu je to i mimojazyková situace, která dopomáhá k významové jednotě díla. V dramatickém dialogu je i mimojazyková situace zprostředkovaná jazykem.

---

<sup>85</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: *Príspevky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 96.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 97.

Dialogický projev se na rozdíl od toho monologického odlišuje tím, že se odehrává v čase, ale i v prostoru, a tedy se v každé jednotce dialogu vytváří zvláštní průsečík mezi kontinuitou času a kontinuitou prostoru, zvláštní *ted' a zde*, které se neustále proměňuje.<sup>88</sup>

*„(...) nerušený průběh konverzace může být kdykoli překažen nahodilým zásahem mimojazykové situace (...), nebo tím, kde se názory a chtění jednotlivých účastníků radikálně rozcházejí.“<sup>89</sup>*

Rozdíl mezi dramatickým a běžným dialogem tkví mimo jiné tedy v tom, že jak jazykový projev, tak mimojazyková situace, jsou tvořeny stejným dramatikem. To je důležité, protože aby mohlo být dosaženo významové celistvosti, musí být dialog veden jediným projevem, který vytváří samotný autor textu. K vyjádření mimojazykové situace mimo jiné slouží i autorovy poznámky, které v textu plní velmi důležitou funkci. Veltruský se k poznámkám vyjadřuje následovně:

*„Bez poznámek se (...) neobejde žádné drama, protože pomocí poznámek je splňován již základní předpoklad významového sjednocení dialogu: určení, kdo z účastníků kterou repliku pronáší, bez něhož by nebyla možná vůbec žádná orientace v dialogu, děje se nikoli prostředky náležitými do dialogu samého, nýbrž poznámkami, které pře každou replikou udávají jméno mluvčího.“<sup>90</sup>*

Z citátu tedy plyne, že aby se čtenář v textu vůbec orientoval, jsou autorské poznámky nezbytné. Veltruský tak razantně odmítá pojetí poznámek, které jsme si představili v teorii Otakara Zicha. Ten je vnímal jako něco, co k textu přichází z vnějšku, sloužící jen jako pokyny pro samotné divadelní provedení. To Veltruský zamítá. Poznámky nejsou jen komentářem k dramatu, ale mají v textové struktuře stejně důležité místo, jako repliky dramatických osob, jelikož mnohdy dopomáhají k celkovému porozumění. Podle Veltruského poznámky sjednocují dialog a jsou integrální součástí literární struktury. Kdyby její součástí nebyly, básník by je do svého díla nepsal. Nakonec důležitost poznámek završuje tvrzením, že žádné drama se bez nich neobejde, protože poznámky ohraničují osoby jednotlivých replik. Kdyby tyto osoby nebyly pojmenovány poznámkou, bylo by velmi obtížné se v dramatu vyznat. Z toho důvodu jsou poznámky důležité, co se významového sjednocení dialogu týče.

---

<sup>88</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno, Host, 1999, s. 16.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 17-18.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 50.

Pokud tedy sumarizuji, co bylo v posledních odstavcích řečeno, Veltruský vyvrací tezi, že drama není samostatným literárním dílem a že poznámky přichází k textu z vnějšku a integruje je do literárního díla jako celku. Jejich významnost je určena především tím, že sjednocují významovou jednotu díla, nicméně z toho důvodu, že nenesou estetickou funkci, jsou poznámky podřízeny dialogu. V další kapitole této práce bude pozornost věnována tomu, jak dramatický text a jeho poznámky mohou ovlivnit to, jak bude vypadat samotné divadelní představení. Budu se zaměřovat na tu část bádání Jiřího Veltruského, kde dramatický text chápe jako součást struktury divadelní.

#### 3.4. Shrnutí

Třetí kapitola se zaměřila na další velmi důležitou složku divadla, na dramatický text. Komparací teorií Zicha, Mukařovského a Veltruského jsem se snažila nastítnit komplexní problematiku. Když Zich vylučuje dramatický text z umělecké literatury, jedná se o moment, se kterým Veltruský ani s nejmenším ohledem nesouhlasí. Veltruský mluví o dramatickém textu jako o svébytném literárním díle, které může, ale nemusí, vstoupit do struktury divadla. Jiří Veltruský stejně jako Jan Mukařovský definuje jako základní charakteristiku dramatického textu dialog. Veltruského pozornost se především obrací na autorské poznámky, které na rozdíl od Zicha nechápe jen jakou pouhé technické pomůcky pro herce a režiséra, ale které definuje je organickou součástí dramatické struktury. Poznámky jsou důležité pro orientaci mezi jednotlivými replikami a sjednocují dialog.



