

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POJETÍ DRAMATICKÉHO UMĚNÍ V DÍLE
OTAKARA ZICHA,
JANA MUKAŘOVSKÉHO A JIŘÍHO VELTRUSKÉHO

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

Autor práce: Klára Vencová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci 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 části databáze 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 toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele 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 27. července 2012

Klára Vencová

Děkuji svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za jeho ochotu, vstřícnost a inspirativní přístup, který mi byl věnován v rámci konzultačních hodin při vedení mé práce. Mé další díky patří všem, kteří mi při mé práci pomohli, ať už čtením, či kontrolou mé práce, ale také psychickou podporou, kterou mi věnovali.

ANOTACE

Tématem bakalářské práce je osvětlení povahy dramatického díla, tak jak jej ve svém díle podávají Otakar Zich, Jan Mukařovský a Jiří Veltruský. Pozornost bude věnována především jejich pojetí dramatického děje a jeho vztahu k dalším složkám dramatického díla. Práce se pokusí vysledovat hlavní společné předpoklady a zároveň rozdíly v pojetí výše uvedených autorů, kteří buď předznačili, či uskutečňovali strukturalistické hledisko pro zkoumání dramatického umění.

ABSTRACT

The theme of the bachelor thesis is a clarification the nature of dramatic art, in the oeuvre of Otakar Zich, Jan Mukařovský and Jiří Veltruský. The attention will be paid to their conception of dramatic action and its relation to the other elements of dramatic work. The work will attempt to find out the main joint assumptions and differences in the concept of the above mentioned authors as well. They either pioneered or pursued the structuralist perspective in exploring dramatic art.

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD | 7 |
| 1. OTAKAR ZICH | 8 |
| 1.1 DRAMATICKÉ UMĚNÍ..... | 8 |
| 1.2 TEORIE SYNTETICKÁ A ANALYTICKÁ..... | 10 |
| 1.3 DRAMATICKÝ DĚJ..... | 12 |
| 1.4 DRAMATICKÁ OSOBA VERSUS HERECKÁ POSTAVA..... | 14 |
| 1.5 ČETBA DRAMATICKÉHO TEXTU – DRAMATICKÉ DÍLO?..... | 16 |
| 1.6 TEXTOVÁ SLOŽKA DÍLA..... | 17 |
| 1.7 MÍSTO DRAMATU..... | 17 |
| 1.8 ZICHOVA DEFINICE DRAMATICKÉHO DĚJE..... | 18 |
| 1.9 OTAKAR ZICH A STRUKTURALISMUS..... | 21 |
| 2. JAN MUKAŘOVSKÝ | 25 |
| 2.1 POHLED JANA MUKAŘOVSKÉHO NA ZICHOVO POJETÍ DRAMATICKÉHO UMĚNÍ..... | 25 |
| 2.2 DRAMATICKÉ DÍLO..... | 26 |
| 2.3 DIALOG JAKO TMEL DRAMATICKÉHO DÍLA..... | 28 |
| 2.4 DRAMATICKÝ PROSTOR A ROLE PUBLIKA..... | 29 |
| 2.5 HEREC A POSTAVA..... | 30 |
| 2.6 JAN MUKAŘOVSKÝ A POZICE DRAMATICKÉHO UMĚNÍ..... | 31 |
| 2.7 POHLED JIŘÍHO VELTRUSKÉHO NA DÍLO JANA MUKAŘOVSKÉHO..... | 31 |
| 3. JIŘÍ VELTRUSKÝ | 33 |
| 3.1 VELTRUSKÉHO NÁZORY NA ZICHOVU TEORII..... | 33 |
| 3.2 DRAMATICKÉ UMĚNÍ Z POHLEDU VELTRUSKÉHO..... | 34 |
| 3.3 DRAMATICKÝ DĚJ..... | 36 |
| 3.4 JEDNÁNÍ JAKO ZÁKLAD DRAMATU..... | 38 |
| 3.5 OVLIVŇOVÁNÍ DRAMATICKÉHO DÍLA TEXTEM..... | 39 |
| ZÁVĚR | 40 |
| POUŽITÁ LITERATURA | 45 |

ÚVOD

Ve své práci se zabývám pojetím a povahou dramatického umění a dramatického díla u tří teoretiků divadla, a to u Otakara Zicha, Jana Mukařovského a v neposlední řadě i Jiřího Veltruského.

Má práce se snaží ukázat, jak tito autoři dílo dramatické uchopují a jak dále řeší otázku dramatického děje a s ním i související otázku dramatického textu, který je s dramatickým dílem spojován.

V podstatě se zde jedná o určitý vývoj estetického myšlení o dramatickém umění, díle a dramatickém ději. Všichni tři autoři se zabývali ve svých pracích dramatickým dílem a jeho složkami, ovšem každý s důrazem na jinou složku a také každý uchopoval odlišně otázku dramatického textu jako součásti dramatického díla. Každý z nich užívá jinou metodu přístupu. Jejich hlediska a pohledy se v mnohém liší, přestože mají mnoho společného.

Jelikož se u těchto autorů objevuje problematika dramatického textu, je mým cílem objasnit, jak se názor na dramatický text v průběhu století v teoretických dílech těchto výše zmíněných tří autorů měnil a jakým způsobem byly tyto teorie argumentovány.

Při mém zkoumání je možné si všimnout i určité strukturalistické linie, která tyto tři autory nějakým způsobem spojuje. Mukařovský a Veltruský jsou díky zkoumání a rozboru struktury nesporně mezi strukturalisty řazeni, ale proč je s nimi a jejich teoriemi spojován taktéž Otakar Zich a proč z něho oba dva vycházejí? Právě tuto problematiku se zde pokusím nastínit.

1. OTAKAR ZICH

1.1 DRAMATICKÉ UMĚNÍ

Základní tezí v úvahách Otakara Zicha o dramatickém umění je, že dramatické umění nepatří do oblasti literatury nebo literární teorie, a snaží se ukázat, že nelze ztotožňovat dramatické umění s literaturou. Pojmy dramatické umění a literatura tedy nemůžeme zaměňovat.

Svou teorií se snažil na divadlo poukazovat z estetického hlediska. Nestačil mu ovšem pouhý jednostranný pohled na tuto problematiku, ale pokoušel se o náhled z různých perspektiv, přičemž se zaměřil na divadlo z pohledu psychologického. To dokazuje už svým tvrzením, že „(...) dramatické dílo existuje v našem vědomí jako fakt psychický“¹. S pohledem strukturalistickým ve své práci nepočítal, ovšem jisté náznaky zde mnozí nacházejí. Mezi ně patří mimo jiné i Mukařovský a Veltruský.

Dramatické umění tak postavil na takovou pozici, kde bylo třeba redefinovat jeho základ, k jakému umění patří. K dramatickému umění je tedy podle Zicha třeba přistupovat jako k samostatnému uměleckému druhu a dramatický text je třeba považovat za jednu z jeho součástí, nejen jako umění literární. A právě tato myšlenka se stala zlomovým okamžikem v teoriích divadla.

Dramatické umění je souhrnem dramatických děl. Co však Zich za dramatické dílo pokládá? Dramatická díla jsou podle něj samostatná umělecká díla, která jsou na každé scéně naprostým originálem. Každé představení je tak vždy jedinečné. Proto je dle Zicha existenčně nutnou podmínkou dramatického díla jeho skutečné provozování² a pouhá četba dramatického textu nestačí. Rozdíl spočívá ve vnímání díla všemi smysly. Dramatický text buď pouze slyšíme v případě čteného textu, nebo v psané podobě vidíme text a představujeme si jej ve své mysli, ale dramatické dílo jako celek bychom měli vnímat více smysly najednou. Dílo dramatické by tak mělo být vystavěno na určité smyslové kooperaci, což právě pouze toto skutečné provozování umožňuje. Ze Zichova výkladu zároveň vyplývá, že dramatické dílo se sestává ze složky sluchové a vizuální. Tyto složky se od sebe nemají v žádném případě oddělovat. „Při představení jsme nejenom diváky, nýbrž, a to zároveň, i posluchači. Toto spřežení dvojího současného vnímání nevyskytuje se v žádném jiném umění než v dramatickém.“³ Je tedy zřejmé, že

¹ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 35.

² Tamtéž, s. 19.

³ Tamtéž, s. 15.

tato vzájemná smyslová kooperace je velmi důležitou součástí právě dramatického umění, nikoliv jiného umění, tudíž ji nelze zaměňovat s literaturou, jak jsem již zmínila.

Dalším důležitým bodem Zichových teorií je vzájemné propojení složek dramatického díla, které jsou přijímány z jiných druhů umění. Nejenže Zich vnímání jednotlivými smysly považuje za důležitý předpoklad pro dramatické dílo, ale celé své dílo staví Otakar Zich na vzájemném propojení složek dramatického díla, které přijímá z jiných druhů umění. Podle něj vzniká dramatické dílo syntézou různých druhů umění. Není to ovšem spojení „(...) mechanické, nýbrž organické“⁴ a funguje jako dynamický celek. Jedná se tedy o celek, ke kterému budeme přistupovat jako k jednotnému prvku, ne jako k umění složenému z různých částí. Všechny části se mají stát rovnocennými, aby mohly fungovat. Pokud by se ale jedna ze složek stala převažující, pak by došlo k oslabení celkového dramatického vyznění dramatického díla, k takzvané „divadelní antinomii“⁵. Každá ze složek zvýší své estetické působení na úrovni svého mateřského umění, naruší tím však jednotu dramatického díla v rámci dramatického umění. Takové dílo pak postrádá právě onu dramatičnost. V případě, že bude převažovat složka poetická, složka hudební nebo složka výtvarná, vždy bude oslabena dramatická složka, dílo bude působit uměle a také nebude splňovat podmínku rovnocennosti. V těchto případech se totiž jedná o zesílení působení složek z umění, ze kterých původně vychází. Tyto složky, poetická, hudební či výtvarná, chtějí vše podřídit samy sobě a docílit tak své dominance. Ovšem v takovém případě postrádá celek dramatičnosti, protože se celý podřizuje složkám z jiného umění, a pak je dílo vystavěno na této dominující složce. Ta ale následovně přetváří dramatické dílo na dílo spíše literární, hudební nebo výtvarné. To podle toho, jaká složka převažuje. V praxi k takové antinomii dochází velmi často v prvních fázích vzniku dramatického díla, kdy se jedná pouze o spojení umělců, kteří vycházejí z „řad umělců mateřského umění“. Jestliže však tito umělci nedokáží přejít hranice svého mateřského umění, nejsou pro umění dramatické vhodnou součástí. Dramatické dílo jako takové se totiž neskládá z celých dogmatických pravidel umění, ale přetváří si tyto prvky k obrazu svému a, jak říká Zich: „Formulace „spojení umění“ spojená postulátem jejich rovnocennosti znamená tedy zároveň kompromis těchto umění.“⁶ Dramatické umění se tedy nesestává z celých umění, ale jen z jejich částí, které jsou založeny na kompromisech a vyváženosti mezi

⁴ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 13.

⁵ Tamtéž, s. 30.

⁶ Tamtéž, s. 32.

jednotlivými prvky. Podle Zichovy teorie však existuje jedna složka, která naopak napomáhá zesílení dramatičnosti. Tou je složka herecká, která jako jediná svým posílením dokáže učinit celek ještě dramatičtější. Možným důvodem, který zde Zich vidí, je, že „herectví není uměním samostatným, existujícím mimo dramatické umění, tedy že nemá své mateřské umění, v jehož intencích by se mohlo zlepšovat.“⁷ Nicméně pokud herectví bude zvyšovat své působení, pak půjde o posilování dramatičnosti díla, což bude dramatickému umění jen prospívat, ne oslabovat jeho účinek, proto se zde již nejedná o divadelní antinonii jako v předešlých případech. U kterého z dramatických umění by mohl nastat problém s chápáním, zda se opravdu nejedná o spojení umění, je opera, protože se zde hudba přidává k hereckému výkonu, takže působí relativně samostatně. Ovšem i tyto dvě složky, herecká a hudební, probíhají v symbióze a prolínají se do sebe.

