

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
ROLE TEXTU V DRAMATICKÉM UMĚNÍ

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

Autor práce: Peter Demeter

Studijní obor: Estetika

Ročník: III.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval 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 tutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným stanovením 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, 14. května 2013

Peter Demeter

Na tomto místě bych chtěl poděkovat Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za velice inspirativní odborné vedení této bakalářské práce, za poskytnutí mnoha cenných rad, za čas, který této práci věnoval a též za ochotu a trpělivost v průběhu tvorby práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá rolí a povahou textu v dramatickém umění, a také vztahem dramatického textu a divadelního představení. Záměrem práce je ukázat místo dramatického textu ve struktuře dramatického umění a prokázat důležitost scénických poznámek. Metoda komparace je v práci použita za účelem představení dramatického umění v kontextu české estetiky a sémiotiky divadla.

Annotation

The present BA thesis focuses on the role and the nature of a text in dramatic Arts and the relation of a dramatic text and a theater performance. Its aim is to demonstrate the place of dramatic text in the structure of dramatic Arts and important meaning of stage directions. The method of comparison is used in this BA thesis to introduce dramatic Arts in the context of czech aesthetics and semiotics of theater.

Obsah

| | |
|---|----|
| 1. Úvod..... | 2 |
| 2. Dramatické umění a dramatické dílo | 4 |
| 2.1. Otakar Zich | 4 |
| 2.2. Jan Mukařovský..... | 10 |
| 2.3. Jiří Veltruský..... | 13 |
| 2.4. Shrnutí..... | 17 |
| 3. Dramatický text a poznámky | 19 |
| 3.1. Otakar Zich | 19 |
| 3.2. Jan Mukařovský..... | 26 |
| 3.3. Jiří Veltruský..... | 30 |
| 3.4. Shrnutí..... | 36 |
| 4. Závěr | 38 |
| 5. Seznam použité literatury | 40 |

1. Úvod

„Omezené možnosti jeviště vám všechno zjednodušují. Nemusíte svou hrdinku sledovat cestou do schodů a ze schodů či ven na tenisový kurt a zase zpátky a zachycovat, co jí mezitím táhne hlavou. Musíte se věnovat pouze tomu, co je vidět nebo slyšet nebo co kdo dělá. Musíte se zaměřit na to, jak divák vnímá, naslouchá a cítí.“¹

Tolik napsala ve svém životopise Agatha Christie o tvorbě dramatického textu. Nutno uvést, že zde píše o dramatu jakožto o literárním druhu. Zamýšlí se nad rozdílnostmi mezi psaním dramatických textů a psaním románů. Shledává, že psaní dramatického textu je snadnější, jelikož odpadají dlouhé popisy. To je pravda, avšak je třeba doplnit, že psaní dramatického textu předpokládá mnohem větší fantazii autora, který musí mít při tvorbě velice konkrétní představy, aby bylo drama hratelné.

Dramatický text se obejde bez dlouhých popisů, jelikož drama je postavené na dialozích a ne na monologickém projevu. Ony popisy jsou obsahem scénických poznámek, avšak, jak si všímá Agatha Christie, netřeba detailních popisů, odkud kdo kam má jít apod. Jednání se totiž odvíjí z dialogů samých. *„Musíte se zaměřit na to, jak divák vnímá naslouchá a cítí.“* Jak uvidíme později, to co je pro diváka bezprostředně vnímatelné, je pro dramatický text a potažmo celé dramatické umění velice podstatné.

Problematika dramatického textu v kontextu literárního umění bude v této práci také probrána, avšak důraz bude kladen především na dramatický text v kontextu dramatického umění. Již Otakar Zich rozpoznal specifičnost dramatického umění, jež tkví v předvedení divákovi toho, co se děje tady a teď. Divákovi se vyjevují kontexty několika dramatických osob současně. Diskuze o tom, do kterého umění text patří, bude při zkoumání textu též zohledněna.

Vydám se do fascinujícího světa dramatického umění a pokusím se prozkoumat území, jež v tomto umění náleží dramatickému textu. Hlavními průvodci mi přitom budou tři čeští významní esteti: Otakar Zich, Jan Mukařovský a Jiří Veltruský.

¹CHRISTIE, Agatha. *Vlastní životopis*. Praha: Odeon, 1987, s. 539.

Prvotní impuls, který mě vedl k napsání této práce, je nesouhlas se Zichovým chápáním poznámek v dramatickém textu. Ve svém spise *Estetika dramatického umění* prohlašuje: „*Jedině řeči osob, lze počítat do dramatického textu (...)*“² Dále uvádí o poznámkách následující: „*(...) jsou to pouhé poukazy, pokyny pro herce a pro režiséra, popřípadě, jde-li o libreto, již pro hudebního skladatele.*“³

Nesouhlasil jsem, ovšem sám jsem nemohl pro svůj postoj nalézt pádné argumenty. Zaujalo mě také, že Zich dramatický text nepovažuje za literární dílo a vlastně ho za umělecké dílo nepovažuje do té doby, dokud nebude provedeno v divadle. Začal jsem se tedy o poznámky v textu a o samotný dramatický text zajímat zevrubněji a při zkoumání jsem sáhl též po studii s názvem *Drama jako básnické dílo* Jiřího Veltruského, který se zde vůči Otakarovi Zichovi a jeho pojetí dramatického textu kriticky vymezuje.

Cílem této práce je pochopení vztahu dramatického textu k dramatickému umění a nalezení odpovědi na otázku, do jaké míry jsou poznámky dramatického textu relevantní pro samotný text.

Používám metodu komparace a pro komplexní pochopení problematiky dramatického textu zahrnuji do zkoumání i teorii Jana Mukařovského, jenž v našem kontextu zastává post mezičlánku. Mukařovský rozpracovává Zichovo pojetí dramatického umění a Veltruský pak celou problematiku posouvá dál. Veltruský jakožto příznivce Mukařovského strukturalismu, využívá Mukařovského teoretické objevy.

Otakar Zich, Jan Mukařovský i Jiří Veltruský přistupovali k divadlu z hlediska sémiotiky. (Ač se Otakar Zich pojmu znak stranil a spíše používal psychologické rozbory). Je tedy na místě upozornit čtenáře, že tato práce se zabývá dramatickým textem a dramatickým uměním v kontextu sémiotiky.

²ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 72.

³Tamtéž, s. 72.

2. Dramatické umění a dramatické dílo

V této kapitole se pokusím popsat, jakým způsobem k divadlu přistupuje Otakar Zich, Jan Mukařovský a následně Jiří Veltruský. Tato část práce by měla sloužit jakožto základ pro zkoumání samotného dramatického textu, který ovšem nemůžeme vytrhnout z kontextu. Je nutné jej uvést do souvislosti s dramatickým uměním a samozřejmě dramatickým dílem.

Dramatické umění dozajista evokuje pojmy: divadelní umění nebo divadlo. Nasnadě je otázka: jaký má dramatické umění vztah k divadelnímu umění? V teoriích Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského se jedná o zaměnitelná synonyma. V teorii Zichově je tomu však jinak. Dramatické umění Zich chápe jakožto součást divadelního umění. Proč tomu tak je si ukážeme v následující podkapitole.