## 4. DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ

Tématem této kapitoly je především ukázat, jak je samotná podoba divadelního představení ovlivněna dramatickým textem. V předchozích kapitolách jsem se snažila představit klíčové složky divadelního představení a nastínit, jak byl dramatický text chápán v teoriích Otakara Zicha, Jana Mukařovského, a nakonec i Jiřího Veltruského, u kterého byla problematika nastíněna především v kontextu struktury literatury. Stejně jako Veltruský píše o dramatickém textu jako o svébytném básnickém díle, věnuje dramatickému textu studii, ve které mluví o jeho charakteristikách, stává-li se součástí struktury divadla. Klíčové pro nás v této studii bude Veltruského domněnka, že dramatický text svou strukturou může ovlivnit a předurčit podobu ostatních složek, které jsou součástí divadla.

To, jakým způsobem dramatický text ovlivňuje samotné divadelní představení, Veltruský reflektuje především ve své studii „Dramatický text jako součást divadla“. Nápomocná nám bude rovněž jeho anglická verze této studie „The dramatic text and its performance“. Primárně z těchto studií budu v následujících kapitolách vycházet.

### 4.1. Dramatický text ve struktuře divadla

O kvalitách dramatického textu jako svébytného literárního díla v pojetí Jiřího Veltruského jsem pojednala v předchozí kapitole. Stejně jako Veltruský chápe dramatický text jako svébytné literární dílo, tak se zabývá dramatickým textem, který se stává součástí divadelní struktury. Hned v úvodu své studie „Dramatický text jako součást divadla“ předesílá nám již známou věc, a to sice že „(...) *dramatický text předváděný v divadle patří k dramatickému literárnímu druhu, ať už se v přímých řečech shoduje či neshoduje s tím, co napsal dramatik, [...] na druhé straně text existuje se všemi svými strukturními rysy předtím, než jsou vytvořeny ostatní složky divadelní struktury.*“<sup>91</sup> Podle Veltruského je tedy zcela zbytečné se zabírat otázkou, jestli dramatický text patří do struktury literatury či do struktury divadla, obě tvrzení jsou podle něj správná.

Přijde mi zajímavé na tomto místě zmínit studii Davida Drozda, kterou publikoval v časopise *Theatralia* „Od propozic k systému? aneb „Historisovati“ Jiřího Veltruského“, kde pojednává o třech verzích studie „Dramatický text jako součást divadla“. Tuto studii Veltruský totiž napsal celkem třikrát. Ta první byla vydána roku 1941 a nesla název

---

<sup>91</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 77.

„Dramatický text jako součást divadla“. Roku 1976 Veltruský tento text předělává a překládá do angličtiny a roku 1994 tuto anglickou verzi překládá do češtiny. Někteří mluví o tom, že tyto texty se mezi sebou v mnohém neodlišují, ale Drozd upozorňuje na to, že „hlubší čtení ukáže, že obě studie odrážejí nejen vývoj myšlení Veltruského samotného, ale implicitně je v nich vepsán i proměňující se kontext oboru, tedy divadelní vědy, potažmo sémiotiky. (...) Veltruského text a jeho verze nabízejí poměrně ojedinělou možnost zachytit proměny teatrologického diskurzu, budeme-li je číst dvojí perspektivou: v napětí mezi historickým kontextem a jeho přesahováním.“<sup>92</sup> Podle Drozda to není jen dobový jazyk, co první studii odlišuje od druhé. Nyní ale nazpět k samotnému tématu této kapitoly.

Vstoupí-li dramatický text do divadelní struktury, jeho vlastnosti se nutně změní. Veltruský nastiňuje, že místo slovní složky ve struktuře divadla je jedním z nejsložitějších problémů sémiologie divadla.<sup>93</sup> I přes to, že se drama stává součástí divadelní struktury, jeho literární struktura nejde nikdy úplně potlačit. To, jakou intenzitou bude literární struktura v divadle silná, závisí na mnoha faktorech (například na způsobu jevištního provedení dialogu, nebo na tom, jak autorské poznámky přispívají k jeho celkovému smyslu).<sup>94</sup> V představení se mezi sebou integrují různé složky divadla s literární strukturou textu a tím dochází k míšení dvou odlišných typů znaků.