Pokud má dramatické dílo fungovat jako dynamický celek, pak musí být složky - sluchová a vizuální - propojeny. Ovšem ve chvíli, kdy se snažíme spojit časová umění, jako je básnictví a hudba, s uměním výtvarným, kterému časovost chybí, musí přejít „(...) změna, pohyb viditelného“⁸ do výtvarného umění. V tuto chvíli Otakar Hostinský, na kterého ve svém výkladu Zich navazuje, „zavádí pojem „umění scénického“ jako třetího ve spolku umění a pro dramatické umění typického“⁹.

1.2 TEORIE SYNTETICKÁ A ANALYTICKÁ

Jelikož Zich navazuje na svého učitele Hostinského, probírá jeho metodický přístup k dramatickému dílu, jeho teorii syntetickou, k níž přichází se svým vlastním přístupem, teorií analytickou.

Syntetická teorie předpokládá, že dramatické dílo je složeno z více druhů umění, ve svém rámci tak obsahuje umění například výtvarné, hudební, literární či taneční, a to vše pak tvoří celek. Tuto Hostinského teorii však Zich kritizuje a tvrdí, že nejde o soubor různých umění, ale jen propojení určitých složek, které jsou svým mateřským uměním velmi podobné a nesou jejich rysy. Nejde tedy o spojení již existujících a zcela samostatných umění, která se dokážou nezávisle na sobě vyvíjet. Bohužel však kvůli vyzdvižení samostatných umění se ve většině teoretických rozborů nedostatečně hodnotí herectví, které bez dramatického díla existovat nemůže. Tento přístup pak narušuje sílu dramatického díla, poté by tedy mohl často nastat problém divadelní

⁷ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 31.

⁸ Tamtéž, s. 27.

⁹ Tamtéž, s. 27.

antinomie. Tato teorie považuje dramatické dílo za celek, chybí mu ovšem dynamika a vzájemné propojování. Sám Zich o této teorii říká, že ji „(...) nelze sice nazvat nesprávnou, ale přece jen nevhodnou pro estetiku dramatického umění“.¹⁰

Jelikož Zichovi tato teorie syntetická nepřipadá jako nejlepší řešení, zavádí jiný pohled na dramatické umění, kterým je „teorie analytická“¹¹, v té Zich vyzdvihuje jednotu celku. Vychází od celku k jednotlivým částem, tudíž se na samém začátku snaží brát dramatické umění jako umění samostatné a jedinečné, ne jako umění spojené z již známých umění. Celá tato metoda tedy spočívá v rozkládání dramatického umění na části, které společně tento celek tvoří. Dramatické dílo Zich nejdříve dělí na dva poměrně trvalé jevy neboli dvě relativní konstanty, osoby dramatu a místo dramatu. Dále pak na dramatický děj, který je osobami dramatu vytvářen. V osobách je relativně stálý viditelný zjev osoby, taktéž ve slyšitelném, hlasovém projevu je zřejmý prvek stálosti. Podstata vnímané osoby zůstává vždy stálá. Místo dramatu je též ve své podstatě stejné, co se mění, je pouze scéna. Další důležitou složkou dramatického díla je dramatický děj, který je na osobách a místě dramatu závislý. Vztah mezi těmito složkami je takový, že na místě dramatu je děj vytvářen osobami dramatu. Funguje to ale také naopak. Jednání osob, které je složkou dramatického děje, charakterizuje prostor.

Poté pokračuje rozbořem jednotlivých složek dramatického díla, ve kterém se stává zřejmé, že každá část dramatického díla je pro dané dílo jistým základním materiálem, se kterým se pracuje v rámci celku. Díky této analýze se nám osvětluje fakt, že dramatické umění je opravdu samostatné umění, jehož součástí jsou sice složky jiných umění, ovšem pracují na zcela jiném principu a přizpůsobují se sobě navzájem, a že cesta, kterou máme směřovat, je vycházet od celku k jednotlivostem. Pokud bychom vycházeli z jednotlivostí, pak by docházelo k deformaci díla. Ale jelikož Zich pracuje na psychologické a estetické rovině dramatického díla, není tato analýza úplně neomezena. Jak tvrdí Zich, „musíme analýzu provést jen tím směrem a jen tak daleko, aby složky rozbořem dosažené, zůstaly ještě esteticky působivé. Především to znamená, že nesmíme nikde oddělovat složku obsahovou od citové.“¹² Jen v takovém případě se jedná o analýzu estetickou.

¹⁰ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 34.

¹¹ Tamtéž, s. 35.

¹² Tamtéž, s. 35.

Velmi zásadním bodem Zichovy práce je jeho tvrzení, které z jeho analýzy zřetelně vyplývá, že dramatické dílo není redukovatelné na pouhý text. Drama neboli dramatický text, přestože zaujímá poměrně důležitou roli, je pouze jednou ze složek díla, kterou nazýváme složka textová. Je jen určitým torzem, které se má dále rozvíjet jinými činnostmi a složkami.

1.3 DRAMATICKÝ DĚJ

Dramatickým dějem neboli dějem dramatu Otakar Zich označuje jednání několika lidí, přímo dle jeho teorie dramatických osob. Dramatické osoby děj vytvářejí přímo, nezapadají do děje, ale vytváří jej, a to přímo před očima diváka, vnímatele, za pomoci vzájemné akce mezi nimi. Tímto se dramatický děj vymezuje proti ději v literatuře. Nemůžeme tedy v literatuře nacházet dramatický děj, přestože často v tomto pojetí nastává problém, a to kvůli termínu „dramatický“.

Za slovem „dramatický“ je možno nalézt hned několik významů, ovšem pouze s jedním z nich lze v rámci divadla a dramatického umění podle Zicha souhlasit. V běžné současné řeči lze termín „dramatický“ chápat jako něco, co na nás působí vzrušujícím nebo pobuřujícím dojmem. Takovýto význam nám v některých případech evokuje spíše dojem nelibosti, a to díky prudkosti a nepříjemnosti. Toto vymezení je ovšem až příliš úzké a často se zaměňuje s termínem „tragický“. Takovéto vymezení by ovšem vylučovalo například komedii, která však mezi dramata také patří. Z druhého pohledu lze chápat tento pojem velmi široce, a to v případě, že budeme za dramatické považovat nejenom lidské jednání, ale také právě všechny projevy, které jsou vzrušené. Takovéto vymezení lze aplikovat například také na přírodu, nejen na oblast umění.

Dle Zicha jde o problematiku působení díla na vnímatele, na publikum. I když Zich publikum jako takové ještě nedefinuje, počítá zatím jen s určitou kooperací mezi divákem, vnímatelem, a dramatickým dílem. Dle Zichovy definice jde o vnímání dramatického díla zrakovou a sluchovou složkou, které jsou ještě doplněny o souhru se složkou motorickou, „(...) rozehrávající celý náš tělesný organismus“.¹³ Tato motorická složka dále rozehrává v našem těle dva city, a to dramatické napětí, v souvislosti s ním uvolnění, a vzrušení, spolu s ním i uklidnění. Tyto dva city se však mohou vázat nejen k dramatickému umění, ale také k uměním dalším, jako například k výtvarnému či hudebnímu. I u těchto umění díla na vnímatele působí některé prvky napětí nebo

¹³ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 39.

vzrušení. Pokud je ale složka motorická spojena zároveň se složkou zrakovou a sluchovou, pak je to právě v umění dramatickém.

Zich pro dramatické umění definuje termín „dramatický“ ve smyslu lidského jednání. Chápe ho jako vzájemné jednání více osob, ale zde „(...) je míněno skutečné jednání skutečných osob, tedy jednání námi vnímané, a nikoli myšlené“¹⁴. Jednání Zich definuje jako „takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou“¹⁵. Tím tvrzením o skutečném vnímání ale připouští fakt, že dramatický děj by mohl být i částí běžného života. Pak by byl dramatický děj nejen součástí divadla, ale hlavně i každodenní kapitola života, kterou prožívají všichni lidé. Člověk jedná s ostatními jak v životě, tak na divadelní scéně. Proto musí být dramatický děj na prknech divadelní scény specifikován, a to tak, že je to děj uměle vytvářený, jedná se tedy o děj umělý. „Obecná podmínka pro to je, abychom nebyli na takovém ději prakticky interesováni. To znamená především, že ho nejsme sami účastni, ale že jsme jen pozorovateli, pak však musíme brát na vědomí, že nás děj neohrožuje ani tělesně, ani duševně.“¹⁶ Pak se tedy jedná o názorný a umělý děj a tato podmínka nám pomáhá daný děj odlišit od dramatického děje v běžném reálném životě. Ale už v samotném vymezení významu termínu „dramatický“ spočívá velký rozdíl mezi dramatickým uměním a literaturou.

V souvislosti s dramatičností díla užívá Zich pojmu „dramatického napětí“, které je myšleno jako „(...) druh duševního napětí, jenž je způsoben naší motorickou reakcí na nějaké jednání (...)“¹⁷. Zich tedy tento termín oprošťuje od napětí vzniklého očekáváním. Takové napětí je charakteristické pro literaturu, pro dramatické umění nikoliv.

Již zmiňovanou Zichovu představu dynamického celku má nejenom dílo celé a složky, ze kterých se skládá, jako jsou osoby dramatu nebo místo dramatu, ale také dramatický děj je této vzájemné dynamice celku podmíněn.

Už v prvotních úvahách o dramatickém ději si Zich pokládá otázku „co je hlavní pro dramatické dílo: dramatické osoby či dramatický děj“¹⁸? Tato otázka je ale podle něj naprosto bezpředmětná, protože sám pokládá dramatické osoby a dramatický děj za složky od sebe neoddělitelné. Ani bez jedné ze složek by nemohlo dramatické dílo existovat a fungovat. Právě Zich podává zcela odlišné uchopení tohoto problému, než

¹⁴ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 38.

¹⁵ Tamtéž, s. 38.

¹⁶ Tamtéž, s. 41.

¹⁷ Tamtéž, s. 40.

¹⁸ Tamtéž, s. 132.

jak tomu bylo dříve. Jeho teorie totiž tvrdí, že dramatické osoby jsou součástí každého dramatického děje, protože v rámci jednání na sebe musejí tyto osoby působit.

1.4 DRAMATICKÁ OSOBA VERSUS HERECKÁ POSTAVA

Když už se zmiňuji o osobách dramatického díla, které jsou důležitou součástí jak dramatického díla a stejně jako dramatického děje, je třeba rozlišovat mezi dramatickou osobou a hereckou postavou. Protože ať už chceme, nebo ne, jakožto vnímatele dramatického díla nevnímáme pouze dramatické osoby, ale to, co se nám dává jako skutečné, je herec, tudíž vnímáme hereckou složku dramatického díla, která je jeho nedílnou součástí.

V této souvislosti označuje herectví a dramatické umění za umění obrazové. Co znamená toto pojmenování, co tím Zich myslí? Vždy je dramatická osoba především naším vjemem, kterému my přikládáme určitý význam dle naší dosavadní zkušenosti. Na tomto základě vzniká významová představa, která je pro nás něčím názorná. Jinými slovy se nám snaží přiblížit, či opět ukázat, něco z naší zkušenosti. Ale vnímatel vidí na jevišti herce, a pokud na něj pohlíží z jiné strany, pak tam vidí dramatickou osobu, která zde vytváří dramatický děj. Zich celou tuto situaci ukazuje na příkladě divadelního představení Shakespearovy hry. Vidíme zde mladého muže. Podle jeho oděvu dle naší zkušenosti soudíme, že je to princ, a díky naší zkušenosti a vědomostem si postavu zařadíme do kontextu a na jejím základě usoudíme, že je to Hamlet. Taktéž se můžeme podívat na jakoukoliv stavbu. Při pohledu na ni vidíme, že je to například stavba gotická nebo románská, ale nic nezobrazuje, tak jak to například dělají obrazy. V herecké složce ovšem herec, v našem případě, zobrazuje Hamleta. Zich tedy zdůrazňuje, že dramatické dílo s sebou nese hned dvě významové představy, a to herce, jako představu technickou, a dramatickou osobu, jako představu obrazovou.¹⁹

Na základě tohoto výkladu je zřejmé, že herectví, ale i dramatické umění všeobecně je uměním obrazovým.