2.1. Otakar Zich

Své pojetí dramatického umění Zich manifestuje ve spise nazvaném *Estetika dramatického umění*, který vyšel roku 1931. Do dramatického umění zařadí (pouze) činohru a zpěvohru – tedy jinak řečeno – operu. Divadelní umění je pak širší pojem zahrnující též balet nebo pantomimu aj. Specifikum dramatického umění tkví podle Zicha v tom, že jej vnímáme zrakem i sluchem najednou. Krom toho existuje též propriocepční vnímání divadelního představení, které Zich nazývá vnitřní hmat; divákům se při sledování dramatického díla napínají svaly a pracuje jejich motorika nebo i mimika. Při recitování divadelního představení tedy pracují divákovy svaly tak, jako by byl součástí toho, co se na jevišti odehrává. V pantomimě i v baletu chybí složka mluveného (popřípadě zpívaného) slova. Zich navíc jako osu dramatického umění chápe herectví a v baletu herectví není přítomné, v baletu se tančí. Tanečník dle Zicha nikoho nereprezentuje. Sám Zich uvádí o tanci následující:

„Tanec není umění obrazové a tanečník neb tanečnice nejsou herci, protože nepředstavují svým výkonem žádnou osobu. Tanečník nepředstavuje, nezobrazuje

*nikoho, ani tanečníka, on je tanečníkem tak jako je truhlář truhlářem, učitel učitelem atd. – a ovšem i herec hercem.*⁴

Samo taneční umění je tedy ve své podstatě uměleckým dílem. Důležitý je Zichův předpoklad, že u tance je vnímatelova pozornost věnována specifice pohybu. Tanečník nejedná, nevytváří dramatickou osobu. Avšak nabízí se otázka, zda například v Čajkovského baletu *Labutí jezero*, reprezentuje baletka samu sebe nebo princeznu Odettu, jež je zakleta do podoby labutě? Pokud by recipienti baletu byli soustředěni pouze na specifika pohybu, ztrácel by pak fakt, že sledují právě *Labutí jezero*, smysl. Baletní tanečníci tedy vytvářejí dramatické osoby také.

Zich se při svém zkoumání divadla soustředí na publikum. Dramatické dílo (činohru, operu) pojímá pak jako: „(...) *to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.*“⁵ A samozřejmě jej recipujeme i pomocí propriocepčního vnímání. Tím pádem se dramatický text dostává do pozadí. Stává se pouhou možností k předvedení. Dramatický text je tedy dle Zicha nehotové umělecké dílo.

O procesu vnímání dramatického díla se dočteme už v Zichově ranějším odborném článku *Estetická příprava mysli* vydaném v časopise *Česká mysl* roku 1921. Již zde vytváří psychologické rozbory divadla. V první řadě se zastavíme u termínu divadelní pojetí. Pojem pojetí Zich obecně používá pro vyjádření toho, jakým způsobem jsou propojeny jakékoliv vjemy, tedy nejen vjemy a soubory představ recipientů uměleckého díla. Zich ukazuje, že propojení vjemů a souborů představ tkví v tom, že mají nějaký společný znak.⁶ Vystává otázka, jakým způsobem se v souvislosti s dramatickým uměním liší pojetí skutečnosti a pojetí divadelní, jež je umělé, je něčím, co je hráno? Odpověď tkví v odlišném pojetí jednoho předmětu: „*Jednou pojímám hádku dvou lidí jako něco skutečného – pojetí skutečností, po druhé jako něco představovaného, hraného – pojetí divadelní, jako zvláštní případ pojetí obrazového, vyskytujícího se ve všech uměních, jež něco zobrazují.*“⁷ Jednou tedy předmět vnímám jako skutečnost a podruhé jako skutečnost, která něco reprezentuje. Pro pojetí skutečnosti není potřeba

⁴ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 48.

⁵Tamtéž, s. 13.

⁶ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli. Česká mysl: časopis filosofický : orgán Filosofické jednoty v Praze*. 1921, roč. 17, s. 152.

⁷Tamtéž, s. 197.

zvláštní přípravy myslí, ale pro pojetí divadelní ano. Realita tedy nabízí jiný soubor představ, než divadlo, proto také divadlo není pouze nápodobou reality. (Co se skrývá pod pojem představy se odhalí v následujících odstavcích).

Z psychologických rozborů divadla vzešla slavná Zichova dvojice respektive trojice: dramatická osoba a herecká postava, k nimž se vztahuje též samotný herec. Právě v odborném spise *Estetická příprava myslí* nalezneme důkazy, že si Zich tuto trojici uvědomoval již v roce 1921, ač ji pojmenoval až o celých deset let později. Při recipování divadelního představení jsou divákům předváděny uměle vytvořené (dramatické) osoby.⁸

„Při každé z nich máme vlastně trojitou sdruženinu: vjem, který jsme z jeviště měli, k němu asociovanou představu hrajícího herce (na př. Vojana), a taktéž přidruženou představu jakési osobnosti (na př. Cyrana).“⁹

Z výše uvedeného citátu vyplývá Zichovo uvědomění si, že při vnímání uměle vytvořené osoby se nám ukazuje ona trojice. Vjem je prostě a jednoduše to, co vidíme a slyšíme a propriocepčně vnímáme, to co v nás na divadle vyvolává estetické zážitky. Divák si však uvědomuje, že recipuje herce, tedy reálného člověka, jenž hraje a tedy vytváří dramatickou osobu. Tuto dramatickou osobu vytváří za pomoci herecké postavy, (tento pojem bude vysvětlen za chvíli). Důležitý je pro nás také fakt, že Zich používá pojem představa. Později začne Zich užívat termín významová představa, který nejprve aplikuje v teorii hudby, avšak poté jej uplatňuje též při zkoumání divadla.

Obsahem významové představy je životní zkušenost diváků. Dramatické osoby musí vystupovat tzn. jednat podle zákonů psychologie. Dramatické osoby jsou totiž (významovými) představami nebo-li vzpomínkovými stopami diváků. Dle Zicha dramatickým osobám v reálu neodpovídá nic, avšak charakteristické vlastnosti těchto osob známe z naší životní zkušenosti.¹⁰ Bereme-li v potaz dnešní terminologický slovník sémiotiky, můžeme o významové představě mluvit jakožto o zvláštním typu

⁸ZICH, Otakar. Estetická příprava myslí. *Česká mysl: časopis filosofický : orgán Filosofické jednoty v Praze*. 1921, roč. 17, s. 199.

⁹Tamtéž, s. 199.

¹⁰Tamtéž, s. 201.

označovaného. Termín významová představa je také nejpádnějším důvodem, proč o Zichovi často slyšíme, že byl sémiotikem divadla.

Nyní je nasnadě prezentovat Zichovu dvojici dramatické osoby a herecké postavy, jež je zásadním počinem pro teorii divadla vůbec. Herecká postava (významová představa technická) je hercovým uskutečněním role, tedy prostředkem k zahrání dramatické osoby. Dramatická osoba (významová představa obrazová) je fiktivní osoba, kterou herec ztělesňuje. Je to tedy to, co vnímá publikum. Herecká postava je pohledem na herce z jeviště a dramatická osoba logicky pohledem na herce z hlediště. Ač to implicitně Zich v *Estetice dramatického umění* neuvádí, z jeho úvah vyplývá fakt, že diváci vnímají nejen dramatickou osobu ale i hereckou postavu, i když pro ně není natolik relevantní. Herecká postava a dramatická osoba mají mezi sebou vztah, jenž Zich nazývá princip korespondence. Jedná se ve své podstatě o strukturální shodu. Divák vidí na jevišti dramatickou osobu, které by měl uvěřit, a proto je třeba toho, aby herec vytvořil takovou strukturu herecké postavy, jež bude ve shodě se strukturou dramatické osoby.

Hereckou postavu lze v Zichově teorii chápat jakožto představující a dramatickou osobu jakožto představované. Sémiotika operuje s pojmy označující a označované, nebo znak a význam. Můžeme nalézt jistou paralelu právě mezi označujícím a představujícím a dále mezi představovaným a označovaným. Avšak Jiří Veltruský později ukáže, že touto paralelou je celá problematika dramatické osoby a herecké postavy příliš zjednodušená. Veltruský totiž rozpoznal, že dramatická osoba není vytvářena pouze příslušnou hereckou postavou, ale celým kolektivem herců daného divadelního představení, a také za pomoci ostatních divadelních složek, nejen za pomoci složky herecké. Dramatická osoba je tak výslednicí velice komplikovaného procesu značení, jehož součástí jsou všechny herecké postavy inscenace, a také všechny divadelní složky, a ne jenom jedna jediná herecká postava.

K pojmům dramatická osoba a herecká postava se váží další dva důležité pojmy: jednání a děj. Základní aktivitou dramatické osoby je jednání vůči ostatním dramatickým osobám. Děj je vytvářen vzájemným jednáním dramatických osob. Jelikož jednání předpokládá akci a reakci, je nutnou podmínkou dramatického díla

výskyt dvou a více dramatických osob. Ukazuje se tak, že monodrama dle Zicha není drama.