V divadelní struktuře se integrují složky, které na sebe vzájemně působí a zároveň se mezi těmito složkami vytváří vztah, ve kterém spolu soupeří o nadvládu. Struktura dramatického textu potom zásadním způsobem ovlivňuje ostatní složky divadla, které vůči němu ale neustále vyvolávají určitý druh odporu, a to z toho důvodu, že jsou samy součástí jiného samostatného umění, ať už se jedná o herectví, hudbu, či jiné umění. Toto napětí, které vzniká mezi textem a ostatními složkami divadla, je obzvláště citelné v případě herectví. Jazykové znaky, které jsou složkami literární struktury, se během představení integrují do hereckého projevu.

Položíme-li si tedy otázku, zda dramatický text může nějak ovlivnit, nebo dokonce předurčit předpoklady pro to, jakým způsobem se bude realizovat znakový systém

---

<sup>92</sup> DROZD, David. Od propozic k systému? aneb „Historisovati“ Jiřího Veltruského. In: *Theatralia*. Brno: Masarykova univerzita, 2016 (19) 1, s. 87.

<sup>93</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 98.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 98.

herecké postavy, Veltruský odpovídá, že ano. Dramatický text může být v hercově tvorbě určitým vodítkem.

Veltruský mluví o tom, že v některých divadelních formách může být dramatický text v divadelní struktuře dominantní nebo naopak může zastávat pozici, ve které je potlačen. Pokud je dominantní, ostatní složky se tak přesouvají do pozadí a jsou ve struktuře více omezené. Veltruský ale říká, že existují i takové formy divadla, ve kterých je verbální složka na velmi nízké pozici. Příkladem mohou být scénáře *comédie de'll arte* nebo i některé hry loutkového divadla.

#### 4.2. Transpozice autorských poznámek

Jak již bylo v této práci řečeno, Veltruský připisuje autorským poznámkám mnohem větší roli, než kterou jim udělil Otakar Zich. Dokazuje, že poznámky jsou integrální součástí dramatického textu jako básnického díla a rovněž se snaží poukázat na jejich funkci, vstoupí-li dramatický text do struktury divadla. Již jsem předeslala, že když literární dramatický text vstoupí do divadelní struktury, jeho vlastnosti se tím změny. Tato změna je citelná především v případě autorských poznámek, které při vstupu do struktury divadla odpadají. Mezera, která po nich vznikne, se tak musí zaplnit znaky mimojazykovými. Jde tedy ve zkratce o to, že se jazykové významy autorských poznámek musí transponovat na jiné znakové systémy, mimojazykové, a poznámky tak při inscenaci dostávají konkrétní podobu při své realizaci na scéně.<sup>95</sup> Čím větším množstvím poznámek text disponuje, tím větší množství mimojazykových situací je potřeba na divadle zrealizovat. Tyto mezery, které vznikají odpadnutím jazykových znaků, se inscenátoři divadelního představení snaží vyplnit. Během této transpozice se mění významová výstavba díla.

*„Avšak i tam, kde je snaha o co největší věrnost, doznává význam sám různé změny. Přeskupuje se tak celá významová výstavba díla. Rozsah změn záleží hlavně na tom, jak hojně a závažně byly autorské poznámky v textu, to znamená, jaké mezery vznikají jejich vynecháním.“<sup>96</sup>*

Tedy logicky vzato, čím méně text obsahuje poznámek, tím méně následnou integrací do divadelní struktury vznikají mezery a tím spíše je zachována původní jednota významu

---

<sup>95</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 79.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 79.

textu. Toto vznikání větších či menších mezer v důsledku vynechání autorských poznámek má velký vliv na vztah, který vzniká mezi hereckou postavou a osobou, která vzniká na jevišti. Pokud je vzniklá mezera malá, jejich vztah se odvíjí na základě významů, které jsou dané jazykem jakožto znakovým systémem.

Autorské poznámky ale mohou ovlivnit daleko více věcí. Již dříve jsem předznamenala, že mohou ovlivnit podobu dramatického prostoru a také jaké předměty se během představení na scéně objeví. Rovněž mohou do určité míry předurčit chování herce.