V rámci této problematiky se Zich zabývá rozlišením dramatické osoby a herecké postavy, protože právě díky rozlišení obrazové a technické představy vidí Zich dvě stanoviska vnímání díla a osob mezi sebou jednajících. Zich říká, že „postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecnost. Je to vlastně týž fakt,

¹⁹ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 42-43.

pozorován jednou ze zákulisí, jednou z hlediště“²⁰. Celý rozdíl tedy tkví v jeho vnímání při představení.

Herecká postava je způsob provedení role, která se na jevišti předvádí, jeho pojetí. Jde tu o způsob, jak tuto roli ztvárnit. Dalo by se říci, že jde o technickou složku díla. A je to právě herecká postava, která dává vzniknout osobě dramatické, díky níž se vytváří umělecké dílo. Ta je pak utvářena v mysli diváka právě na základě vjemů z představení a je jejich souhrnem. Tato část se pak již dostává do roviny estetické. Skrze smysly se nám dává zvnějšku, tak jak vidíme herce a potažmo hereckou postavu. Utváří se tedy na základě herecké postavy. Ale divák z hlediska psychologie člověka vnímá též zvnitřku své osoby, a tak pochytili dramatickou osobu na základě svých představ a vlastních zkušeností. Pokud je čten dramatický text, tak je v naší mysli konstruována osoba, ale jen díky naší fantazii, což Zich, jak již vyplývá z mého předešlého výkladu, za dramatickou osobu nepovažuje. Liší se sice čtení epických či lyrických textů od četby dramatu, ovšem ani texty epické, ani lyrické dostatečně nesplňují požadavky kladené na dramatické dílo. Při čtení textů je děj „(...) zajisté názorný a plyne aspoň v reálném čase“²¹. To platí pro epická díla a texty obecně, ovšem jde zde o zdlouhavé plynutí času, kdy se v jedné větě zobrazuje širší časový úsek, který v předváděném dramatickém díle není možný. Zde je možné též jeden drobný okamžik popisovat velmi zdlouhavě, což v dramatickém díle lze jen těžko zobrazit. Při představení čas plyne postupně a velmi reálně tak, jak je tomu v běžném životě. Naším smyslem se tak dostává postupně, jak jsme zvyklí z naší zkušenosti.

Herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, svou postavu docela jinak než obecenstvo. Svě dílo bere jako vlastní fyzický vjem. Tento vjem je jeho přímou součástí, protože vychází z něho samého, z jeho nitra. To, co se ale obecenstvu ukazuje, je dramatická osoba. Ta se zaobaluje do charakteristik, bez nichž by ji divák nemohl vnímat. Divák je posluchačem a také pozorovatelem dramatického díla. Samotné vnímání mu ale nestačí. Musí se do díla vcítit na základě svých vlastních zkušeností a představ.

Co se ale divákovi stává vodítkem po dobu celého dramatického díla a co mu při vnímání napomáhá, je samotný zjev či vzhled a kostým herce. To je charakteristika statická, protože po dobu divadelního představení se prakticky mění maximálně kostým, ale zjev zůstává. Mnozí by mohli namítat, že právě ve chvíli, kdy člověk stárne,

²⁰ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 45.

²¹ Tamtéž, s. 65.

i v průběhu divadelního představení mění svůj vzhled. Ano, ovšem jeho rysy zůstávají zachovány. To však platí pouze pro jednu inscenaci. Pokud půjdeme na totéž představení, ale jinou inscenaci, nemůžeme počítat s tím, že se bude jednat o tutéž osobu - stejného herce. Pouze v téže inscenaci požadujeme osobu, která sice bude stárnout, ovšem nezmění se zcela před našima očima během tohoto představení.

Všechny tyto způsoby charakteristiky osob se musí vzájemně doplňovat a opět tvořit systematický celek, aby v recipientovi vzbuzovaly tu nejdokonalejší a plně funkční již zmíněnou obrazovou představu. Může se samozřejmě stát, že tyto charakteristiky se mohou změnit či mohou prodělat určitý vývoj, ale vše musí být souvislé a bez zbytečných skoků.

Co je však zřejmé, je to, že dramatická osoba existuje jen v našich představách a pohybuje se tedy jen na rovině významu, který přidává divák díky svému psychickému vjemu. Herecká postava tedy zůstává na rovině názorné, kterou divák fakticky vnímá a vidí na jevišti. Vzhledem k Zichovu pojetí je jasné, že herecká složka je od dramatického umění a taktéž od dramatického děje zcela neodlučitelná.

Dramatická osoba v divadelním představení má mnohem větší váhu než herecká postava. Tento děj vzniká právě na jejich vzájemném jednání mezi sebou, tedy jednáním vůči jiným dramatickým osobám.

Pokud se však zde zabývám dramatickým dějem, pak mě bude zajímat spíše dramatická osoba než postava herecká, i když je také velmi důležitou součástí dramatického děje.

1.5 ČETBA DRAMATICKÉHO TEXTU – DRAMATICKÉ DÍLO?

Se čtením dramatických textů se mnoho lidí spokojí, protože je zde celý děj naznačen. „To je pro dramatické dílo zhola nedostatečné.“²² Nesplňuje už samotný požadavek, že je dramatické dílo předváděné. V tom spočívá celý problém čtení všech dramatických textů.

Samozřejmě je čtení dramatických textů důležité hlavně pro vznik dramatického díla. Číst jej musí režisér a herci. K tomuto čtení je ovšem potřeba „vrozený

²² ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 66.

„dramatický smysl“, tj. smysl pro účinek reálného děje se všemi jeho zvláštnostmi“²³. Těmi zvláštnostmi má Zich na mysli například poznámky scénické.

1.6 TEXTOVÁ SLOŽKA DÍLA

Dále je možno vnímat textovou stránku díla, a to co do obsahu řeči a její bohatosti. Už samotný rozsah slovní zásoby osoby jí propůjčuje charakteristické vlastnosti. Co však nejvíce nese prvky dramatičnosti, je samotné chování a způsob mluvy. Právě tyto dva prvky jsou ze všech charakteristik dramatické osoby ty nejdynamičtější a nejčastěji se proměňují. I když se jednotlivé dramatické situace, které jsou na způsobu řeči a chování stavěny, proměňují, musí se jevit obecenstvu pravdivě. Celé jednání musí fungovat na principu dramatické pravdivosti.²⁴ Divák nesmí být nijak klamán. Pokud je tedy součástí díla přetvářka, musí být divákovi jasně zřejmá, jinak motiv díla nemá smysl. Herecky musí být naprosto úmyslná, protože jinak není splněn princip zveřejnění,²⁵ který je nedílnou součástí dramatického děje a nesmí být porušován a obcházen. Jedná se o konstrukční požadavek, aby výsledné dramatické dílo a i v něm obsažená souhra herců sloužila svému účelu, který zní: být vnímán publikem a optimálně reprezentovat lidské jednání. V takovém jednání musí zůstat „idea osobního jednání“,²⁶ kde jde o pravdivou skutečnost jako takovou, a ne o předstíranou či lživou.

1.7 MÍSTO DRAMATU

Vzhledem k tomu, že Zich označuje za jednu z relativních konstant osoby dramatu, o kterých jsem se již zmínila, zbývá mi ještě pohlédnout na druhou velmi důležitou, poměrně trvalou konstantu, a to na místo dramatu. Takovým místem je scéna, protože právě zde se odehrává děj dramatu. Je také vyhraněn prostorem, ale už je jedno, zda se jedná o prostor prázdný či plný, vzhledem k zaplnění kulisami. Totiž i prázdný prostor může být součástí dramatického děje, pokud si to dílo žádá. Samotná scéna nám pak udává prostor určený pro působení dramatických osob. Podle Zicha je dramatický prostor určitým souborem sil, které na sebe působí právě skrze dramatické osoby.

Scéna je místem pro vytváření dramatického děje, vznikající v dramatickém prostoru, který by bez působení dramatického děje neexistoval. Jde tu o určitý propojený vztah mezi scénou a dramatickým prostorem, analogický rozlišení mezi

²³ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 66.

²⁴ Tamtéž, s. 155.

²⁵ Tamtéž, s. 155.

²⁶ Tamtéž, s. 134.

dramatickou osobou a hereckou postavou. Scéna je ta viditelná, hmotná část a místo dramatického děje je utvářeno v rámci dramatického díla, stejně tak jako herec je smysly uchopitelný a dramatická osoba je na něm vytvářena.

1.8 ZICHOVA DEFINICE DRAMATICKÉHO DĚJE

Mezi dějem v epice a dějem v dramatu Zich vidí, jak jsem již dříve naznačila, zásadní rozdíl. Děj epický, psaný, a v souvislosti s ním pak i osoby tohoto děje jsou jen vyprávěny, a oproti tomu právě děj i osoby dramatu jsou určeny k tomu, aby byly předváděny. V případě literatury se tedy jedná o děj ideální, ovšem v případě dramatu se jedná o děj názorný, který je teprve vytvářen. S čím ovšem Zich nepočítá, jsou dramata, kdy je jejich vypravěč fyzicky přítomen, ale děj pouze vypráví a není přímou součástí děje. Ovšem Zich ve svých textech probírá přece jen teorii dramatického díla, proto vychází z všeobecného pohledu na dramatická díla a divadelní představení. Navíc v době jeho života se ještě tato technika, kdy byl vypravěč součástí díla, nepoužívala. Proto tuto otázku Zich neřeší.

Pro dramatický děj je charakteristické lidské jednání. Toto jednání je chápáno jako ústřední pojem dramatického umění.

Co se týče teoretické analýzy dramatického díla a jejich složek, vidí Zich jako základní jednotku dramatického děje dramatickou situaci, která je složena z lidského jednání. Jednání Zich definuje následujícím způsobem. Považuje ji za „(...) takovou akci osoby, jíž se má působit a působí na osobu druhou“.²⁷ Dějem je určitý vztah dramatických relací v určité chvíli, který je podán názornou formou, tedy opět důkaz, proč se jedná o obrazové umění. Dramatickou relací označuje Zich vespolný vztah osob v dramatu, jejich vzájemné jednání mezi sebou. Jedná se tedy o „úhrn osobních vztahů, jež jsou buď jednáním, nebo příčinou, resp. následkem jednání“.²⁸ Zich ještě mezi relacemi rozlišuje relace elementární, kdy jde o vzájemný vztah mezi dvěma osobami, a relace komplexní, u nichž jde o vzájemný vztah mezi více osobami.

Dramatický děj je sestaven z mnoha dramatických situací, přičemž situace se stává velmi důležitou součástí dramatického děje. Za dramatickou situaci Zich považuje názorný vztah jednotlivých dramatických relací.²⁹ Je to především časový úsek, během něhož jsou dramatické relace osob na scéně relativně stálé. Jsou proto podmíněny

²⁷ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 132.

²⁸ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 139.

²⁹ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 145.

jednáním dramatických osob vespolek a taktéž časově prostorovou pospolitostí. Je ale také možné, aby dramatickou situaci znázorňovala jen osoba jediná, pokud je tedy vedena dramatickou relací. Zde jde z hlediska dramatického textu o monolog, který jde ale ruku v ruce spolu s hrou. Musí být tedy dramaticky vázán s dalším dějem a nesmí být přehnaně dlouhý.

Tyto situace se mezi sebou proměňují, a to nejen po sobě, ale už v rámci situace může nastat změna k situaci jiné. Tato změna je buďto plynulá, takže jde o pozvolný vývoj či přechod. Avšak díky rychlému spádu a náhlé změně dramatických situací může dojít k rychlé změně, tedy k přelomu mezi dramatickými situacemi.

Pro dramatickou situaci je důležitý počet zúčastněných osob v ní. Od tohoto počtu se odvíjí dějové linie. Čím více je zde zúčastněných, tím více je zde dějových linií, a tak vzniká dramatická polyfonie.³⁰ I když tento pojem pochází z hudebního názvosloví, velmi dobře vystihuje danou problematiku. Dramatická polyfonie připomíná právě hudební polyfonii, a to díky tomu, že veškeré děje probíhají současně a celá polyfonie funguje opět na základě vztahů a kombinací. Tato polyfonie nemusí být jen součástí dramatického umění, ale v dnešní době také součástí filmu, který v tomto ohledu dramatické dílo v mnohém připomíná.