„Monodrama‘ není dramatem, byť by se rozvíjelo sebepatetičtěji, ledaže by druhou osobu zastávala nějaká moc, síla aj., a to ještě personifikovaná, aspoň abstraktně, tj. slovy – což by byl ostatně hraniční případ dramatického díla.“¹¹

Zich v citátu upozorňuje na to, že „dramatické“ na divadle by nemělo znamenat „patetické“. K odbornému pojmu „dramatické“ se vztahuje jednání, tedy akce a reakce. Proto je podmínkou dramatického umění vespolečné jednání dramatických osob. Dramatické dílo je tedy kolektivním dílem.¹²

Ve svých analýzách dramatického umění Zich rozlišuje jednotlivé složky dramatického díla. V rámci každé takové složky se pak zabývá hlediskem člověka, který pracuje v divadle a přísluší mu tvorba dané složky: herec, režisér, dramatik, výtvarník (scénograf), hudebník. Záměrně na prvním místě uvádím herce a režiséra, jelikož právě jim Zich přisuzuje největší pole působnosti s důrazem především na herce. Dokazuje, že čím bude herec lépe naplňovat ideu svého povolání – tedy čím herečtější bude jeho výkon – tím bude tzv. dramatičnost díla intenzivnější. U ostatních složek ale tato přímá úměra neplatí.

Otakar Zich zdůrazňuje, že dramatické dílo je svébytným celkem, tedy specifickou nedělitelnou jednotou. Složky dramatického díla jsou stejně významné, avšak osou v Zichově teorii je herec, a to právě proto, že dramatické dílo je divadelní představení, tedy to co vnímá publikum sluchem, zrakem a propriocepčně. Herec není jen výkonným umělcem, který je absolutně determinován textem. Herec je tvůrčím umělcem a text je součástí hercova díla. V tomto bodě se Zich vymezuje vůči syntetické teorii, která určuje, že divadlo je splynutím několika umění a je třeba se jím zabývat z hlediska každého jednotlivého umění, jež přísluší dané divadelní složce; například složkou výtvarnou z hlediska výtvarného umění. Zich pomocí svého analytického přístupu dokazuje, že divadlo nelze zkoumat způsobem syntetické teorie, ale je třeba jej zkoumat v souvislosti s již zmíněným principem dramatičnosti. Pokud bychom připustili tezi

¹¹ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 38.

¹²Tamtéž, s. 38.

syntetické teorie, zdálo by se, že posílením jakékoliv ze složek, bude automaticky celková dramatičnost představení intenzivnější. Avšak Zich si povšiml, že tuto schopnost zintenzivnění dramatičnosti má pouze složka herecká. Zdálo by se, že složku hereckou tak Zich považuje za složku nejdůležitější, a proto by existovala jistá hierarchie divadelních složek, ovšem postavení složky herecké je mnohem komplikovanější. Struktura divadelních složek a postavení složky herecké v Zichově pojetí dramatického umění se odhaluje v následujícím citátu, v němž se osvětluje také princip dramatičnosti.

„Přes stejnou hodnotu všech je složka herecká ústřední a řídicí složkou dramatického díla, ne že by byla nejdůležitější, nýbrž proto, že jen ona je dramatickou v pravém slova toho smyslu; druhé jsou ‚dramatickými‘ jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.“¹³

Herectví se tak ukazuje jakožto charakteristický rys dramatického umění. Herectví je osou divadla a při jeho zintenzivnění také dochází k zintenzivnění dramatického účinku představení. Všechny ostatní složky v divadle se točí kolem osy herectví, nicméně nejsou jen pouhými prostředky k podpoře herectví, ale jsou svébytnými složkami, které spolu s herectvím vytvářejí divadelní tvar.

S ohledem k této bakalářské práci je samozřejmě nejpodstatnější Zichovo pojetí složky textové. Už víme, že dramatický text Zich nepovažuje za umělecké dílo a neuznává jej jakožto součást literárního umění. Pouhá četba dramatického textu dle Zicha nekonstituuje takové vjemy, které by se vyrovnaly reálnému předvedení textu. Recipient může mít do jisté míry při četbě textu akustické představy, které text opravdu dokáže velice konkrétně předurčit. Ovšem optické představy jsou při četbě mnohem problematičtější, jelikož se u každého z recipientů textu mohou podstatným způsobem lišit. Záleží totiž na fantazijních schopnostech čtenáře, které jsou ve své podstatě jen přídatkem textu.¹⁴

¹³ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 33.

¹⁴Tamtéž, s. 17.

2.2. Jan Mukařovský

Estetika dramatického umění se na řadu let stala výchozím spisem pro zkoumání divadla. Kdokoliv zabývající se divadlem i třeba jen okrajově, odkazoval ve většině případů k Zichovi. Mukařovský k *Estetice dramatického umění* napsal recenzi, respektive komentář, kde dokazuje, že Zichova teorie je strukturalistická. V podstatě uvádí možnosti, jakým způsobem by se dalo na Zicha navázat, což pak nejdůsledněji vykoná právě Jiří Veltruský.¹⁵

Spoluzakladatel Pražského lingvistického kroužku (PLK), Jan Mukařovský, se spolu s ostatními členy tohoto kroužku zaobíral strukturalismem, jenž vyšel z lingvistických studií, ale promítl se i do teorie umění. Strukturalismus je celistvým přístupem ke světu. Základní pojem struktura je definován jakožto dynamické uspořádání jednotlivých částí celku, které jsou mezi sebou ve vztahu vnitřního napětí. Jednotlivé složky struktury jsou totožné, ale jejich hierarchie se proměňuje. Vztahy mezi složkami se mění.

„Strukturou je především každé jednotlivé umělecké dílo samo o sobě. Má-li však být jednotlivé umělecké dílo pochopeno jako struktura, musí být vnímáno – a již tvořeno – na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí (...).“¹⁶

Jak vyplývá z výše uvedeného citátu Jana Mukařovského, umělecké dílo je struktura a je pojímáno např. v kontextu struktury určitého uměleckého směru, který je pak zahrnut do struktury umění a umění je součástí struktury společnosti. Mukařovský tedy uvažoval o vztazích uměleckého díla i vně samotné dílo. Umění je otevřenou strukturou, do které neustále vstupují nová a nová umělecká díla. Při vstupu nového díla se celá struktura přeorganizuje a vztahy mezi jednotlivými uměleckými díly se tak promění.

Divadlo je součástí společnosti a kolektivního vědomí člověka. Na základě sdílených předpokladů, jež jsou dány právě kolektivním vědomím, lidé divadelní představení určitým způsobem recipují. Tento způsob recipování je značně proměnlivý, jelikož celá

¹⁵PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 8.

¹⁶MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 27.

struktura společnosti je dynamická. Mukařovský souhlasí se Zichem, že divadlo není pouhou syntézou ostatních umění: „(...) *dnes však je již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se jednotlivá umění své samostatnosti (...)*“¹⁷ Stejně jako Zich se také zabývá složkami divadla a oceňuje Zichův obrat k divákovi.

Ve své recenzi k *Estetice dramatického umění* upozornil Mukařovský na Zichův pojem významová představa obrazová a poukázal na fakt, že se v podstatě jedná o mnohvrstevnatý význam.¹⁸ To, co Otakar Zich ve své teorii pouze nastínil, Jan Mukařovský spolu s Pražským lingvistickým kroužkem naplno rozvádějí. Kromě toho, že je umělecké dílo strukturou, chápal jej Mukařovský též jako: „(...) *znak svébytný, ba samoúčelný.*“¹⁹

Dramatické dílo je tedy znakem a strukturou a to strukturou živou, schopnou změny. Dramatické dílo je nehmotné a konstituuje se v divákově vjemu. Není vázáno ke konkrétní realitě, předvádí totiž: „(...) *obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti.*“²⁰

Pro nás je především velice zajímavé a přínosné, co Mukařovský tvrdí o dramatickém textu. (Na složce textové si také ukážeme, jak vůbec jednotlivé složky divadla a jejich vztahy pojímá). O textu se zmiňuje (mimo jiné) ve spise *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940) v kontextu otázky, zda existuje složka divadla, která je naprosto nezbytná. Jelikož je divadlo strukturou dynamickou, nemůže dle Mukařovského existovat žádná nezbytná složka. O textu pak prohlásí: „*Není nezbytný básnický text, neboť existují divadelní útvary s dialogem do značné míry improvizovaným (např. commedia dell'arte a některé druhy divadla lidového) nebo i beze slova vůbec (pantomima).*“²¹

Apeluje na teoretiky i historiky zabývající se divadelním uměním, aby si uvědomovali, že divadlo se neustále vyvíjí a stejně tak se vyvíjí i vztahy mezi jeho složkami. Například u Josefa Jungmanna se setkáme s domněnkou, že divadlo je pouhou

¹⁷MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, s. 394.