#### 4.3. Dramatický text a divadelní prostor

Prostor je místo, ve kterém se promítají všechny vztahy mezi osobami na jevišti. Jedná se o soubor nehmotných vztahů, který se neustále mění v čase tak, jak se mění samotné vztahy.<sup>97</sup> Aby však mohlo k proměnlivosti vůbec dojít, musí být v pozadí něco stálého. Pokud tato stálost není obsažena v jazykovém projevu postav, musí dramatický prostor svou stabilitu získat jinde, a to sice ve scéně. Scéna a předměty, které jsou její součástí, jsou významově nezávislé znaky – scéna se během určité situace podstatně nemění a tím tvoří dialektický protiklad k proměnlivým složkám prostoru.<sup>98</sup>

*„I existence a důležitost scény (...) závisí na struktuře dramatického textu, přesněji řečeno na tom, do jaké míry je významová kontinuita roztrhána vynecháním autorských poznámek. Čím jsou stále vztahy mezi významovými kontexty adekvátnější jako pozadí proměnlivosti dramatického prostoru, tím může být scéna významově vágnější.“<sup>99</sup>*

V druhé kapitole této práce „Divadlo jako znak“ jsem uvedla, že Veltruský do dramatického prostoru nezahrnuje jen jeviště, na kterém hrají herci, ale rovněž i hlediště, ve kterém sedí diváci. Pokud tedy dramatický text ovlivňuje podobu prostoru, lze vyvodit, že celý divadelní prostor, jeviště i hlediště, je determinován textem. *„Například v alžbětinském divadle použití horního jeviště, jež se, jak se zdá, radikálně nelišilo od lóží některých diváků, odpovídalo intimnímu vztahu, který se drama snažilo vytvářet s obecnstvem.“<sup>100</sup>* Text ovlivňuje divadelní prostor tak, aby vyhovoval představení, a formuje tedy jak jeviště, tak hlediště.

---

<sup>97</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: 1931, s. 246.

<sup>98</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Príspevky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 80.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 80.

#### 4.4. Předurčenost herecké postavy textem

To, jakým způsobem herec přistupuje k dramatickému textu, se ve své teorii snaží rozklíčovat již Otakar Zich v jeho *Estetice dramatického umění*. Zich označuje herectví za umění tvůrčí a nikoli umění výkonné a zároveň je pro něj herectví nutnou a postačující podmínkou pro vznik dramatického díla. Výkonný umělec je podle Zicha hudebník či ten, kdo recituje báseň. Jsou to takoví umělci, kteří provedí to „(...) *co je textem (slovním nebo hudebním) dáno*.“<sup>101</sup> Herectví však definuje nikoli jako umění výkonné, ale jako tvůrčí. Přímě řeči dramatických osob (tedy to, co herec říká) jsou sice určeny textem, ale tato mluva se jen stěží podobá recitaci a zároveň se nejedná o jediný hlasový projev herce (může se zasmát, zasténat, zaškytat...). Co se optické složky týče, to, jak se herec na jevišti pohybuje sice může být do jisté míry určováno přáním, které autor textu vypsál v poznámkách mimo dramatický text, ale to, jak tyto pohyby herec převádí na jevišti, nejsou totožné s tím, jak je provádí samotný dramatický text. „(...) *výkony znamenitých herců v „těže roli“ se shodují vespolek sotva víc než v pouhém textu, (...) naopak zvláště po viditelné stránce liší tou měrou, že je věru nelze již nazvat „nuancemi téhož*.“<sup>102</sup>

Zich v této souvislosti mluví o tzv. *principu umělecké korespondence*, který spočívá v tom, že se propojí složky textové s hereckými. Říká, že herecké umění je uměním tvůrčím, které není obsažené v dramatickém textu, ale naopak dramatickému textu dodává optickou složku. Text samotný se pak pro herce stává jakýmsi říditkem. Pokyny, které jsou v něm obsaženy, každý herec provádí jiným způsobem a nelze tedy mluvit o tom, že by byly dramatickým textem předurčeny.

To si ale Jiří Veltruský nemyslí a snaží se poukázat na fakt, že dramatický text může ovlivnit pohyby a hlasový projev herce. Připomenu, herec, který vstupuje na jeviště, se ocitá v dialektickém napětí s jazykovou složkou divadla. Jedná se o konflikt, který Veltruský definuje jako inherentní rozpor herectví, kdy se jevištní znaky kombinují s jazykovými.<sup>103</sup> Herec a dramatický text se tak ocitají ve velmi úzkém vztahu a tato dialektika, která mezi nimi vzniká, je pro divadlo charakteristická. „*Vzhledem k tomu, že sémiotika jazyka a sémiotika herectví jsou tak diametrálně protichůdné ve svých základních vlastnostech, existuje mezi dramatickým textem a hercem dialektické napětí, nesené v zásadě faktem, že zvukové složky jazykového projevu tvoří zároveň část*

---

<sup>101</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 22.

<sup>102</sup> Tamtéž, 1986, s. 23.

<sup>103</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Drama jako básnické dílo a divadelní představení. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 100.