Každý dramatický děj se tedy skládá podle Zichovy teorie ze základních prvků dramatického jednání, kterými jsou jednání mezi osobami dramatu. Ovšem i mezi jednáními nacházíme rozdíly.

Jednání Zich rozděluje na osobní a vzájemné. V osobním jednání dominuje osoba jediná, která je jeho aktivní složkou. Druhá osoba, která je tohoto vztahu součástí, je pasivní. Je pouze přítomná a směřuje k ní celé jednání první osoby. Jedná se tu tedy o vztah čistě jednosměrný, kdy hlavním motivem je cit a druhotnou příčinou je myšlenka či představa. Jednání je ale vždy motivované. Pokaždé ale nemusí být jednání úmyslné a řízené vůlí člověka. Pokud je ale opravdu jednání založeno na vůli, představuje ten nejvyvinutější typ osobního jednání, které v dramatických dílech hraje největší roli. Jednání vzájemné je elementárním typem jednání a pro dramatičnost díla to důležitější. Toto jednání funguje na principu akce a reakce, kdy je divák vtahován dramatičností do samotného děje. Z hlediska dramatického textu se dá vzájemné jednání srovnat s dialogem, ovšem toto jednání není postaveno jen na řeči samotné, ale také na chování a hře obou herců.

³⁰ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 151.

Důležitou součástí dramatického děje je taktéž řeč, která je součástí jednání v rámci herecké souhry. Pokud tu ovšem běží o řeč dramatickou, vzniká při řeči dramatické osoby působící na osobu jinou.³¹ Součástí dramatického díla ovšem může být dramatická řeč, ale také i řeč nedramatická, která je pouze statická, a proto nemůže být součástí dramatického děje vždy. Takovou nedramatickou řečí bývají texty lyrické nebo monologické traktáty, které nevkládají do dramatického díla vývoj a pouze jen děj určitým způsobem dokreslují. Naproti tomu však řeč dramatická tento vývoj umožňuje a posouvá děj dále. Tato řeč na nás působí určitým dojmem, a to buď přímo, anebo nepřímo. Přímým působením je slovní vyjádření myšlenek dramatické osoby. Nepřímo pak vnímáme určitou energii mezi dramatickými osobami v rámci jejich dialogu, který je základní formou dramatické řeči. On je právě tím, kdo má dynamický účinek na obecenstvo. Jak už bylo řečeno, tak statická je řeč nedramatická a může samotné dramatické dílo sama předčasně ukončit. Vloží se do něj tak, že dílo bude pozbývat dramatickosti, a tudíž jeho působení bude ukončeno.

Problematika textu v dramatickém umění byla vždy velký oříšek, ale jak se s touto problematikou vypořádal Zich? Dramatický text považuje za tvorbu dramatika, ne dramatického „básníka“³². „Dramatické dílo nesmí být viděno jako objekt či dílo básnické a stejně tak dramatický text nemůže dramatické dílo nijak nahradit, ani ho reprezentovat.“³³ A důvod, proč to tak nelze udělat? Dramatický text je pouze jednou složkou dramatického díla, nemůže fungovat jako zástupný znak za celek. Navíc dramatické dílo má být dle Zichova tvrzení dynamickým celkem, tak jak by mohla být dynamickým celkem pouhá jedna složka? A jaký význam nesou v dramatickém textu scénické poznámky? Dle Zicha ryze technický. Napomáhají pouze při práci herce a režiséra, ale při reálném zpracování nejsou vyřčeny, takže nejsou součástí dramatického díla. S tímto názorem by důrazně nesouhlasil Jiří Veltruský a já s ním souhlasit také nemohu. Zich má sice pravdu v tom, že nejsou vyřčeny, ale jsou součástí dramatického díla, a to proto, že se těmito „pokyny“ řídí scénické umění. Reálně pak jsou účastny v prostoru. V představení dramatického díla jsou pak jednou ze složek, které dílo ovlivňují. Ovlivňují totiž scénické umění v rámci dynamického celku dramatického díla.

³¹ POŠÍVAL, Zdeněk: *Základy pojmů v dramatickém umění*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1988, str. 32.

³² ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 59.

³³ Tamtéž, s. 59.

1.9 OTAKAR ZICH A STRUKTURALISMUS

Proč je Zich díky své teorii označován za předchůdce strukturalismu? Jaký je důvod řazení tohoto textu do strukturalistické estetiky? Zich dramatické dílo vidí jako určitý dynamický celek, ve kterém žádný prvek není osamostatněn a zapadá do celého kolektivu jiných prvků. Jedná se zde o soubor složek, který je dynamicky propojený, a každá z těchto složek může být zesílena či oslabena. Na takovém principu funguje i struktura, kterou však ještě Zich nedefinuje, ale na této teorii pak Mukařovský staví svou definici struktury a dále s ní pracuje. Takový základ pro strukturalismus položil i Giambattista Vico ve své knize *Nová věda*³⁴, kde se již ukazuje princip fungování celku na bázi této struktury, nikoliv na bázi agregátu. Pokud by dílo bylo funkční z hlediska agregátu, pak by byla jednotlivá umění samostatná, jednala a pracovala by bez jakékoliv vazby a práce režiséra, který zde zastává též důležitou roli, by pak byla v podstatě zbytečná. Podle Zichova názoru zde jde o dokonale fungující souhru jednotlivých prvků, které jsou postaveny na různých úrovních. Některé jsou více či méně výrazné, ovšem všechny jsou pro celek důležité.

Ivo Osolsobě ve svém doslovu k Zichově knize ukazuje, že celá práce je nesena v duchu sémiologie a sémantiky. Sémiologie, nebo také sémiotika, je nauka o znakových systémech, ať už jazykových, nebo jakýchkoliv ostatních znakových systémech. Sémantika je pak jednou z částí sémiologie a je to nauka o významu jednotlivých znaků, například slov, morfémů či jiných znaků, a i částečně o jejich vztahu k tomu, co označují. Právě na sémiologii a sémantice je strukturalistická teorie postavena. To už dokazuje i Ferdinand de Saussure ve svém díle *Kurz obecné lingvistiky I. a II.*³⁵ Ten se zde zabýval znakem, i když jej rozebírá na rovině jazykové, tedy jazykovém znaku. Takový znak, kterým je v rámci jazyka slovo, se skládá z označujícího a označovaného. U slova je označujícím akustický obraz a označovaným je samotný pojem, kterým si vnímatel představí. Tímto pojmem není věc samotná, ale ten vztah k ní. Pracují na čistě arbitrárním vztahu, kdy nelze tyto dvě části od sebe oddělit. A přesně na témže principu funguje vztah mezi dramatickou osobou a hereckou postavou. Jde sice o odlišné části, které ale vychází z jednoho materiálu. Saussure sice vychází z jazyka a naopak Zich pracuje s hercem jako smysli uchopitelným, hmotným člověkem. Ale podstata tohoto vztahu je stavěna stejně. V každém případě jde sice

³⁴ Giambattista Vico položil základy strukturalismu, ovšem více se jím zabývat nebudu.

³⁵ SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurz obecné lingvistiky I. a II.* Praha: Academia, 1996.

o odlišnou rovinu, odlišný prvek, který ale vychází z jednoho materiálu. U Saussura se vychází z jazyka, v případě Zicha z herce jako hmotného, smysli uchopitelného člověka.

V jeho případě by tedy herecká postava v takovém vztahu mohla být považována za označující a dramatická osoba za označované.

Jedna z těchto vrstev, herecká postava a dramatická osoba, má charakter „vnitřní“ a druhá „vnější“, jak říká o Zichovi i Ivo Osolobě. Toto tvrzení pak připomíná strukturalistickou teorii. S tímto striktním názorem, rozdělením herecké postavy a dramatické osoby na „vnitřní“ a „vnější“, nelze však úplně souhlasit. Jedná se zde o to, z jakého pohledu je na takovýto vztah nazíráno. Pokud se na to ale opravdu díváme jako na celek, z pohledu vnímatele, pak je herecká postava jakýmsi materiálem, který vstupuje do díla, a i tato postava se v díle může odrazit, a dramatická osoba je určitým výstupem dramatického díla. Toto rozdělení na „vnitřní“ a „vnější“ by bylo možné v případě, že bude počítáno s podmínkou posuzování z pohledu vnímatele. Co se ovšem týče jiného úhlu pohledu, nelze jednoduše říci, co je „vnitřní“ a co „vnější“, protože pokud dochází k dynamickému propojování, nelze říci, která část z jaké vychází a naopak. Hereckou postavu a dramatickou osobu tedy nelze od sebe oddělovat a tvrdit, která z nich je jakou stranou, stejně jako je tomu v Saussurově sémiotice.

Někdo by však mohl vznést otázku, zda se tedy herecká postava do dramatické osoby netransformuje. Tomu tak určitě není, protože při představení jsou součástí obě dvě. Zkrátka jsou obě vzájemně propojené, úzce spolu souvisejí. Metaforicky lze říci, že to jsou strany listu papíru, jedna je rub, druhá líc, a nelze je rozdělit, což se de facto shoduje se Saussurovým příkladem na objasnění povahy jazykového znaku.

Ivo Osolobě ve svém doslovu (komentáři) k Zichově knize tak trefně o Zichovi píše: „(...) tím konečným a rozhodujícím dějištěm dramatu není scéna, ale že to hlavní drama, které má estetika co nejdůkladněji prozkoumat, se odehrává v duši diváka, a že je nutno je zkoumat psychicky“³⁶. Osolobě tedy tvrdí, že se Zich uchyluje ke zcela odlišnému náhledu na dramatické dílo, a to z roviny psychiky člověka. Tento názor sdílí i Jan Mukařovský³⁷, který se o této rovině zmiňuje ve svém textu věnovanému právě Zichovi. V dřívější době se na tuto rovinu nebral zřetel. V tomto pohledu s nimi lze souhlasit. Určitá psychologie divadla zde existovala, ale Zich pohled na psychologii dramatického díla přesměroval do zcela nového pohledu, což bylo převratným bodem v historii estetiky, který zasáhl do smýšlení budoucích estetiků a filozofů.

³⁶ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 390.

³⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Otakar Zich. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 498.

Lze ale považovat Zichovu teorii za základ teoretického myšlení o divadle? Kdokoliv může tuto teorii považovat za scestnou či chybnou. Takovou, která by měla být zcela nebo alespoň částečně vyvrácena. Ale dle mého názoru je třeba na tento výklad nahlížet jako na určitý teoretický základ, na kterém je třeba stavět nebo ho částečně pozměnit. Ale ne ho zcela zavrhnout, protože přinesl do dramatického umění určitý přínos. Zich zde má vše do velké míry propracované, avšak i tak je s odstupem času jeho text napadnutelný, což se právě časem ukázalo v různých kritikách či komentářích.

Není tomu jinak ani u Mukařovského a Veltruského. Ti na Zichovu teorii v mnohém navazují a berou si v jeho myšlenkách podklad pro svou práci nebo jeho práci komentují.

Mukařovský považuje za přínos to, že se Zich přiklání spíše k formálnímu rozboru uměleckého díla, které podal jeho učitel Otakar Hostinský, ovšem přidává k němu estetický prvek. Právě díky bezprostřednímu smyslovému vnímání můžeme postřehnout tu stranu umění, která nese určitý význam.

Dalším přínosem je myšlenka stavby uměleckého díla jako dynamického celku, který je neustále pod vlivem nějakého napětí, na což Mukařovský ve svých teoriích dále navazuje. Sám také umělecké dílo nepovažuje pouze za statický celek, ale už jej vidí jako strukturu.

Mukařovský si u Zicha všiml toho, že i když začal psát estetiku v područí psychologie, celý život se jeho pohled na umělecká díla měnil a vyvíjel. Sice stále začínal v souvislosti s psychologickou problematikou, ovšem postupem času inklinoval více ke strukturalismu.

Dále si zde Mukařovský všimá velmi zajímavého způsobu psaní: „na nejmenší rozloze co nejvíce obsahu“³⁸. Jeho styl psaní a vyjadřování byl tedy velmi soustředěný a do detailů promyšlený, když dokázal stěžejní myšlenku vměstnat do jedné či dvou vět. Ovšem takového vyjádření si může dle Mukařovského všimnout pouze velmi pozorný čtenář. Z jeho tvrzení je poté zřejmé, že sám v tomto způsobu psaní cítí rozpor, kdy práce je sice velmi propracovaná, ovšem pro čtenáře jako takového poněkud nesnadná.