¹⁸SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice: dvě studie o Otakaru Zichovi.* Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992, s. 6.

¹⁹MUKAŘOVSKÝ, Jan. Umění. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, s. 186.

²⁰MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, s. 406.

²¹Tamtéž, s. 394.

reprodukcí básníkového uměleckého díla. Protipólem této teze je dle Mukařovského stanovisko Zichovo, že samotný dramatický text rozhodně není básnickým dílem, ale jen jednou ze součástí divadelního představení. Mukařovský poukazuje na fakt, že tyto názory na divadlo vznikaly v kontextu určitého dobového uspořádání umění. Dva zmíněné názory jsou krajní. Různé teorie i různé umělecké systémy a směry se v různých údobích vždy přiklání buď k prvnímu, nebo k druhému názoru. Mukařovský se však pokouší umění nahlédnout v jeho vývoji. Uvědomuje si, že drama patří vedle lyriky a epiky do kategorie literárních děl a zároveň je textovou složkou dramatického umění. Všímá si závislosti lyriky a epiky na dramatu, což platí též naopak. Upozorňuje na fakt, že divadlo nevyužívá pouze dramata, ale též lyrická a epická díla; například dramatisace románů. Divadlo ale po dramatu sáhne nejčastěji, jelikož: „(...) *drama je básnictví dialogu a dialog akce vyjádřená jazykem: repliky dialogu nabývají v divadle platnosti řetězu akcí a reakcí.*“²² (Uvědomění si klíčové role dialogické povahy dramatu je důležitým motivem, který důkladně rozvíjí i Jiří Veltruský). Ač nejdříve Mukařovský mluvil o neexistenci nezbytné divadelní složky, později její existenci připouští. Rozpoznal, že dialog konstituuje jednání, jež předpokládá onen řetězec akcí a reakcí, který je ztvárněn herci. Veltruský později na základě tezí Jana Mukařovského předkládá názor, že jazyková složka divadla se vyjevuje jakožto určující.

V kontextu zvolené problematiky je relevantní uvést Mukařovského chápání složky herecké. Ve spise nazvaném *K umělecké situaci dnešního českého divadla* z roku 1945 přichází s velice progresivním pojetím herce. Toto pojetí je dosti odlišné od Zichovy teorie. Mukařovský tvrdí, že dramatickou osobu nemusí ztvárňovat pouze herec ve smyslu živé bytosti, tedy člověk.

*„Nositelem akce, a tedy ‚hercem‘ může se od případu k případu stát kterákoliv ze složek (...) Do popředí staví se v divadle ne vlastně již herec-člověk, ale sama nehmotná, a přece svrchovaně reálná dramatická akce, která se může zmocnit čehokoliv na jevišti jako svého přechodného nositele.“*²³

²²MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 400.

²³MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 419.

Ve výše uvedeném citátu Mukařovský ukazuje, že složka herecká je ve své podstatě složkou nezbytnou. Složka herecká vyjevuje se jakožto složka univerzální. Stejně jako Zich pochopil i Mukařovský, že herectví je tím, co je pro divadelní umění specifické, a proto ústřední: „*Herec je (...) středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení; odtud mnohost a složitost divadelních znaků, kterou objevitelsky odhalil ve své knize Zich (...)*“²⁴

2.3. Jiří Veltruský

Jiří Veltruský se stal členem Pražského lingvistického kroužku roku 1941. V souvislosti s touto bakalářskou prací je nejdůležitějším Veltruského počinem rozpracování Zichova pojetí herecké postavy a dramatické osoby a samozřejmě polemika se Zichovým odmítnutím dramatického textu jako samostatného uměleckého díla. Veltruský přivádí dramatický text znovu do popředí a klade na něj velký důraz. Text má velkou působnost na výsledný tvar divadelního představení a může ovlivňovat všechny divadelní složky. Může je dokonce vyřadit, ovšem kromě složky herecké, jež je jako u Zicha osou divadelního představení. Veltruský určuje za nutnou a postačující podmínku vzniku divadelního představení znakový jazykový systém a znakový herecký systém, které jsou každý jiný a překládá se jeden z druhého. „*V divadle se jazykový znakový systém, který zasahuje prostřednictvím dramatického textu, vždycky kombinuje s herectvím (...)*“²⁵ Tyto dvě složky se navzájem střetávají a je mezi nimi dialektický vztah. Nutnými se tyto složky jeví, jelikož nejsou na divadle pouze potencií. Herectví je osou, je specifickou charakteristikou divadla. Text zase může eliminovat zbylé složky divadla (například hudbu): „*(...) tak lze zásah znakových systémů, k nimž ty složky patří, redukovat na ‚nultý stupeň‘ – pokud se nevrátí do divadelní struktury prostřednictvím herce.*“²⁶ V dramatickém textu mohou jednotlivé repliky po sobě následovat v rychlém sledu. Tím pádem není v dané situaci přítomný prostor pro složku hudební, která by se rušila se složkou mluveného slova. Avšak herec může složku hudební do dané situace znovu vložit a to pomocí rytmizování svého hlasu, pomocí změny poloh hlasu apod.

²⁴MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 403.

²⁵VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 93.

²⁶Tamtéž, s. 93.

Stejně jako Mukařovský si Veltruský také uvědomuje, že dramatický text vstupuje do dvou odlišných struktur; do struktury literatury a do struktury divadla.

V textu *Člověk a předmět na divadle* z roku 1940 rozvíjí Veltruský Mukařovského rozpoznání faktu, že hercem se může stát i věc. Všimá si též opaku. Lidé mohou na divadle „vystupovat“ jako rekvizity. Jejich jednání je v takovém případě zcela utlumené. Člověk na jevišti není pouze jedním subjektem, ale může se stát i pasivním objektem. Všechny jednotlivé složky dramatického díla tak mají svou funkci, jež je: „(...) výslednicí ustavičného napětí mezi aktivností a pasivností vůči jednání, které se projevuje jako nepřetržité proudění mezi jednotlivými složkami – lidmi i předměty.“²⁷ Fakt že člověk může „vystupovat“ na divadle jako rekvizita, je ale mnohem komplikovanější, než by se na první pohled mohlo zdát. Veltruský si všimá, že věci, které se dostanou na jeviště, stávají se znaky a to znaky velice omezenými, které divadlo užívá pro určitou situaci. Herec a jeho tělo ovšem na jevišti vystupuje i se svými vlastnostmi, které nemůže zcela korigovat. Takže se z jeviště herec publiku dává jakožto znak, ovšem i se svými nezáměrnými vlastnostmi, které mu vtiskují charakter reality.²⁸ Dostáváme se teď k problému záměrnosti a nezáměrnosti uměleckého díla.