*hlasových prostředků, které herec užívá. Poměrná závažnost obou pólů této antinomie je proměnlivá*<sup>104</sup>

Když mluví o tom, jak dramatický text v divadelní struktuře určuje hereckou postavu, zmiňuje hercovy pohyby, které rozděluje na nezávislé a průvodní. Nezávislé pohyby úzce souvisí s autorskými poznámkami a komentáři. Jedná se o pohyby, které herec provádí podle toho, co se odehrává v dialogu. I přesto, že je hercův pohyb určen tím, co v dialogu děje, má určitou svobodu v tom, jak jej zrealizuje. Veltruský dává příklad na Hamletovi, kde se vyskytuje například komentář „šermuji“. Je tak textem předurčeno, co má herec vykonávat za pohyb, ale má určitou svobodu v tom, jak ho předvede.

Naproti tomu herec musí ztvárnit pohyby průvodní, jejichž uchopení se může jevit jako složitější. Herec těmito pohyby pomáhá zformovat význam přímé řeči.<sup>105</sup> Jedná se tedy o pohyby, které doprovázejí pronášení replik. V realizaci těchto pohybů herec nemá zdaleka takovou svobodu, jako při provedení pohybů nezávislých. Musí je provést tak, aby ztvárnil významy v textu, které se dají těžko zprostředkovat mluveným projevem. Těchto pohybů herec užívá například tehdy, je-li v textu naznačen důraz kurzívou, či pokud je třeba naznačit ironii, u které pouhé zbarvení hlasu není postačující a je tedy potřeba ji vyjádřit i pomocí určitého gesta nebo grimasy.

Dalším faktorem, kterým se Veltruský zabývá, je zvuková struktura textu, která ovlivňuje hlasový projev herce. Drama, ať už je předvedeno na divadle, nebo je pouze čteno, má určité zvukové vlastnosti, které přispívají k tomu, jak bude text rytmický. Rytmika textu zase předpovídá, jak budou zvukové složky v textu organizované. Jak již bylo řečeno, při představení si dramatický text udržuje svou literární strukturu, včetně té zvukové a zároveň se stává součástí širší struktury divadelní.<sup>106</sup> Může tak vznikat rozpor mezi hereckým přednesem a zvukovými vlastnostmi textu.

V divadelním představení jsou zvukové kvality hry transponovány do složek hercova hlasového projevu, kde se stávají součástí jiné struktury, jeho hraní.<sup>107</sup> Jak moc silně zvukové složky textu ovlivňují hercův výkon záleží především na hře samotné. Veltruský

---

<sup>104</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 94.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>106</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 109.

<sup>107</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Theatre and literature. In: *An approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 2012, s. 53.

jmenuje tři základní zvukové složky – intonace, timbre a exspirace – které odpovídají třem základním typům dialogu.<sup>108</sup>

V prvé řadě mluví o dialogu, který je založen na intonaci. Intonace v dominantním postavení směřuje k plynulému vlnění zvukového tónu řeči, tedy melodie hercova slyšitelného projevu. Rovněž uvolňuje přímý vztah jednotlivých jazykových jednotek a skutečností, ke které poukazují, aby promluva plynula hladce.<sup>109</sup> Mezi hry, ve kterých dominuje intonace, patří například hry Karla Čapka, Oscara Wilda či Maurice Maeterlinka. Tito autoři ve svých hrách narušovali plynulost intonace co nejméně tím, že používali jen zřídka autorské poznámky.

Timbre neboli hlasové zabarvení, může být další dominantní zvukovou složkou v dialogu. V tomto případě se kvůli častým a důrazným změnám od sebe oddělují veškeré repliky jedna od druhé a zároveň se každá z nich rovněž dělí na menší části, které odkazují k momentálním pocitům každého mluvčího. Na rozdíl od dialogu, kde dominovala intonace, v tomto dialogu se autorské poznámky objevují ve větší míře a to proto, že změna hlasového zabarvení nemůže být zcela jednoznačně určena výstavbou řeči, a z toho důvodu jsou konkrétní změny výslovně předurčeny poznámkami.

Posledním typem dialogu je ten, ve kterém dominuje exspirace, tedy intenzita výdechu při hlasovém projevu. Ta výrazně rozděluje promluvu do úseků v hierarchii výdechových důrazů a hranice, která je mezi dvěma sousedícími replikami, je zdůrazněna intonačními kadencemi.<sup>110</sup> Všechny repliky jsou vyjádřeny tak, aby byl jasný kontext, ke kterému náleží, čímž mezi těmito kontexty dochází k zřetelným diferencím. Vztah mezi jazykem a pohybem během představení je proměnlivý na základě toho, jak se exspirace v textu kombinuje s jinými složkami. Pohybů může být méně nebo i více, ale jejich společným rysem je častá typizace.