Ze samotného textu o Zichovi je zřejmé, že je Mukařovský strukturalista, protože o Zichově osobě uvažuje formou struktury. Podle Mukařovského byl Zich učencem i umělcem zároveň, taktéž byl empirikem a současně filosofem. Tento rozpor je krásně vidět v momentě, kdy Zich používá ve svém díle spoustu psychologických

³⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Otakar Zich. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 499.

a vědeckých termínů, které už mají naprosto odlišný význam než psychologický. Dá se říci, že tyto termíny již naznačují význam estetický, a to nejen ten. Tento moment Mukařovský ukazuje na termínu „představa“. „Představa, kterou Zich nazývá „obrazová“ a s kterou tolik v své knize pracuje, nemá na sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, sémiologickým.“³⁹ Dále pak taková významová představa již nemá s psychologií pranic společného.

Již z tohoto textu je znatelný přístup Mukařovského k Zichovým tezím, který se dále pokusím vyložit.

³⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Otakar Zich. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 498-499.

2. JAN MUKAŘOVSKÝ

2.1 POHLED JANA MUKAŘOVSKÉHO NA ZICHOVO POJETÍ DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

I když byla Zichova teorie zlomová, mnoho dalších teoretiků s ní až tak úplně nesouhlasilo. Jedním z nich byl právě i český estetik a strukturalista Jan Mukařovský. Na dramatické umění pohlíží z trochu odlišného pohledu, než k němu přistupoval právě Otakar Zich. Zichovo tvrzení, že je text pouhá součást dramatického umění, se mu nezdá správná, ovšem nepřiklání se ani k názorům dřívějším, že divadlo je určeno jen k pouhé reprodukci básnického díla. Přichází tedy se zcela jinou teorií. Nejde zde pouze o jednu ze složek divadla,⁴⁰ ale zároveň i o básnický druh. Zastává tedy názor, že dramatický text, a nejen ten, může zastávat hned dvě funkce. Záleží jen na tom, jak ho budeme chápat a jak k němu budeme přistupovat. Tím, že se text stává součástí divadla, dostává naprosto jinou podobu než v případě, že ho řadíme do literatury. Takto Mukařovský nevidí pouze text, ale také ostatní složky divadla, například socha, která je součástí scény, atd. Je tedy možné řadit jej jak do dramatického umění, tak do umění jiného, se kterým je spjato, nebo může být bez jakékoliv funkce. Příkladem, který uvádí sám Mukařovský, je právě úkol sochy.⁴¹ Při představení je socha považována za součást dramatického umění, která nese určité funkce. Ale v případě, že socha stojí pouze ve foyer divadla, je pouze sochařským uměleckým dílem. Dle Mukařovského existují pouze dvě umění, která jsou svou existencí spjata pouze s divadlem, a to je herectví a režie.

Navíc dle jeho soudu může být divadlo jako takové spjato s jakýmkoliv básnickým druhem, nejenom s dramatem. Může využít i jiné typy textů, než je literární drama.

Drama a divadlo jsou v neustálém vztahovém napětí, kdy v zásadě ani jedna složka není podřízena složce druhé, a to v žádném momentě. V tomto případě už Mukařovský mluví o struktuře. A jak podle něj struktura vypadá? Je to jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám jeví jako soubor dialektických protikladů. Ke struktuře se navíc

⁴⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007.

⁴¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 395.

dostaneme, pokud významově sjednotíme materiál,⁴² se kterým pracujeme jako s celkem.

2.2 DRAMATICKÉ DÍLO

Dle Mukařovského je v Zichově textu „divadlo pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků a významů“⁴³, což dokazuje právě souhlas se Zichovým pojetím dynamického celku, jehož části na sebe vzájemně reagují. Tuto shodu taktéž Mukařovský potvrzuje svým prohlášením o dynamičnosti mezi jevištěm, tedy herci, a hledištěm, tedy publikem. Herci na jevišti, tedy v rámci scény, vyvíjejí akci díky svému jednání. Na základě toho je vytvářeno dramatické dílo. Tento výkon je v další fázi přijímán publikem a publikum na tento podnět nějak reaguje. Tato reakce má zpětný chod a ovlivňuje pak velmi cíleně tento dramatický výkon.⁴⁴

Dramatické dílo, které Mukařovský ve svých teoriích označuje za dílo jevištní, nabývá struktury až v mysli teoretiků, kteří jej vnímají na základě zrakového vjemu. Dílo tedy přijímá vzhled „(...) struktury, tj. dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznáší před zrakem a vědomím divákovým, nejsou žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti“⁴⁵.

I když je dramatické dílo složeno z různých částí a složek, je nějaká složkou základní, ke které by ostatní mohly vzhlízet? Jak je již z předešlého citátu zřejmé, dle Mukařovského žádná základní složka divadla neexistuje, a to díky tomu, že jde o strukturu velmi dynamickou a vyvíjející se.⁴⁶ Mukařovský se drží názoru, že divadlo může mít pouze složky dominantní, jejichž dominanta se může díky svému vývoji a dynamice měnit.

Nejenže je dramatické dílo dynamické, a tak mění nadvládu složek, ze kterých je složeno, ale také není nikde dáno, že by veškeré složky byly pro něj nezbytné. Což dokazuje na příkladě s dramatickým textem, místo něhož může být dialog

⁴² MUKAŘOVSKÝ, Jan: Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 11.

⁴³ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 393.

⁴⁴ Tamtéž, s. 392.

⁴⁵ Tamtéž, s. 406.

⁴⁶ Tamtéž, s. 396.

improvizovaný nebo ho divadlo může pozbyt úplně.⁴⁷ Mukařovský ale poukazuje na to, že se různé složky mohou zastupovat. Sám říká, že „divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, a proto volnost přeskupování je v něm nevyčerpatelná.“⁴⁸ Díky tomuto zastoupení, kdy například světlo na moment zastoupí herce, není dramatické dílo nijak oslabeno či zničeno. I když se některé ze složek mohou zastoupit, přece dle Mukařovského existují dvě složky dramatického díla, které jsou s divadlem osudově spjaty. O ty nesmí nikdy dramatické dílo přijít, maximálně jej může na chvíli zastoupit. Je jím herectví a režie. Pokud dramatické dílo přijde o složku dramatického textu, může i poměrně dobře fungovat, jak i sám Mukařovský ukazuje na příkladu. Co by ovšem nešlo, je, pokud by chyběla složka herecká, když je tato složka jedním ze základních rysů dramatického díla. To samé platí i o režii. Pokud by chyběl režisér, kdo by pak držel dramatické dílo v celku a pomáhal mu udržovat svůj směr ve svém vývoji.

Mukařovský tedy tvrdí, že žádná ze složek není dominantní, ovšem podle jeho názoru zde „(...) existují jisté složky, jež jsou pro divadlo charakterističtější než jiné, a jim proto připadá v jevištním díle úloha jednotícího tmelu“.⁴⁹ Tímto tmelem označuje Mukařovský dialog, který je pro něj jednou z nejzákladnějších složek celého dramatického díla. Tmelem jej označuje proto, že právě dialogem je možné spojit všechny složky dramatického díla k sobě.

Dramatické dílo neboli hra, jak jej označuje Mukařovský, není naprosto ucelený jeden proud, nýbrž „(...) stává se nepřetržitým pásmem napětí dílčích, z nichž každé dochází samostatného vyřešení a nenavazuje styku se sousedními“⁵⁰. Proto Mukařovský považuje složky dramatického díla za souběžné a sobě rovné.

Mukařovský se ve svých textech zmiňuje o určitém vývoji struktury, o nadřazenosti některé ze složek. Postupem času se na pozici vedoucí složky vystřídaly snad všechny části dramatického díla. Jednu dobu byla například nadřazena složka režie, tedy funkce režiséra. Režisér prý vkládá do dramatického díla ten tvar, kdy všechny složky dramatického díla jsou jím ovlivněny a řídí se jeho pokyny a jeho představou. Pro Mukařovského ovšem „(...)zůstane herec krystalizační osou. Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové výstavby

⁴⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 396.

⁴⁸ Tamtéž, s. 397.

⁴⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 408.

⁵⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 420.

jevištního díla.⁵¹ Bez herce, jak Mukařovský tvrdí, dramatické dílo nemůže fungovat. Díky němu je dílo ucelené, spojené a drží si svou dynamičnost.

Dle Mukařovského potřebuje struktura dramatického díla zpevnit a pozměnit tak, aby nebyla jedna složka vedoucím článkem, ale jednalo se o souhru rovnocennou.

2.3 DIALOG JAKO TMEL DRAMATICKÉHO DÍLA

Dialog Mukařovský definuje z lingvistického hlediska jako „(...) jeden ze dvou základních útvarů řeči (...)“⁵². Jedním je dialog a druhým monolog. Dialog jako takový je „spjat se „zde“ a „ted“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou; proto se obratem ruky stává z posluchače mluvčí a funkce nositele jazykového projevu přeskakuje stále od účastníka k účastníku“⁵³.

Při dialogu je tedy třeba dvou a více účastníků, kdy je minimálně jeden aktivní složkou, tedy tím mluvčím. To se velmi podobá Zichovu pojetí dramatického jednání mezi dramatickými postavami. Mukařovský ale v jevištním dialogu nevidí pouze dva činitele, přidává k mluvčímu a posluchači ještě jednoho, a tím je publikum. I když je to činitel neaktivní, přece jen nese velmi důležitou funkci. Právě k němu je dialog směřován. Působí totiž na jeho vědomí. Rozehrává se zde složitější souhra vztahů a významů. Jedna replika dialogu může působit na herce - posluchače stejně jako na publikum, ovšem publikum může znát někdy méně, někdy více informací či souvislostí, takže chápaný význam se může lišit. Záleží tedy na informovanosti jak herce - posluchače, tak publika. Jevištní dialog je od běžného dialogu odlišný a také o mnoho složitější, díky komplikovanějším vztahům.

Jevištní řeč jakožto celek je tedy dialog. Jde o dialog mezi osobami, které jsou součástí dramatického díla. Díky svým replikám, ve kterých se jednotliví účastníci dialogu střídají, jde o řeč přerušovanou, která umožňuje komunikaci mezi osobami. Díky přerušování mezi replikami vznikají pauzy, které povolují spojení řeči s dalšími složkami díla. Jednotlivé repliky, tedy otázky a odpovědi, jsou ve vztahu přerušeném, který se vždy opět obnovuje s příchodem nové repliky. I přes trhliny, které se díky replikám v dialogu tvoří, navazují repliky na ty předcházející, udržují svůj vztah k těm následujícím. Dialog tedy i přes tyto překážky udržuje určitou soudržnost a celistvost. Díky tomu každou chvíli končícímu významu, ale i přesto nekonečnému významu, není

⁵¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 424.

⁵² MUKAŘOVSKÝ, Jan: K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 408.

⁵³ Tamtéž, s. 408.

ukončen ani ve chvíli, kdy publikum, tedy člověk, divadlo opustí. „Dialog pokračuje v něm samém.“⁵⁴ Pokračuje dál v jeho vědomí.

2.4 DRAMATICKÝ PROSTOR A ROLE PUBLIKA

Dalším základním činitelem divadla, vedle dramatického textu, je podle Mukařovského dramatický prostor. Mukařovského názor na pojetí dramatického prostoru se shoduje s názorem Zichovým, že se zde jedná o soubor sil. Pro Zicha, jak sám potvrzuje i Mukařovský, je dramatický prostor „(...) silovým polem proměnlivým v tvaru i síle jednotlivých složek.“⁵⁵ Dle Zicha i Mukařovského zaujímá dramatický prostor jako jeviště i hlediště dohromady. Zich však tvrdí, že „účinky z dynamického pole dramatického prostoru vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnstvo“⁵⁶. Tento názor však Mukařovský dále rozvádí. Pro něj se tento prostor neztotožňuje pouze se scénou. To také dokazuje ve svém textu. „Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem (...).“⁵⁷ Může přesahovat scénu na všechny strany, a tak vzniká pomyslné jeviště. Jeho hranice vymezují samotné hrající osoby. Na takovém jevišti ale může být odehráván hlavní děj, ale také ovšem nemusí.