Záměrností a nezáměrností v umění se zabýval též Jan Mukařovský. (Zejména ve svém spise z roku 1943 *Záměrnost a nezáměrnost v umění*). Mukařovský zkoumá záměrnost a nezáměrnost z pohledu recipienta uměleckého díla. Záměrnost je sjednocujícím prvkem uměleckého díla. Recipient se snaží vnímat dílo jako jednotný záměr, z něž vyvstává i jednotný smysl.²⁹ Nabízí se však otázka, zda se recipientovi jeví i něco, co stojí mimo onu záměrnost a je tedy nezáměrné? Mukařovský nezáměrnost dokazuje na příkladech vnímatelů právě divadelního představení. Divadlo, je totiž: „(...) případ to zvláště vhodný pro prokázání a vystižení nezáměrných prvků ve vnímání, neboť divadlo je jedno z umění zřetelně se obracejících velmi přímo k divákově schopnosti prožívat umělecký výtvar jako nezprostředkovanou skutečnost.“³⁰ Jeden z diváků popisoval, že se nechal strhnout představením a emocionálně prožíval to, co dramatické osoby, přestože si uvědomoval, že se jedná o divadelní představení a ne o skutečnost.

²⁷VELTRUSKÝ, Jiří. Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 50.

²⁸Tamtéž, s. 44.

²⁹MUKAŘOVSKÝ, Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 364.

³⁰Tamtéž, s. 365.

Na divadle se tedy střetává záměrnost, jež je ve své podstatě znakovostí a nezáměrnost, jež směřuje ke zdůraznění reality. Nezáměrnost a záměrnost se promítají do hierarchie rolí dramatu. Veltruský si všímá, že herec, který ztvárňuje roli hlavní, strhává k sobě největší míru pozornosti publika a jeho vlastní skutečnost se tak dostává do popředí: „*Čím je jednání herecké postavy složitější, tím je větší nejen počet jejích záměrných znaků, ale i (...) těch nezáměrných, takže její reálnost vystupuje do popředí. Tak se vytváří hierarchie rolí. Postava, která stojí na vrcholu té hierarchie, tzv. hlavní role, strhuje k sobě většinu pozornosti diváků a jen chvílemi ji uvolňuje pro postavy vedlejší.*“³¹

Veltruský si v rámci divadla uvědomuje provázanost sféry člověka (herecké postavy) se sférou předmětů. Upozorňuje, že lidé jsou ve skutečném životě zvyklí vést přímou a přesnou čáru mezi člověkem a předmětem, ovšem právě divadlo jim může ukázat nové možnosti poznávání a chápání světa.³² A to je dle Veltruského klíčovým posláním divadla.

V kritické studii s názvem *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském divadle* (1940) upozorňuje na fakt, že věci sice mohou být subjektem, ovšem jednání značí jedině v té chvíli, kdy jim ho udělí člověk.³³ Takže herec ve smyslu člověka je nejdůležitější složkou divadla. V této studii též dále rozvíjí Zichův pár: herecká postava a dramatická osoba. Dokazuje, že: „*(...) dramatická osoba není něco, co herecká postava jednoduše představuje nebo ztělesňuje, je to soubor významů, jež porůznu vycházejí z četných složek herecké postavy.*“³⁴ S tím souvisí vzájemné propojení všech hereckých postav dramatického díla, a také propojení herecké postavy se zbylými složkami. Herec tedy pomocí herecké postavy nevytváří dramatickou osobu sám, ale za účasti ostatních herců a ostatních divadelních složek.

Jako příklad poslouží dramatická osoba krále. Netřeba prezentovat konkrétní osobu z nějakého konkrétního dramatu, postačí obecně dramatická osoba krále. Předpokládá se, že ke králi se nějakým způsobem budou chovat jeho poddaní, kteří tak konstituují

³¹VELTRUSKÝ, Jiří. Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 45.

³²Tamtéž, s. 50.

³³VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 61.

³⁴Tamtéž, s. 62.

jeho společenské postavení, a proto spoluvytvářejí tuto dramatickou osobu. Král může být též doprovázen stráží. Bude nosit dozajista honosnější kostým než jeho poddaní a bude mít na hlavě korunu. Jeho společenský status může být podporován trůnem, na němž bude sedět. Při vstupu na jeviště mohou také zaznívat fanfáry. Jistě by se našlo mnoho dalšího, ale myslím, že z výše uvedeného v celku jasně vyplývá následující: jednotlivou dramatickou osobu nevytváří sám herec pomocí herecké postavy, ale též jeho kolegové, ostatní herci a také dekorace, rekvizity, kostýmy nebo hudba, tedy nejen složka herecká, ale i ostatní divadelní složky.

Ve studii *Dramatický text jako součást divadla* z roku 1941 se Veltruský zaměřuje na určování místa dramatického textu ve struktuře divadla. Dramatický text jakožto složka divadelního představení patří do literatury – do kategorie dramatu – i přes změny replik původního dramatikova textu provedené herci či režisérem. Dále Veltruský upozorňuje na fakt, že dramatický text existuje jakožto úplná struktura již před tvorbou struktury divadelní.

Stejně jako Jan Mukařovský si Jiří Veltruský plně uvědomuje relace divadla nejen s kategorií dramatu, ale s celým literárním uměním. Existují přece dramatizace epických nebo i lyrických literárních děl. Drama jakožto básnický druh se od lyriky a epiky odlišuje především svou dialogickou povahou. Lyrika a epika je založena na monologu.

Právě dialogičnost dramatu, kterou si uvědomoval již Jan Mukařovský, určuje významovou výstavbu divadelní hry, v níž se vyskytují různé odlišné kontexty: „(...) které se rozvíjejí současně, střídají se, navzájem se prostupují a marně se snaží podmanit a vstřebat jeden druhý. Každý z nich je spjat s jinou osobou.“³⁵ Důležité je, že se kontexty rozvíjejí současně, čehož si všímá již Jan Mukařovský ve svém spise *Dialog a monolog* z roku 1940. V současnosti kontextů také tkví rozdíl mezi epickým dialogem a dialogem dramatickým. Recipient divadelního představení neustále vidí každého účastníka dialogu (herce) na jevišti. To diváka přivádí k tomu: „(...) aby bezprostředně promítal každou významovou jednotku do všech soupeřících kontextů, aniž by čekal, až na to, co se právě říká, budou ostatní osoby tak či onak reagovat.“³⁶ Divák tedy pojmá

³⁵VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

³⁶Tamtéž, s. 78.

a chápe vícero kontextů najednou. Neustále vidí akci a reakci. Jedna dramatická osoba říká svou repliku a druhá dramatická osoba na tuto repliku již při jejím pronášení nějakým způsobem reaguje.

Veltruský si všímá existence tzv. epického dialogu, který spíše vyzdvihuje dané pořadí replik, než aby zdůrazňoval interakce jednotlivých kontextů.³⁷ Epický dialog, ač tedy dialog, je spíše monologického rázu, jelikož divák tu možnost sledovat více kontextů rozvíjejících se současně nemá. Kontexty se v epickém dialogu rozvíjejí střídavě a není v něm zdůrazňována současnost jednání osob. Není mezi nimi ono napětí, jež je tak příznačné pro dramatický dialog. Proto také sice jediný herec může odříkat dialogy vícero dramatických osob, ale nikdy nedokáže hrát a předat kontexty dramatických osob divákovi sám. Toto specifikum divadelního představení si uvědomoval již Otakar Zich, proto také neuznával dramatický text za svébytné umělecké dílo, jelikož literatura onu specifickou současnost kontextů nedokáže nabídnout v takové míře jako dramatické umění. Zich teorii současnosti kontextů ve své době ovšem nedokázal ještě plně formulovat.

Zmíněná dialogická povaha dramatu je Veltruským podrobně rozebrána ve studii *Drama jako básnické dílo* z roku 1942. O dialogu pojednává i Veltruského učitel Jan Mukařovský ve své studii *K jevištnímu dialogu* (1937) a ve studii *Dialog a monolog* (1940). Všechny tyto počiny jsou relevantní pro následující část této bakalářské práce.