Každá hra disponuje jinou dominantní složkou a podle toho, jestli v ní převládá intonace, timbre nebo exspirace jsou ovlivněny ostatní složky díla, jako jsou pohyby herce, jeho gesta, mimika v tváři apod.

Veltruský při definici herecké postavy přebírá Zichovo rozlišení na její složky stálé (kostým, maska, fyzická konstituce herce, nebo například i zvučnost a barva jeho hlasu)

---

<sup>108</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 84.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 85.

a proměnlivé (pohyby, gesta, mimojazykové zvuky apod.). I tyto aspekty mohou být předurčeny strukturou dramatického textu. Mezi složky proměnlivé pak patří například i to, jaká gesta bude herec předvádět, jak bude vyslovovat některá slova, dělat pózy (jestli bude sedět, stát, klečat apod.). Všechny tyto aspekty jsou předurčeny strukturou dramatického textu. Barvou hlasu může herec například naznačit charakteristiku postavy, jestli se stydí, jestli má strach apod.

Nicméně divák vidí na jevišti i věci, které textem předurčeny nejsou. Tímto narážím na záměrnost a nezáměrnost znaků, které se u herce vyskytují. Připomenu, že herec, který vstupuje na jeviště, nemůže odložit některé za svých fyziologických vlastností a divák tak vidí na jevišti herce, který vykonává znaky záměrné i nezáměrné, obojí je pro něj však součástí divadelního znaku. Lze tedy vyvodit, že herec nevykonává pouze to, co je mu dáno prostřednictvím básníka a dramatického textu, divák jej vždy vnímá se všemi jeho vlastnostmi, i těmi nezáměrnými.

Z výše uvedeného vyplývá, že struktura textu může do značné míry ovlivňovat hercův výkon, jeho pohyby a jeho hlasový projev. I přesto však Veltruský mluví o tom, že hercovi je při realizaci postavy zachována i určitá míra svobody. Nicméně jsme předchozím výčtem došli k závěru, že se v divadle střetávají dva znakové systémy – dramatický text a herectví – které vytvářejí dialektický vztah. Veltruský tento dialektický vztah označuje za charakteristický rys divadla.

#### 4.5. Dramatický text a postavení subjektu v divadelním představení

Tato podkapitola se bude zabývat tím, jak vlastnosti dramatického textu působí na subjekty, které jsou součástí, či se podílejí na realizaci divadelního představení. Veltruský říká, že; „*Každá umělecká struktura se dík jednotě, kterou vykazuje přes svou velkou rozmanitost, jeví nejen jako objekt, nýbrž i jako akt nějakého subjektu.*“<sup>111</sup> Snaží se zaměřit na to, jaký vliv má struktura dramatického textu na postavení subjektu v divadelním představení.

Osoby, které se účastní dialogu, jsou subjekty. Ale i autor dialogu, dramatik, který dramatický text tvoří a píše, je subjektem, ovšem subjektem důležitějším, protože právě on je tvůrcem všech významových kontextů, replik osob a situací. Veltruský autora

---

<sup>111</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 90.



nazývá subjektem ústředním. Subjekty, které se v textu vyskytují, nejsou tedy samostatné v plném slova smyslu, protože závisí právě na dramatikovi, který je subjekt ústřední.

*„V dramatu je tedy dvojí komplikace, pokud jde o subjekt jeho struktury: na jedné straně je tu pluralita subjektů, řekněme dílčích subjektů, spojená s pluralitou významových kontextů; na druhé straně je tu jasná antinomie mezi těmito dílčími subjekty a autorem, který je subjektem ústředním.“<sup>112</sup>*