Dramatický prostor je však vytvářen při představení v divákově podvědomí. Nelze určit jednoznačně místo dramatického prostoru. Tento prostor se může tedy zmocnit i celého divadla. Je to určitá podvědomě pociťovaná síla, která vytváří jednotu mezi jednotlivými složkami divadla. Do tohoto pojetí Mukařovský více začleňuje i obecnstvo neboli publikum. „(...) Všechno, co se v divadle děje, je obecnstvu tak či onak adresováno.“⁵⁸ Obecnstvo zde není jen jako statická jednotka, která je pouze příjemcem. Dle Mukařovského zde existuje i zpětná vazba z pozice obecnstva. To se stává součástí divadla, dílo dotváří a působí taktéž na některé složky divadla. Mukařovský k tomuto tématu dodává, že v některých případech je spolupráce publika s divadlem samotným nadměrně zjevná. Jako příklad Mukařovský ukazuje tuto zjevnost v divadle lidovém anebo v komických improvizacích. Zde je totiž spolupráce publika s herci vyžadována.

⁵⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Jevištní řeč v avantgardním divadle. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 413.

⁵⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 402.

⁵⁶ Tamtéž, s. 402. - Mukařovský se v této souvislosti zmiňuje o Zichovi.

⁵⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 401.

⁵⁸ Tamtéž, s. 404.

Nejenže je publikum spojováno se složkou hereckou a složkou jevištní řeči, ale je spojováno taktéž s rekvizitami. Ty díky publiku získávají takový smysl, který mu právě publikum přisuzuje.

Publikum je tedy dle myšlenek Mukařovského jednou ze spleti složek, které tvoří dramatické dílo. „Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věci, které se na jevišti nalézají.“⁵⁹

Jedním z činitelů pohybu, které se projevují v dramatickém prostoru, je světlo. Spolupracuje totiž s ostatními složkami dramatického díla. Některé nechává vyniknout, jiné naopak potlačuje. Například formuje dramatický prostor díky tomu, jak je osvětlen. Dále dokáže zformovat působení herecké složky. Dokáže herce zvýraznit, nebo jeho podstatu naopak natolik potlačit, že herec dokáže až zmizet. Může také zvýraznit hercův kostým, který napomáhá působení dramatické osoby. A tak je to i s ostatními složkami díla. „(...) Vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně, upoutávajíc divákovu pozornost k proměnám své barvy a intenzity i bloudíc jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce.“⁶⁰

2.5 HEREC A POSTAVA

Další složkou je herec, který je „(...) nejčastějším nositelem jednání“⁶¹. Všechno, co je v jeho okolí, je hodnoceno právě ve vztahu k herci. Díky tomuto vztahu může být i neživá věc, jako například statická rekvizita, považována za součást dramatického děje a publikum ji díky herci ve své mysli, ve svém vědomí považuje za věc skutečnou, věc živou. Tento názor stanovil již ve své knize Zich a Mukařovský mu dává za pravdu. Mukařovský to ovšem rozvádí dále a herce označuje za jedinou skutečnost scény⁶².

Vztah mezi hercem a postavou je dle Mukařovského poněkud zvláštní. Při divadelním představení jsou vždy přítomny obě dvě složky, které se vzájemně propojují. Jak uvádí na příkladu, že herec zčásti žije hru a zčásti život. Divák je vnímá oba, a to současně.

⁵⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s.

⁶⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 419.

⁶¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 402.

⁶² Tamtéž, s. 403.

Spojení herce s jeho uměleckým výtvozem ovšem není bezprostřední, protože mezi nimi existuje tenká spojující mezivrstva, která je tvořena souborem tvárných prostředků, který publikum není s to rozeznat. Pro diváka je spojeno právě s hercem samotným. Publikum právě na základě této mezivrstvy mezi hercem a postavou tvrdí, že poznává herce v dané roli. Divák mnohdy poznává způsob zpracování dramatické postavy. Herecké zpracování veškerých rolí se může často shodovat, byť jen v malém shodném prvku. Díky tomu publikum vidí zde určitou shodu.

2.6 JAN MUKAŘOVSKÝ A POZICE DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Jelikož divadlo, jako spousta jiných oblastí umění, prošlo určitým vývojem, v době působení Mukařovského se dramatické dílo dostalo i v tomto vývoji na jinou pozici. Ovšem nejen jeho pozice mezi ostatními druhy umění se malinko změnila, ale také jeho výstavba je vzhledem k procesu odlišná. Divadlo jako takové začalo s příchodem techniky využívat i jiná umění a i jejich technické vymoženosti. Všechny nové prvky se snaží dramatické umění využít, ať už to je například příchod vynálezu filmu, megafonu či reflektoru.⁶³ Ty stojí proti dramatickému umění v kontrastu a dávají mu tak krásně vyniknout. Dramatické umění může pracovat i s jinými druhy umění, a to právě díky své struktuře. Tato struktura, kterou v něm Mukařovský vidí, je velmi proměnlivým celkem, a právě proto může neustále s něčím pracovat. To sám dokazuje i Mukařovský ve svém textu. „Vše to působí, že umělecká výstavba dnešního scénického díla má ráz proteovsky proměnlivého procesu, jenž záleží ve stálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.).“⁶⁴ Dramatické umění tedy nejenže začíná pracovat s jinými druhy umění, ale díky přeskupování složek, při změně dominance složek, se začíná hranice mezi nimi stírat.

2.7 POHLED JIŘÍHO VELTRUSKÉHO NA DÍLO JANA MUKAŘOVSKÉHO

Jiří Veltruský se na pojetí Mukařovského dívá jako na dílo, které rozpracovává teorii Otakara Zicha. K jeho základním tezím přidává ale pojetí sémiologické.

⁶³ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 407.

⁶⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan: K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 407.

Zichova teorie má ale určité nedostatky, protože Zich má dle Veltruského „(...) sklon interpretovat znaky jako věci, jež každá zvlášť a sama o sobě něco představuje, zastupuje či charakterizuje“.⁶⁵ Podle Veltruského je potřeba rozebrat slovy každou složku zvlášť, jednu po druhé. Tento rozbor se povedl Pražskému lingvistickému kroužku, do kterého se Mukařovský také počítá, ale jen u některých složek. Každý z členů se pustil do rozboru jiné složky díla. Sám Mukařovský se pak zabýval rozbořem herecké složky, některým jejím aspektům.

⁶⁵ VELTRUSKÝ, Jiří: Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 18.

3. JIŘÍ VELTRUSKÝ

Veltruský nahlíží na dramatický text jako na součást divadelní struktury. Jeho názor se však od Zicha liší v tom, že drama se nestane uměním jen tehdy, kdy je předvedeno na divadelní scéně, ale uměním se stává již ve chvíli, kdy je pouze čteno. Dramatický text je tedy i dílem literárním. V tomto pohledu tedy souhlasí i s Mukařovským. Co se týče dramatického umění, tak není spojeno jen s literárním dramatem, ale podkladem pro dramatické dílo může být i text lyrický či epický, který je pouze upraven do scénáře.

3.1 VELTRUSKÉHO NÁZORY NA ZICHOVU TEORII

Zich sice nepatřil do Pražského lingvistického kroužku, kam se řadí Mukařovský a Veltruský, ovšem je pokládán za základní stavební kámen pro teorii divadla a Veltruského zkoumání. Zich položil základy sémiologie divadla, kterou se Pražský lingvistický kroužek zabýval, a to hlavně díky rozdělení herce na *signifiant* a *signifié* (oddělení herecké postavy od dramatické osoby). Veltruský však zpřesňuje, že tu nejde o „(...) odlišení herce od jeho díla či produktu,“⁶⁶ což mnozí členové PLK⁶⁷, mezi které patří i Mukařovský, považují za důležitější problém. Myslím, že je zcela zřejmé, že nelze zcela srovnávat sochu se sochařem nebo obraz s malířem. Podle Veltruského pak právě z toho „(...) neplyne, že by rozdíl mezi signifiant a signifié byl v divadle méně důležitý než v jiných sémiotických systémech“⁶⁸. Ovšem jde zde o poměrně jiný pohled na jejich spojení, co se týče znaku.

Zichovo oddělení dramatické osoby a herecké postavy nebylo nikdy PLK plně akceptováno. Její členové nebyli s to se s ním ztotožnit. Asi protože toto rozdělení nebylo nikdy zcela pochopeno. I když byl Veltruský také jejím členem, byl právě tím, kdo si Zichova díla velmi vážil. Sice se s ním také úplně neztotožnil, ale ukazuje, jak Zichovo pojetí modifikuje celé pojetí znaku. Sám ale říká, že „(...) rozhraní mezi nimi je nejasné (...)“⁶⁹. Nestačí mu tedy Zichova argumentace k tomu, aby jeho teorii přijal. Najde podle něj jen o dvě strany mince, volně vedle sebe ležící, které jsou spojeny. Jde

⁶⁶ VELTRUSKÝ, Jiří: Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 22.

⁶⁷ Pražský lingvistický kroužek

⁶⁸ VELTRUSKÝ, Jiří: Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 23.

⁶⁹ VELTRUSKÝ, Jiří: Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 23.

o „(...) dva póly dialektické antinomie, vnitřní antinomie znaku“⁷⁰. Probíhá zde neustálý dynamický svár, kterého se nelze jen tak zbavit.

Co však Veltruskému na Zichovi opravdu vadí, je fakt, že své teorie stavěl na divadle realistickém a neohlížel se na divadlo avantgardní. Nešlo o to, že by avantgardní divadlo neznal, pouze na něho nebral vůbec žádný ohled. Kritizoval totiž některé teoretické názory, které souvisely právě s avantgardním divadlem a avantgardními experimenty.

I přes to všechno je Zichova teorie základem pro práce Jiřího Veltruského. Stále se k němu vrací, odkazuje na něho a pracuje s jeho tezemi.

3.2 DRAMATICKÉ UMĚNÍ Z POHLEDU VELTRUSKÉHO

Veltruský tedy vidí dramatický text jako součást divadelní struktury. Jeho názor se však od Zicha liší v tom, že drama se nestane uměním jen tehdy, kdy je předvedeno na divadelní scéně, ale uměním se stává již ve chvíli, kdy je pouze čteno.

Co se týče literatury, tak dramatické umění není spojeno jen s literárním dramatem, ale pro dramatické dílo může být podkladem i text lyrický či epický, který je pouze upraven do scénáře.

Díky tomu, že dílo dramatické vidí jako strukturu, skládá se opět z určitých složek, ať už to jsou složky dramatického díla, nebo složky dramatického textu. Pro Veltruského jsou základními složkami textu dialog a dialogizace. Literární drama je založeno na dialogu, ovšem lyrika a epika nikoliv. Tyto literární druhy jsou založeny naopak na monologu. Právě díky dialogu je významová výstavba hry závislá na větším množství kontextů, „(...) které se rozvíjejí současně, střídají se, navzájem se prostupují a marně se snaží podmanit a vstřebat jeden druhý“⁷¹. Dramatický text je založen právě na takovém dialogu v písemné podobě. Je tak sestaven z různých replik, které obsahují právě takto velké množství kontextů. Každý kontext je ale spjat s jinou osobou a v realistickém divadle je to řešeno tak, že „(...) každou osobu obvykle hraje jiný herec“⁷². Nemusí tomu tak ovšem být vždycky. Hlavně v případě avantgardních divadel. Díky tomu, že na scéně vidíme vždy všechny účastníky hovoru, tedy dialogu,

⁷⁰ VELTRUSKÝ, Jiří: Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 23.