2.4. Shrnutí

Po první části této práce, jež je věnována dramatickému umění a dramatickému dílu, jsme již schopni souhrnně vymezit pojem divadla a určit vztahy divadelních složek. Specifikem divadla je jeho reálné provedení. S tím také souvisí fakt, že divák neustále recipuje vše, co se děje na scéně, tedy recipuje všechny kontexty všech dramatických osob a to současně. To je velice důležitá okolnost. Divák neustále vnímá dramatické osoby na scéně a sleduje jejich kontexty, i když je jejich aktivita zrovna utlumena. Jistě souhlasíme s Veltruským, že osami divadla jsou herectví a jazykový znakový systém,

³⁷VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

což si uvědomoval ale již Otakar Zich, když zdůrazňoval, že k dramatickému umění se váže fakt ten, že jej vnímáme sluchem a okem současně; vnímáme složku akustickou, tedy složku mluveného slova a složku optickou. Odmítnutím textu Zich obhajuje tezi o svébytnosti dramatického umění, které není jen pouhou reprodukcí dramatického textu.

Dramatické umění není syntézou ostatních umění, ale je třeba jej chápat, a také zkoumat, jakožto zcela individuální svébytné umění. Složka výtvarná, hudební ale i literární a další složky fungují na divadle vždy ve vztahu k složce herecké, jež je specifikem, tedy ústřední složkou dramatického umění. Ostatní složky vstupují do divadla ne jako přídavky, ale jako právoplatné složky, které v celku slouží k předání vizuálního a akustického divadelního tvaru recipientovi. Jsou dramatickými natolik, do jaké míry se pojí právě s herectvím. Tento vhléd však vedl Zicha k tvrzení o neexistenci dramatu jakožto literárního díla a právě Mukařovský a Veltruský tuto tezi kritizují a revidují.

3. Dramatický text a poznámky

Nejdříve si uvedeme prosté fakty ohledně formální struktury dramatického textu; text obsahuje dialog, který se skládá z jednotlivých replik. Před každou replikou se nachází jméno dané dramatické osoby, která repliku pronáší, (repliku může pronášet i vícero dramatických osob najednou). Kromě replik se v textu nacházejí dramatikovy poznámky a právě jim bude věnována na následujících stranách této bakalářské práce pozornost.

3.1. Otakar Zich

V této podkapitole představím tu část Zichova spisu *Estetika dramatického umění*, jež nese název *Dramatický text: tvorba dramatikova*. Jak bylo již vylíčeno v předchozí části této bakalářské práce: Zich chápe dramatický text pouze jako složku k divadelnímu zpracování a samotný dramatický text tak ještě není uměleckým dílem. Nutno předeslat, že Zich uvažuje o dramatickém textu v souvislosti s již zmiňovaným principem dramatičnosti. Zabývá se tedy tím, jaký by měl text být, aby přispíval k účinnosti herecké složky, tedy aby byl co nejdramatičtější. V první řadě je podstatné Zichovo rozlišení reálného a ideálního času, z něhož je patrný též rozdíl mezi dramatickým a literárním dějem.

„Dramatický děj divadelní vnímáme (...) v témž reálném čase, v němž objektivně (jako hra) probíhá. Naproti tomu děj vyprávěný nebo čtený vnímáme taktéž v reálném čase, totiž v té době, kdy nasloucháme nebo čteme, ale tento reálný čas je zásadně nezávislý a zpravidla neshodný s ideálním časem, v němž líčený děj sám plyne.“³⁸

V tomto Zichově citátu je možné sledovat patrný rozdíl mezi reálným a ideálním časem. Reálný čas se vztahuje k dramatickému ději, který předpokládá reálné provedení reálnými osobami na reálném místě. Ideální čas se vztahuje k ději vypravovanému. Vyprávění umožňuje předat recipientovi informace o velice dlouhém časovém úseku (například 100 let) nebo i o velice krátkém časovém úseku v textu, který čteme

³⁸ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 62.

například hodinu. Zich předpokládá, že děj dramatu: „(...) je tak koncipován, aby reálné jeho zahrání naplnilo krátce omezenou dobu několika hodin.“³⁹

Síla řeči tkví v tom, že: „(...) může podle vůle jít přes podrobnosti, zůstat jen v obecném, shrnovat.“⁴⁰ To je specifikum literatury. V divadelním představení ale nelze shrnovat nebo přeskakovat. V divadelním představení je třeba konkrétního předvedení. Jelikož dramatický děj předpokládá reálný čas, není možné dle Zicha v dramatickém ději použít retrospektivu nebo posuny v čase, byla by totiž narušena kontinuita divadelního představení.

V dnešní době jsou retrospektiva a posuny v čase na divadle docela běžnou záležitostí. Takové divadelní představení je často dramatičtější prozaického či poetického díla, existují ale též inscenace vycházející právě z dramatu. Příkladem takového dramatického textu je například *Jonáš a tingl-tangl* Jiřího Suchého z roku 1962, kde dramatické osoby neustále vzpomínají na to, co se dělo dříve a to také předvádějí na jevišti. Proplíná se zde to, co se událo s tím, co se aktuálně děje. Patrné je to například v následující ukázce ze zmíněného dramatu, (dramatická osoba S jedná sama za sebe a navíc i za Jonáše):

„S: No a víc už si z války nepamatuju. No a pak už jsme viděli Jonáše v Praze. To snad ani nebudeme připomínat. To už všichni pamatujou. – Leda pro ty mladší...?“

(Hudba hraje Včera neděle byla)

S: Dobrý večer! Dovolte abych se vám představil: Jsem Jonáš! – Příjmením vás nebudu obtěžovat, ale zato vám řeknu jednu anekdotu (...)⁴¹

Signálem pro změnu časové dimenze je v tomto případě hudba. V dramatickém textu se tedy objevila poznámka: „*(Hudba hraje Včera neděle byla)*“. Poznámka tudíž je zde velice důležitou součástí textu.

³⁹ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 65.

⁴⁰Tamtéž, s. 63.

⁴¹SUCHÝ, Jiří: *Jonáš a tingl-tangl*. In: *Semafor : hry*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 158.

Nutno podotknout, že Semafor a divadelní hry v něm uváděné, řadíme do divadelní avantgardy. Jiří Veltruský Zichovi vytýkal, že ač se snaží být všeobšáhly, popisuje v *Estetice dramatického umění* pouze tu část divadla, kterou označujeme za realistické divadlo. Avantgardu, experimentální směry a mnohé jiné formy divadla úplně opomněl, přestože již za jeho života avantgarda vzkvétala; například Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha.

Pro úplnost se ještě vrátím k ideálnímu a reálnému ději. Zich kritizuje hledisko literárního teoretika, který k dramatu přistupuje stejným způsobem jako k románu. Literární teoretik pak: „(...) v obou případech rozebírá ideální děj a ideální osoby. U románu je to správné, ne však u dramatu, neboť tam, jak víme všichni z divadelních představení, je děj i s osobami časově i prostorově reálný, a nikoliv ideální.“⁴² Dramatický děj je z pohledu literárního teoretika chápán jakožto děj vypravovaný. Zich vyvozuje, že literární teoretik zabývající se dramatem, ale divadelním představením už ne, ve skutečnosti zkoumá jen torzo uměleckého díla.

Dramatický text tedy vyžaduje reálné předvedení, což četba textu neumožňuje. Nicméně režisér a herec musí přece dramatický text číst. Dle Zicha je v takovém případě třeba číst tzv. „divadelně“. Běžná četba básnických textů vyvolává pouze jakési náznaky představ.⁴³ Pro četbu dramatického textu jsou ale důležité představy konkrétní, což vyžaduje mít opravdu velkou a bohatou fantazii, (proto je také fantazie tolik důležitá pro tvůrce divadelního představení). Zich zde vidí analogii s hudbou a s jejím notovým zápisem. Partitura též vyvolává pouhé náznaky představ a nikdy nemůže nahradit reálné provedení hudby.

Zich si všímá, že dramatik by si měl na začátku své tvorby dobře rozmyslet tzv. dramatickou situaci, což je základní stavební jednotka dramatického děje. Jedná se o časově-prostorovou pospolitost dramatických osob. Zich si dále všímá, že existují dva druhy dramatiků; ti, na začátku jejichž tvorby se objevuje optická vize a ti, na začátku jejichž tvorby se objevuje auditivní vize. V prvním případě vzniká dialog až po optické představě. V druhém případě má dramatik auditivní vizi, jež je vlastně samotným již

⁴²ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 64.