Veltruský ve své *Drama jako básnické dílo* upřesňuje, že tímto autorem není myšlen empirický autor, ale autor, kterého implikuje samotný text jako jednotný významový celek. Součástí dramatu je vedle dialogu i děj, který veškeré významové kontexty uceluje v jednotný celek. Tento děj je vytvářen právě ústředním subjektem a díky tomu z hlediska literární struktury dramatika neustále pociťujeme v pozadí. Dramatik je tedy nositelem děje a sjednocuje dílo. Když se dramatický text integruje do struktury divadla, dramatik si svojí pozici ústředního subjektu může zachovat, ale rovněž ho v jeho ústřední pozici může oslabit nebo nahradit subjekt jiný. To záleží na tom, jestli při převedení textu do divadelní struktury zůstává více jazykových či mimojazykových složek. Nastane-li první případ, dramatikovi zůstává post ústředního subjektu. Pokud ale převažují složky mimojazykové, dramatikova pozice může být odsunuta jaksí do pozadí a jeho postavení je nahrazeno buď hecem, nebo režisérem. Přítomnost autora je podle Veltruského rovněž velmi pociťována v poznámkách, v komentářích a poté především v těch textech, ve kterých převažuje expirace, kde se autor projevuje prostřednictvím osob.<sup>113</sup> Pokud je ale v textu dominantní timbre, místo dramatika se ústředním subjektem stává režisér. Jeho hlavní úloha spočívá především ve výběru herců, kteří budou vhodní do jednotlivých rolí. Následně řídí jejich souhru a proporcionalitu celého představení.<sup>114</sup>

Dalším subjektem divadelního představení je herec. Byť jsme v předchozích odstavcích mluvili o předurčenosti herecké postavy dramatickým textem, Veltruský připouští i fakt, že jak herec, tak i režisér, mají ve své tvorbě určitý stupeň svobody. Herec má tuto svobodu především v textech s dominantním timbre, kde díky množství významových mezer může při ztvárňování pohybů využít více své představitosti. Herec se však nesmí nechat příliš unést, jinak se stane nezávislým znakem a může narušovat požadavky, které

---

<sup>112</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 90.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 92.

mu ukládá text. Pokud má herec tendence se ve své vlastní tvořivosti příliš ztrácet, měl by do jeho výkonu více a různěji zasahovat režisér.

#### 4.6. Shrnutí

V předchozí kapitole této práce, jsem zmínila, že Veltruský obhajuje dramatický text jako svébytné literární dílo, které může, ale nemusí, vstoupit do struktury divadla. Pokud se tak stane a dramatický text do této složité struktury integruje, stává se jednou z jeho složek a rovněž se ocitá v napětí se všemi ostatními složkami. Text sice svou integrací do struktury divadla změní své vlastnosti, nicméně jeho literární struktura je v některých představeních více a v některých méně neustále pocíťována v pozadí.

Text a jeho jazyková struktura se dostává do dialektického napětí především s herectvím. Otakar Zich označuje herectví za umění tvůrčí, a to pro něj znamená, že přímé řeči herce jsou sice určeny dramatickým textem, ale nedá se podle něj mluvit o tom, že by se jednalo o ztvárňování dramatického textu. Principem korespondence nazývá spojení hereckých a textových složek a dodává, že herec je ten, kdo svým tvůrčím umění dodává textu optickou složku. Text sice udává pokyny, jak provést ten který pohyb, ale záleží na každém herci, tak tyto pohyby ztvární. Nelze tedy podle Zicha mluvit o tom, že by bylo chování herce textem předurčeno.

Veltruský na celou problematiku nahlíží z jiné perspektivy a přichází s tvrzením, že dramatický text, který vstoupí do divadelní struktury, kde přichází do vztahu s jinými složkami divadla, může herecký projev předurčovat. Nejsou to pak jen hercovy pohyby, co je textem předurčeno, ale i jeho hlasový projev a prostor, ve kterém hraje. Při nezávislých pohybech, který herec ztvárňuje a které vycházejí z autorských poznámek a komentářů, má herec určitou míru svobody. Průvodní pohyby se však více váží na text, na to, co jednotlivé repliky v dialogu říkají a herec tak nemá tolik velkou svobodu, ale při jejich ztvárnění se je musí snažit zprostředkovat tak, aby co nejvíce vystihl významy textu, které nelze snadno pronést jen mluveným projevem.

Dramatický text tedy úzce ovlivňuje i to, jakým způsobem bude herec vyjadřovat to, co říká. Textem předurčeno i jeho hlasové zabarvení. A nejen to, ovlivněno je i to, jaký má herec kostým či jaké dělá pózy, jelikož text ovlivňuje i stálé a proměnlivé složky herecké postavy. I přes všechna fakta, která Veltruský uvádí, když mluví o tom, že divadelní struktura je předurčena dramatickým textem, uznává, že režisér a herec mají při své tvorbě aspoň určitý stupeň svobody. Herec má největší svobodu v takovém typu dialogu, kde je

dominantní timbre. Zakódované pokyny v dramatickém textu předurčují způsob, jakým herec ovládá své tělo a svůj hlas. Dialektiku, která vzniká mezi jazykovou složkou textu a znakovým systémem herectví Veltruský označuje za charakteristický rys divadla. Rovněž tu svou roli sehrává dramatik, jehož přítomnost se neustále připomíná v autorských poznámkách, nebo zejména v dialogu, ve kterém je dominantní zvukovou složkou exspirace. Dramatický text poskytuje režisérovy pokyny, podle kterých vybírá herec.