⁷¹ VELTRUSKÝ, Jiří: Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

⁷² VELTRUSKÝ, Jiří: Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

můžeme si bezprostředně promítat jednotlivé kontexty do celé spleti kontextů patřící dramatickému dílu. Tento kontext je zde přítomný i v tom případě, že je herec pouze přítomen, aniž by něco pronášel. To je podstatou dramatického dialogu. A jak se dle Veltruského liší dialog dramatický od dialogu každodenního? Dramatický dialog je organizovaný, nikoliv nahodilý, a užívá všech druhů řeči, které upravuje na principu dialogu. Takže užívá monologu a dialogu, které přizpůsobuje dialogickému principu. Má jednotný významový kontext, „(...) v němž střídající se mluvčí i situace a prostor, v kterých se nacházejí, jsou pouhé významy vyvolané dialogem samým“⁷³. A právě díky mnohosti kontextů, kterými dramatický dialog oplývá, nabývá takové intenzity, které každodenní dialog nedosahuje. Každý nově vyslovený kontext se promítá do ostatních a funguje pak ve vztahu k nim už také odlišně. Díky tomuto vztahu totiž nabývá vyslovený kontext i významu naprosto odlišného. Naproti tomu pak dialog epický se vyznačuje spíš posloupností replik, takže se nám zdá, že kontext je zde jen jeden, avšak v dialogu dramatickém, kdy vidíme na scéně všechny účastníky pospolu, poukazuje na existenci hned několika kontextů, jak bylo již řečeno.

Drama je však složité v tom, že je dialogem svými replikami a řeči účastníků, ale monologem jednoho básníka, který drama píše. Pro básníka je to vyjádření samotné, na které není reagováno ani odpovídáno. Pro něho je to jeho vnitřní monolog.

Důležitou roli v dramatu, co se týče odlišnosti od jiných básnických druhů, hraje přímá řeč a k ní připojené poznámky. Pomocí autorský poznánek a připomínek nabývá přímá řeč jiných významů, než se může na první pohled zdát, a mohou tak i změnit celý smysl díla, taktéž i jeho strukturu. Pro herce je poté důležité, kolik poznánek text obsahuje a do jaké míry jsou podrobné a určující. V souvislosti s tím se pak ukazuje, zda má herec užší či širší pole působnosti. Zda je tedy kladen důraz na vlastní herecký výkon v případě větších mezer v textu. Text se pak může zdát méně souvislý. Pokud jsou však mezery nepatrné a poznámky nám udávají přesné informace, pak je herecká působnost výrazně omezena.

Dramatický text může tedy ovlivňovat a podle Veltruského ovlivňuje všechny složky, které se stávají součástí divadelního díla, ale také se tyto složky mohou stavět do opozice a dramatickému textu tak nepodléhat. Je proto mezi nimi neustálé napětí a dynamika. Každá tato složka patří k jinému umění, ale díky syntéze je tvořeno umění nové, a tím je divadlo. Divadlo má též svou strukturu, kde musí být zastoupeny vždy

⁷³ VELTRUSKÝ, Jiří: Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 97.

dvě složky, kterými jsou herectví a jazyk, protože svou koexistencí a neustálým prolínáním tvoří funkci dramatu.

Slovní složka je oblastí problematickou, jak sám Veltruský doplňuje svým rozbořením. Dramatický text je při divadelním představení ochuzen o autorské poznámky, které jsou z něho vyňaty, ale i přesto je pořád považován za literární strukturu ve struktuře divadelní. Jde ovšem o to, v jaké intenzitě je tato složka při představení pocíťována. „Záleží to nejen na způsobu jevištního provedení dramatu, ale také na jeho vlastní struktuře, na významové výstavbě jeho dialogu, na tom, jak autorské poznámky přispívají k jeho celkovému smyslu a tak dále.“⁷⁴ Ale i v případě ztráty těchto poznámek je stále dílo ucelené, protože ani bez nich neztrácí svou jednotu.

Všechny složky literární struktury se pak proplétají se složkami ostatními. A taktéž se odráží do hereckého projevu. To je také základem sémiologie divadla, protože se odráží v práci herce, který se svým tělem vytváří umělecké dílo. Jeho tělo je pro něho materiálem, se kterým pracuje. Jeho projev je pak jeho součástí. Význam pak spočívá v působení na publikum a tkví v tom, jak jej lidé vnímají. „(...) Herecká postava a jevištní akce dohromady tvoří znak, ale také něco víc než pouhý znak.“⁷⁵ Promluva, která je také znakem, se připojuje k herecké postavě a vrůstá tak do literární struktury dramatu. Tvoří se tedy nejen znaky, ale se znaky začleňují do celého systému dramatického díla.

3.3 DRAMATICKÝ DĚJ

Dramatický děj je dle Veltruského teorie zcela postaven na dramatickém textu. Samotný děj je významový kontext, který trvá během určitého časového „odstavce“.⁷⁶ Tímto odstavcem pak může být dramatická situace. Situaci zde Veltruský definuje jako „(...) takový úsek dialogu, v němž se situace mění tak nepatrně, že ve srovnání s úseky jinými se jeví jako trvalá“⁷⁷.

Situace je považována v textu za dynamickou, což dle Veltruského v dramatickém ději není možné, a proto říká, že situace se během jednoho časového „odstavce“ nemění. Přesně takhle zní i Zichova teorie, ovšem Veltruský ji ještě rozvádí o další poznatky. Během určitého časového rozmezí situace zahrnuje právě dvě složky -

⁷⁴ VELTRUSKÝ, Jiří: Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 98.

⁷⁵ VELTRUSKÝ, Jiří: Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 100.

⁷⁶ VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 85.

⁷⁷ VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 86.

jazykový projev a mimojazykovou situaci. K nim pak přichází i existence kontextu. Kontext v tomto odstavci totiž podle Veltruského není totožný s kontextem dialogu. Což již vyplývá z výše uvedeného rozboru kontextu a kontextů dramatického díla.

Veltruský také dále staví na Zichově teorii, která říká, že se situace mění podle toho, jaká z dramatických osob převládá, jinými slovy, která z dramatických osob nese největší váhu. „Dějová situace se tedy od sousedních situací liší vahou, kterou v ní má každá ze zúčastněných osob. Tato váha se i uvnitř téže situace do jisté míry mění, ale tak nepatrně, že ve srovnání se situacemi se jeví jako trvalá.“⁷⁸ Právě v momentě, kdy je váha přenesena na osobu jinou, vzniká nová dějová situace. Ta vzniká i v případě, že se nám nahromadí určité množství změn menších, které ovšem svou vahou se dále jeví jako situace jiná. Takže jedna situace může na druhou velmi plynule navazovat. Naopak je ale také možné, že přechod z jedné situace na druhou bude i zdůrazněn. Tmelem mezi sousedními dramatickými neboli dějovými situacemi jsou pak právě osoby, které se v nich neustále vyskytují. Jednotlivé situace na sebe navazují a díky osobám, které zde vystupují, mohou měnit svou sílu působení. Díky tomu některá situace převažuje, jiná pomáhá ostatním ve vývoji. Situace jsou tak spolu těsně spjaty, mohou se vyvíjet a jedna ve druhou přecházet bez zřetelného vjemu.

Na základě spojení více sousedních dramatických situací, které mají stejné přítomné osoby, vzniká „výjev čili výstup“⁷⁹. Přechody mezi jednotlivými výstupy mohou být stejně jako mezi situacemi stírány, nebo naopak umocněny. Umocnění přichází spolu se změnou místa dramatu, tedy změnou dějiště. Pojítkem mezi jednotlivými výstupy je pak přítomnost hlavní osoby, i když třeba nebude vždy fyzicky přítomna, ale jen virtuálně. Vnímateli stačí, když bude mít v mysli její kontext. Ten pak ovlivňuje i probíhající dialog, protože jej nevědomě dokresluje.

V případě, že spojíme výstupy, vzniká nám dějství a spojením jednotlivých dějství pak dramatický děj, který je pojen právě díky jakékoliv přítomnosti hlavní osoby. Právě zřetězením jednání, která mají nějaký vztah k hlavní osobě, která je přítomna buď fyzicky, nebo v kontextu, jak již bylo řečeno, vzniká dramatický děj.

⁷⁸ VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 86-87.

⁷⁹ VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 87.

3.4 JEDNÁNÍ JAKO ZÁKLAD DRAMATU

Za základní jednotku dramatu je považováno jednání, což je dle Veltruského „(...) aktivní vztah subjektu k nějakému objektu (...), řízený účelem, který odpovídá potřebě subjektu.“⁸⁰ Během tohoto jednání se může stírat i rozdíl mezi člověkem a rekvizitou či jiným předmětem, který je považován za součást dramatického díla. V rámci jednání v dramatickém díle se zaměřuje pozornost na ryzí účel. Opomíjíme zcela praktickou stránku jednání a skrze účel se dostáváme na rovinu vstřebávání znaků v našem vědomí z vnímaného jednání našimi smysly.

Jednání je pro Veltruského „(...) výsledkem záměru nějakého subjektu“⁸¹. Subjekt pak nedefinuje stejně, jak tomu bylo u Zicha, že je subjektem člověk, ale může jím být i neživý předmět. Díky personifikaci i neživý předmět nabývá určité vůle. Může tedy takto i jako subjekt fungovat.

Tím nejběžnějším případem subjektu je pro Veltruského herecká postava. Pro Veltruského je to „(...) dynamická jednota celého souboru znaků, jejichž nositelem může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty, od součástí kostýmu až po dekoraci“⁸². Ovšem subjekt je znakem, ale na scéně není jediný. Vše, co je na scéně, je znakem. Herecká postava ale „(...) svou akcí může nahradit všechny nositele znaků (...)“⁸³. On je ten, kdo může vše na scéně sjednotit tak, že může zastat více složek najednou. Jelikož na nás ovšem dokážou působit i rekvizity a dekorace díky svým vlastnostem, mohou se stát subjektem. Jejich vlastnosti se nám ale jeví vždy v závislosti k něčemu, což tedy nějaké vlastnosti ubírá. Herecké postavě ale všechny vlastnosti zůstávají. Herec si je odložit nemůže. Díky získaným vlastnostem získává charakter nejen znakový, ale i charakter reality. Právě ta k němu obrací pozornost co do významů.

I přesto, že k sobě herec připoutává pozornost, existuje mezi herci, rekvizitami, dekoracemi a jinými složkami určitá souvislá linie, jejímž tmelem je právě vespolné jednání. Mezi nimi se mění pouze síla aktivity jednotlivých složek v rámci jednání.

⁸⁰ VELTRUSKÝ, Jiří: Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 43.

⁸¹ VELTRUSKÝ, Jiří: Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 43.

⁸² VELTRUSKÝ, Jiří: Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 44.

⁸³ VELTRUSKÝ, Jiří: Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 44.

Jednání je součástí situace, ta, jak jsem již zmínila, součástí výstupu, dále dějství a spojením dějství pak vzniká dramatický děj. Zjednodušeně řečeno podle Veltruského: právě zřetězením jednání, která mají nějaký vztah k hlavní osobě, která je přítomna buď fyzicky, nebo v kontextu, jak již bylo řečeno, vzniká dramatický děj.

3.5 OVLIVŇOVÁNÍ DRAMATICKÉHO DÍLA TEXTEM

Dramatický text je dle Veltruského takovou složkou díla, která udává celému dílu směr. Jak říká sám Veltruský „drama vyvíjí intenzivní tlak na všechny ostatní složky divadla“⁸⁴.

Všechny složky se mohou sice doplňovat, ovšem dramatický text, ať už to byl jeho úmysl, nebo ne, napomáhá ve vývoji všech přítomných složek a dramatického díla jako celku. Dílo je textem ovlivňováno samotným dialogem, který udává repliky, jimiž se má herec řídit. Dále také scénické prvky, herecké výkony nebo hudba jsou alespoň zčásti řízeny autorskými poznámkami v textu. I když třeba dramatický text tyto poznámky postrádá nebo je má jen ve velmi omezeném měřítku, již samotné repliky dialogu udávají určité meze například ve způsobu vyjadřování či způsobu provedení dramatické osoby. Veltruský bral v potaz také existenci lidového divadla či komedie dell' arte, ve kterých je běžnou praktikou improvizace. Pro Veltruského je ale improvizace „(...) pouze jiný způsob provádění hry. Volnost při volbě jak slovních, tak neslovních prostředků, kterých může herec použít ve své improvizaci, je zpravidla omezena přísnými normami.“⁸⁵ Těmito normami myslí hranice tématu či hranice lingvistické, co se týče vyjadřování.

Ale ani v mimojazykovém vyjadřování nemá herec úplnou volnost. Je opět řízen textem. Jeho vyjadřování mimoslovní a taktéž mimika, gestikulace a pohyby jsou ohraničeny textem, který nám udává směr. Naše gestikulace má být přiměřená tomu, co nám udává text. Pokud by se jednání herecké postavy rapidně změnilo, až na takovou míru, že by přesahovalo textový rámeček, „herecká postava se stane nezávislým znakem a často se střetá s významovými požadavky textu“⁸⁶. Je tu pak tedy veden boj, který ničí dramatické dílo.