⁴³Tamtéž, s. 66.

konkrétním dialogem mezi dramatickými osobami. Pořadí, ve kterém dramatik tvoří, zda má nejdříve optické vize a poté auditivní, není důležité. Důležité je, aby měl obě tyto vize. Nestačí mít pouze auditivní vize. K těmto dvěma dramatikovým vizím přistupují ještě vnitřně hmatové počítky.⁴⁴ Pro dramatika je tak důležitým faktorem v procesu jeho tvorby i herectví: „*Pravý dramatik tedy vlastně ‚hraje‘ ve své fantazii, a ne jen vidí a slyší, jako epický básník.*“⁴⁵

S tím souvisí důležitý pojem Zichovy teorie: předuševnění, což je akt, který musí dramatik podstoupit, aby jeho dramatické osoby byly hratelné. Dramatickou osobu konstituuje publikum na základě vnímání herecké postavy, takže pro diváky je herecká postava něčím zcela objektivním. Ovšem pro dramatika v procesu tvorby je herecká postava subjektivní, je součástí jeho vlastního vědomí.⁴⁶ V dramatikově vědomí tak podle Zicha herecká postava docela splývá s dramatickou osobou. Dramatická osoba je pak ve své podstatě vlastně dramatikovým „já“, které dramatik přetváří. Z dramatikova vlastního „já“ se stává jiné nové „já“. A právě tento proces se nazývá předuševnění.

Osobnost člověka – „já“ – je souborem mnoha charakteristických vlastností. Osobnost je vlastně strukturou obsahující všechny vlastnosti a od člověka k člověku se mění jejich hierarchie; některé jsou dominantní, jiné zcela utlumeny: „*(...) každý člověk má sklony ke všem základním citům a snahám, jenomže různě mocné, některé silně vyvinuté, jiné jen v zárodku, (...) psychiatři tvrdí, že máme dokonce všichni nepatrné aspoň tendence abnormální všech způsobů, v normálních duševních stavech ovšem úplně potlačené. Jedinečnou individualitu můžeme tedy chápat jako jedinečný soubor různě vyspělých tendencí.*“⁴⁷ Tyto tendence tedy vytvářejí strukturu osobnosti. Zich k těmto jednotlivým tendencím přiřazuje písmena abecedy. Velká písmena pak určují, že daná tendence je intenzivní, malá písmena určují utlumené tendence. Pro názornou ukázkou uvádím následující příklad.

Konkrétní osobnost může vypadat takto: AbCd..., jiná osobnost zase takto: AbcD... Dejme tomu, že A značí sklon k introverzi, b nemusíme řešit, jelikož je u obou utlumené. C je sklon ke skrývání citů. D je zase sklon k depresi. Pokud vypustíme

⁴⁴ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 68.

⁴⁵Tamtéž, s. 68.

⁴⁶Tamtéž, s. 69.

⁴⁷Tamtéž, s. 69.

utlumené tendence obou osobností, jelikož se u člověka skoro vůbec neprojeví, získáme dvě zcela odlišné osobnosti: AC a AD, které mají společné A, introverzi. Mohli bychom tak uvést, že v prvním případě se jedná o flegmatika a v druhém případě o melancholika.

Dramatik při tvorbě dramatického utlumuje nebo posiluje své tendence k určitým vlastnostem, aby mohl vytvořit zcela nové dramatické osoby: „*Předuševnit se znamená (...) změnit svoji konstelaci tendencí tím, že některé silné potlačíme, některé posílíme, takže vznikne konstelace nová, jiné duševní ‚já‘, než je naše.*“⁴⁸

Zich se v souvislosti s předuševněním dotýká též tématu sociálních rolí. Tyto role ve svém životě vytváří každý člověk. Jinak se chováme v práci, jinak ve škole, jinak doma mezi svými nejbližšími. Toto přepínání z role do role činí člověk jedině z praktických důvodů. Opravdové vnitřní předuševnění se u člověka objevuje v momentech, kdy praktické důvody odsouváme stranou: „*Je to radost z toho, být aspoň ve své fantazii někým jiným, než jsem, žít aspoň neskutečně jiným duševním životem, než ve skutečnosti žiji.*“⁴⁹ Zich si uvědomuje, že takovýto druh předuševnění není vždy uměleckým počinem. Uměleckým počinem je předuševnění v případě, že jej člověk provádí bez vnějšími podmínkami stanoveného účelu, jenom z radosti ze samotného tvoření. Dramatické osoby vytvořené dramatikem musí vstupovat do nejrůznějších situací, ve kterých se každá chová jinak, často též protichůdně. Dramatik tak musí být schopen vžít se do určité dramatické osoby a z jejího hlediska vytvořit jednání, které odpovídá zákonům psychologie. Proto také musí být předuševnění velice intenzivní. Dramatické osoby by měly být co nejkompexnější a nejkonkrétnější, aby jim reální lidé uvěřili. Dramatik by měl mít na paměti, že přece psychické vlastnosti člověka do jisté míry předurčují jeho chování respektive jednání.

Zich si uvědomoval, že předuševnění je velice důležité jak pro dramatiky, tak pro režiséry a samozřejmě i pro herce. Herec se přece do své dramatické osoby „vžívá“. Nestačí mu však jenom předuševnění. Důležité je pro něj též přetělesnění, což je: „(...)

⁴⁸ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 69-70.

⁴⁹Tamtéž, s. 70.

*kombinované tělesné zaměření hercovo na ty vlastnosti, jež pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež jí pro hru dostatečně charakterizují.*⁵⁰

Přetělesnění a předuševnění nelze od sebe oddělovat. Zich si všímá, že existují jisté typy lidí, u kterých se předpokládá určité chování a jednání; například jinak se chovají staří, jinak mladí. Jinak bohatý továrník, jinak soustružník. Charakteristickým rysem lidí určitého typu bývá například chůze. Proto je nutné, aby si herec uvědomoval úzké vztahy mezi předuševněním a přetělesněním a dosáhl tak jednoty dramatické osoby; předuševnění a přetělesnění se souhrnně nazývá přeosobnění. Podle Zicha má dramatik vtělit charakter svých dramatických osob do jejich promluv.

V úvodu této práce již bylo zmíněno Zichovo stanovisko ohledně scénických poznámek v dramatickém textu. Zich jako právoplatnou součást dramatického textu považuje pouze promluvy dramatických osob. Pouze repliky dramatických osob zaznívají na divadelním pódiu, proto jsou dle Zicha součástí dramatického díla. Poznámky v divadelním představení nezaznívají, z toho důvodu také nejsou jeho součástí. Zich také upozorňuje na fakt, že někteří autoři jich využívají velice často, a někteří ovšem vůbec. Poznámky v textu jsou podle Zicha doporučením pro herce a též pro režiséra.

Co se týče replik, tedy dialogu dramatických osob a jeho vztahu k přímým řečem v básnických dílech, je si Zich vědom jisté podobnosti. Avšak v literárních dílech může být přímá řeč nahrazena nepřímou řečí, což ale v dramatickém textu není možné. Přímé řeči spisovatelé využívají pro větší dojem a naléhavost jejich díla, jelikož přímé řeči vyvolávají sluchové představy.⁵¹ Na divadle se nepřímé řeči vždy obrací v řeči přímé.

Dramatické dílo vyvolává u publika významové představy obrazové, kdy tato představa je nesena dramatickými osobami a dramatickým dějem. Zich si všímá, že literární díla též konstituují významové představy obrazové. Od dramatického díla se ale básnické dílo liší tím, že dramatické osoby a děj nevnímáme, ale myslíme si je.⁵² To samé se děje i u dramatického textu, avšak zde chybí popisy dramatických osob. To však pro Zicha není žádná vada, jelikož přece dramatický text není určen k četbě, ale k reálnému

⁵⁰ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 114.

⁵¹Tamtéž, s. 73.