## ZÁVĚR

Představením základních strukturalisticky orientovaných úvah Jiřího Veltruského byl vytvořen komplexní pohled na jeho základní teze a přínosy v oblasti české estetiky a sémiotiky divadla. Veltruský chápe divadlo jako otevřený sémiotický systém, ve kterém se velké množství věcí může stát nositelem znaku. V divadle se integruje více znakových systémů z různých umění, které se mezi sebou kombinují. Veltruský v této kombinaci odlišných typů sémiotických systémů vidí určitý rozpor, který je podle něj vyvolaný tím, že tyto znakové systémy na divadle získávají nové významové možnosti, ovšem na úkor toho, že jejich vlastní přirozenost je odsunuta do pozadí.

Z pohledu Otakara Zicha je dramatické dílo svébytné umění, u kterého musí být splněna podmínka jeho reálného provedení. Klade důraz na fakt, že dramatické dílo je to, co divák vidí a slyší během divadelního představení. Kvůli této domněnce dochází k závěru, že dramatický text není svébytným uměleckým dílem, protože při jeho čtení recipientovi odpadá optická složka. Dramatický text je tedy vhodný jen k tomu, aby se stal jednou ze složek divadla. Herce označuje za umělce tvůrčího, jehož výkon není dramatickým textem ovlivněn. Jedná se rovněž o za ústřední složku dramatického umění.

Mukařovský a následně i Veltruský herce rovněž označují za ústřední složku divadelního umění. Mukařovský si uvědomuje, že nositelem akce (jednání) nemusí být vždy nutně herec (člověk), ale že jím může být i neživá věc. Veltruský tuto myšlenku přebírá, ale v bádání zachází ještě o krok dál, když mluví o tom, že herec sám může své jednání potlačit na tak nízký stupeň, že se může divákovi jevit jako věc.

Fakt, že Veltruský označí dramatický text za svébytné umělecké dílo mu umožní, aby se zabýval důležitostí autorských poznámek. Zich tyto poznámky vnímá jen jako technické pokyny pro herce a režiséra. Nejsou pak podle něj součástí dramatického textu, protože na jevišti nezaznívají. Veltruský se ale s tímto tvrzením neztotožní. Autorské poznámky jsou podle něj organickou součástí dramatického textu a výrazně přispívají k jeho celkovému porozumění. Pokud je dramatický text integrován do struktury divadla, autorské poznámky se transponují na mimojazykové znaky, které musí být na jevišti zrealizovány. To, jakou podobu v rámci divadla budou mít, záleží především na režisérovi a hercích.

Veltruský mluví o tom, že struktura dramatického textu může ovlivnit ostatní složky divadelního představení. Obzvláště citelný je potom vztah jazykové složky dramatického

textu a znakového systému herectví. Mezi těmito dvěma znakovými systémy vzniká dialektická antinomie, kterou Veltruský popisuje jako charakteristický rys divadla. Text může ovlivnit nejen to, jaké pohyby herec provede, ale rovněž může svými zvukovými složkami ovlivnit hercův celkový hlasový projev.

Tato práce si nekladla za úkol detailně prozkoumat všechny úvahy o divadle, které teorie Jiřího Veltruského nabízí, to by ani v rámci jedné bakalářské práce nebylo možné. Domnívám se však, že práce byla úspěšná aspoň v tom ohledu, že představila hlavní teze Jiřího Veltruského, které se dle mého názoru v rámci strukturalisticky a sémioticky orientovaných úvah o divadle dají označit za progresivní.

## SEZNAM LITERATURY:

### Primární literatura:

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. Brno: Host, 2001.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

### Sekundární literatura:

DROZD, David. Od propozic k systému? aneb „Historisovati“ Jiřího Veltruského. In: *Theatralia*. Brno: Masarykova univerzita, 2016 (19) 1.

HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.

OSOLSOBĚ, Ivo. Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu: doslov a komentář. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.

VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla [online]. In: *Slovo a slovesnost* 7 (1941). Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=403>

VELTRUSKÝ, Jiří. Theatre and literature. In: *An approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 2012.