⁸⁴ VELTRUSKÝ, Jiří: Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 93.

⁸⁵ VELTRUSKÝ, Jiří: Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 89.

⁸⁶ VELTRUSKÝ, Jiří: Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 92.

ZÁVĚR

Pohled na dramatické umění a na dramatické dílo prošel určitým vývojem, který po dobu existence těchto tří teoretiků divadla dostal naprosto odlišnou rovinu.

Prvním z nich byl Otakar Zich. Ten za dramatické dílo považoval dynamický celek, který je složen z dílčích celků vycházejících původně z různých druhů umění. Tyto dílčí celky jsou ale v takovém vzájemném vztahu, že na sebe navazují a vzájemně se ovlivňují. Z jeho pohledu neexistuje žádná ze složek, která by byla dominantní, všem ostatním nadřazena. Pokud by tomu tak bylo, je dramatické dílo narušeno.

Dramatickým dílem nemůže být dílo literární, protože dílo dramatické vyžaduje skutečné provozování. Máme jej vnímat pomocí kooperace smyslů. Nestačí nám pouhé čtení, jelikož při takovém vnímání nezapojujeme smysly, nýbrž jen jeden ze smyslů a případně svou mysl při čtení textu. Musí zde být propojena složka sluchová a vizuální tak, abychom mohli dramatické dílo dobře vnímat, což se u díla literárního neděje. Podle Zicha tedy nemůžeme rovinu dramatického umění a literatury ztotožňovat. Dramatický text má být považován za jednu ze složek dramatického díla. Jeho samostatná existence jako literární dílo tak nepřipadá v úvahu.

Každá ze složek dramatického díla vychází ze svého mateřského umění, takže je možný ještě nějaký jeho vývoj. Ten však může narušovat samotné dramatické dílo. Složkou, která dramaticčnost díla nenarušuje, ale naopak umocňuje a je s ním úzce spjata, je herectví. To samo o sobě není samostatným uměním, takže u něj nelze očekávat nějaké zlepšování na úrovni umění, z něhož vychází.

Dramatický děj vytvářejí osoby dramatu svým vzájemným skutečným jednáním. Vytváří jej přímo před smysly vnímatele, tedy divákem. Ten jej vnímá zrakem, sluchem, ale i díky složce motorické vnímají určité city, jako je dramatické napětí a vzrušení. Díky tomu na ně dokáže dramatické dílo esteticky působit. V takovém případě se pak jedná o umění dramatické. Divák není v tomto ději prakticky přítomen, je pouze jeho pozorovatelem, a tím se také liší dramatický děj od každodenního života.

Jako základní jednotka dramatického děje je Zichem považována dramatická situace, která je složena z lidského jednání. Tedy z vespolečného působení dramatických osob. Ty vzájemně jednají pomocí dramatické řeči, která má formu dialogu.

Dynamice dramatického díla jsou podmíněny všechny složky díla, ať už je to místo dramatu, jeho osoby, nebo dramatický děj. V takovém dramatickém díle není vedoucí žádná ze složek, ani dramatické osoby, ani dramatický děj. Tyto dvě složky

podle Zicha nelze oddělovat, protože by bez nich dramatické dílo nemohlo fungovat. V tomto momentě pak přichází další rozkol s ostatními teoretiky, když přichází otázka základní složky, která má největší vliv na dramatické dílo.

Za stálé konstanty dramatického díla Zich považuje osoby dramatu a místo dramatu. Ani jedno z nich se během představení nijak zásadně nemění. U samotných osob je ale třeba rozlišovat dramatickou osobu a hereckou postavu. Z nichž dramatickou osobu vnímáme na základě herecké postavy. Herec je pro sebe materiálem a vytváří pak dramatickou osobu, kterou zobrazuje. Našimi smysly vnímáme hereckou postavu, ale díky naší zkušenosti a fantazii si konstruujeme v našem vědomí osobu jinou, osobu dramatickou. Spojení mezi nimi je velmi úzké a spjaté k sobě.

Na místě dramatu se pak odehrává dramatický děj. Základem je scéna, která nám udává prostor. Ovšem bez dramatického děje by dramatický prostor nefungoval. Tento prostor je souborem sil mezi dramatickými osobami. Ty celý dramatický prostor vytvářejí a ohraničují. Je souborem sil, které působí i na diváky.

Otázka funkce dramatického textu je velmi důležitá a zajímavá. Podle Zicha ale dramatický text nesmí zastupovat za dramatické dílo, protože by znak zastupoval celek, což možné není. Má jít o dynamický celek, takže by tato podmínka byla narušena.

Na myšlence dynamického celku pak dále staví druhý z nich, Jan Mukařovský. Avšak tento celek již nazývá strukturou. Struktura funguje hned na spoustě rovin. Jak v rámci jednotlivých složek, tak i v rámci napětí mezi složkami dramatického díla navzájem. Dramatické dílo podle Mukařovského pak není jen otázkou scény a herců, ale rozvádí Zichovu myšlenku o důležitosti obecnstva. Pro Mukařovského je důležité publikum, které vše vnímá a zároveň i částečně ovlivňuje průběh dramatického díla. Například tím, že ovlivňuje dramatický výkon svými reakcemi.

Naopak Mukařovský ale říká, že dramatický text může být jak součástí dramatického umění, tak i samostatným dílem literárním. Může zastávat obě dvě funkce. Záleží totiž jen na nás, jak k němu budeme přistupovat. Stejně to může být i u jiných složek dramatického díla, jako například u sochařství. Co však nelze chápat jako samostatné umění, je herectví a režie. V tom se Mukařovský se Zichem shoduje.

Dramatický text pak nemusí být literární drama, ale i epika či lyrika, pokud bude text upraven.

Stejně jako Zich souhlasí Mukařovský s názorem, že neexistuje žádná základní složka dramatického díla. Dílo může mít pouze složky dominantní. Jejich dominance se

ale může měnit v průběhu díla. Jejich dominance se může zvýšit nebo naopak nějakou složku může dílo pozbyť. Tuto složku pak nahrazuje složka jiná, aniž by byla narušena struktura dramatického díla. Existují ale dvě složky, o které nesmí dramatické dílo přijít nikdy, a těmi jsou právě herectví a režie, které, jak už bylo řečeno, jsou přímo spjaty s dramatickým uměním. V případě, že bude nějaká složka dominantní, vždy podle Mukařovského zůstává vedoucí linií herec. Právě na něm závisí výstavba dramatického díla, protože díky němu je dílo ucelené a udržuje si svůj dynamický průběh.

Složky dramatického díla vzájemně sice dobře fungují, ale spojuje je dialog, který je pro Mukařovského jednou z nejzákladnějších složek dramatického díla. Jemu jsou účastni jak herci k sobě navzájem, ale také je mu účastno publikum. Jeho existence se promítá do celého dialogu. Sice je tu publikum jako neaktivní účastník, ovšem k němu je celý dialog mířen, takže je také jeho důležitou součástí. Dialog je sice přerušován díky výměně replik, ale i tak si drží svou celistvost.

Další součástí dramatického díla je dramatický prostor, který je totožný s názorem Zichovým. Jedná se tedy o soubor sil mezi dramatickými osobami. Tímto prostorem se označuje jak jeviště, tak i hlediště, protože účinky těchto sil přecházejí i na obecenstvo. Mukařovský dále uvádí, že dramatický prostor se neshoduje pouze se scénou, ale může ji na všechny strany přesahovat, protože síly mezi jednajícími osobami se nedrží hranic jeviště. Tím vzniká pomyslné jeviště, kde tyto síly působí, a hranice tvoří sami herci. Samotný prostor je tedy pomyslný a existuje v divákově podvědomí.

I pro Mukařovského je tedy součástí hereckých postav v dramatickém díle nutná, ovšem trochu odlišněji vidí rozlišení dramatické osoby a herecké postavy než Otakar Zich. Vztah mezi nimi je tak vzájemně propojený, že divák je vnímá oba dva současně. Mezi nimi však existuje slabá mezivrstva, která se nedá specifikovat. Divák ji má spojenou přímo s hercem. Díky této vrstvě „poznává“ divák v dané roli daného herce. V této vrstvě totiž bývají zřejmé shodné prvky v hercově chování či vyjadřování. Díky tomu má divák pocit shody.

Co se týče dramatického umění, to začíná pracovat i s jinými druhy umění za pomoci technického rozvoje a díky neustálé dynamice mezi složkami z různých umění se začínají hranice mezi nimi stírat úplně.

Třetím mnou zkoumaným teoretikem je Jiří Veltruský. Veltruský se se Zichovou teorií nedokáže úplně ztotožnit. Jeho práci však velmi oceňuje a snaží se o určitou

úpravu dramatického díla jako znaku a dramatického díla jako struktury. Dramatický text je pro něj jako součást divadelní struktury, která se ovšem může stát dramatickým dílem už v momentě čtení. Nemusí tedy zde být splněna podmínka předvádění, jako tomu bylo u Zicha. Dramatický text je zároveň i dílo literární. Převádí tedy myšlenku Jana Mukařovského až v naprostý Zichův opak.

Dramatický text ovšem dle Veltruského nemusí být jen literární drama, ale i lyrické či epické texty, které jsou upraveny do podoby scénáře tak, aby vyhovovaly podmínkám dramatického textu a dramatickému dílu.

Dramatický text je pak takovým prvkem, který do dramatického díla neustále zasahuje a ovlivňuje jeho složky. I když to občas není tak zřejmé, zadává dramatickému dílu dramatický text hranice a určuje směr, kterým se má dílo ubírat. I v případě, že se jedná o improvizaci, mají dramatické dílo i děj zadány hranice alespoň tematické, které mají formu textu, a váže se k nim samotný dialog. Samotný dramatický děj je převážně řízen textem, právě protože ovlivňuje složky dramatického díla. Dramatický děj je díky textu směřován jedním směrem k jednomu určitému bodu.

Co je však závěrem nutno říci, že Zich ve své teorii nebral v úvahu žádné avantgardní divadlo, pouze divadlo realistické. Zatímco Mukařovský a Veltruský se avantgardou v divadle zabývali, a to poměrně ve velkém měřítku. Pro Veltruského to byla z počátku zásadní chyba, které se Zich dopouštěl, když avantgardu nebral v potaz. Ale nakonec od této výtky upouští a uznává, že u Zicha šlo spíše o teorii divadla, která nemusí brát ohled na všechny směry dramatického umění.

Navíc ale ani jeden ze zmiňovaných teatrologů se téměř vůbec nezabývá konkrétním zpracováním dramatického díla. Jde zde převážně o teoretické zpracování.

Vztah Veltruského a Mukařovského k Zichovi je velmi zajímavý. Oba dva na jeho teorii navazují a považují ji za jakýsi základní kámen, který dále upravují. Co se týče vztahu mezi Veltruským a Mukařovským, jde o to, že Veltruský Mukařovského teorii dotváří, zpřesňuje nebo upravuje s ohledem na dramatické dílo.

Zkoumání dramatického umění a dramatického díla tedy prošlo podrobným zkoumáním, často i s naprosto odlišnými názory, ale stejně je Zichova teorie považována za průlomové dílo v teorii dramatického umění a zřejmě tomu tak bude i nadále.

Teorie Mukařovského a Veltruského se s ohledem na Zicha měnily, ovšem i přesto lze říci, že základ zůstal stejný a vždy šlo pouze o dokreslení či dotvoření Zichovy teorie.

POUŽITÁ LITERATURA

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986. ISBN 403-22-856.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007. ISBN 80-7294-000-7.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, ISBN 80-7294-000-7.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, ISBN 80-7294-000-7

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Otakar Zich. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007. ISBN 80-7294-000-7.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007. ISBN 80-7294-000-7.

POŠÍVAL, Zdeněk: *Základy pojmů v dramatickém umění*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1988. **ISBN nemá**.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurz obecné lingvistiky I. a II*. Praha: Academia, 1996. ISBN 978-80-200-1568-6.

VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-60-4.

VELTRUSKÝ, Jiří: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-046-9.