⁵²Tamtéž, s. 76.

předvedení. Četbu dramatického textu tak považuje pro většinu čtenářů za nedostatečnou. Nemůže sloužit jako náhražka divadelního představení. Zde Zich nalézal analogii s hudbou. Jak již bylo psáno výše, notový zápis nenabízí plně určené významové představy a stejně tak je nenabízí ani dramatický text. V oblasti hudby existují lidé, kteří jsou schopni představit si melodii na základě pouhé četby notového zápisu. Tuto schopnost mají například skladatelé, avšak přesto jsou jejich významové představy, které jsou partiturou vyvolány, stále nedostatečné. Dramatický text je možné číst divadelně. Takové čtení, při kterém si recipient představuje jeviště s herci, je důležité pro herce a režiséra. Jedině tak je dle Zicha možné číst dramatický text.

Popisy dramatických osob opravdu v dramatickém textu nenalzáme, avšak jednání dramatických osob či jejich názory musí být v souladu s jejich tělesným vzezřením, což je tedy úkolem herce, který se snaží dosáhnout psychofyziologické korespondence. Proč by ale nemohl něco takového provést recipient textu? Repliky dramatických osob determinují dramatickou osobu natolik, že dokážeme s jistotou určovat její stáří, pohlaví nebo příslušnost k sociální třídě. Již jsem se zmiňoval o Zichově rozboru typů lidí, u kterých předpokládáme nějaké chování, ovšem nejen chování, ale i názory a mluvu. Recipování textu nabízí čtenáři na základě jeho životní zkušenosti významové představy obrazové, i když jen v jeho vlastní mysli. Četba textu tedy konstituuje představy, jsou to sice představy jiného druhu než při divadelním představení, ale přece jen si Zich uvědomoval, že existují.

Zich především prokázal svébytnost dramatického umění, i když za cenu odmítnutí dramatické textu, díky čemuž se mu podařilo obhájit umění herecké a zavrhnout syntetickou teorii divadla, jež předpokládá, že divadlo je syntézou ostatních umění, kdy se jednotlivé složky zkoumají z pohledu příslušného umění a dramatickému textu je uznána schopnost determinovat ostatní složky natolik, že umění herecké se zdá být jen uměním výkonným a ne tvůrčím. Zich ukazuje, že herectví je ústřední složkou dramatického umění, nicméně ostatní složky nejsou něčím, co je méněcenné. Ostatní složky v divadle fungují ve vztahu k ose divadla, jíž je herectví. Dramatický text má své opodstatněné místo v divadelní struktuře: „(...) *dramatický text není sice uspokojivou náhradou dramatického díla samého, ale je trvalým prostředníkem mezi dramatickým*

*autorem na jedné a herci s režisérem na druhé straně. Nikoliv tedy z obrazového, ale z technického hlediska (...)*⁵³

Zich uvádí, že herecká postava splývá s dramatickou osobou a herecká spouhra s dramatickým dějem, tedy významové představy technické splývají s významovými představami obrazovými. Publikum si uvědomuje, že vnímá hru herců na jevišti. Nicméně spíše se zaměřuje na dramatické osoby a dramatický děj a herecká postava a tedy celkově významové představy technické pro něj nejsou tolik důležité. Stejně tak je tomu u dramatika, jemuž herecká postava též splývá s dramatickou osobou a významová představa technická u něj zahrnuje vlastně pouze promluvy osob, které dokáže objektivně zachytit. Tvorbu herecké postavy a ostatních významových představ technických dramatik nechává na hercích a režisérovi, a proto je také dramatický text a scénické poznámky textu určen právě pro ně.

3.2. Jan Mukařovský

Již Otakar Zich si uvědomoval, že jednou ze specifických vlastností dramatu je jeho dialogická povaha. Avšak Zich spíše formuloval rozdíl mezi dialogem v dramatu a přímými řečmi v epických dílech. Nesnažil se zkoumat, co to je vlastně dialog. A právě tímto problémem se zabýval Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog*. Dialogem a monologem se ale Mukařovský zabývá již ve spise *K jevištnímu dialogu*, který byl vydán o tři roky dříve. Zde je pro naše účely podstatná jeho definice dialogu a monologu.

*„Monolog může buď vyjadřovat subjektivní duševní stav mluvícího (v básnictví: lyrika), nebo vyprávět o událostech odtržených od aktuální situace časovou vzdáleností (v básnictví: epika). Dialog je naproti tomu těsně spjat se „zde“ a „ted“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou (...)*⁵⁴

Monolog je tedy typický pro lyriku a epiku a dialog pro drama; toho si všímal již Otakar Zich. Sepětí dialogu se „zde“ a „ted“ zdůrazňuje též Jiří Veltruský. Nyní si podrobně rozvedeme Mukařovského pojetí dialogu.

⁵³ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 79.

⁵⁴MUKAŘOVSKÝ, Jan. *K jevištnímu dialogu*. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 408.

Ve studii *Dialog a monolog* Mukařovský dokládá, že dialog má tři základní specifika. V první řadě je dialogu vlastní relace mezi „já“ a „ty“. (Monolog sice také předpokládá dvě zúčastněné strany, ale monolog nemusí být nikomu adresován). Typické pro dialog je neustálé střídání role mluvčího a naslouchajícího.⁵⁵ Ten, kdo právě mluví, se v zápětí stává poslouchajícím, když počne mluvit někdo jiný. Je patrné, že mezi účastníky dialogu vládne neutuchající napětí. Další specifickou stránkou dialogu je relace mezi samotnými účastníky dialogu a předmětnou situací, která je v dané chvíli hovoru obklopuje.⁵⁶ Předmětná situace se v dialogu nachází vždy, i když třeba jen potenciálně.

Posledním specifikem dialogu je fakt, že se v něm střídají vždy minimálně alespoň dva kontexty. Tím se také nejpatrněji dialog odlišuje od monologu, který má kontext vždy pouze jeden jediný. V dialogu se tedy střídají různé kontexty, přesto však musí mít významovou jednotu, která je určována tématem hovoru, jež je pro všechny účastníky dialogu stejné.⁵⁷

Výše jmenovaná specifika dialogu jsou v něm obsažena vždy. Může však dojít k situaci, kdy se jedna ze zmíněných stránek stane dominantní a předá dialogu svůj vlastní odstín, což je ale krajní případ. Častým jevem je, že se typy dialogů překrývají a kombinují.

Mukařovský tedy vyvozuje tři základní typy dialogu: osobní, situační a konverzaci, které stojí mimo dramatické umění, ale pro komplexní pochopení dialogu je nutné si je uvést. V osobním dialogu je vyzdvižen rozpor mezi „já“ a „ty“. Intenzivně se v něm projevují city a volní vlastnosti. Osobní dialog může vyústit v hádku.

Se situačním dialogem se nejčastěji setkáme při pracovních rozhovorech. City se z takového hovoru vytrácejí a intenzita napětí mezi účastníky dialogu je nízká. Takový hovor je velice úzce spjat s předmětnou situací.

Poslední typ dialogu – konverzace – kde se střídají různé kontexty, má tu vlastnost, že pozornost mluvčích je soustředěna na samotný dialog, který je v tomto případě řetězcem významových zvrátů.⁵⁸ Konverzaci je vlastní, že rozhovor probíhá pro samotné

⁵⁵MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. In: *Studie II*. Brno: Host, 2001, s. 93.

⁵⁶Tamtéž, s. 94.

⁵⁷Tamtéž, s. 94.

⁵⁸Tamtéž, s. 98.

hovoření, a je proto samoučelný. Konverzace se tak nachází ve sféře estetická. Mukařovský si všímá, že střídání kontextů a zaměření se na hovor pro hovor sám se vyskytuje kromě konverzace též v dramatickém umění.

„Drama ostatně, i když k svým účelům využívá všech tří stránek dialogu a všech typů na nich založených, obrací vždy, již pro svou uměleckou povahu, ostřeji pozornost divákovu k významové stránce hovoru (...).“⁵⁹

Mukařovský si tak ve výše zmíněném citátu všímá faktu, že ač na jevišti herci předvádějí jakýkoliv z uvedených typů dialogu, obecnstvo tyto byt' i nejvšednější rozhovory recipuje s důrazem na jejich významovou stránku. Tato významová stránka dialogu má v dramatickém umění estetickou funkci, jež v dané chvíli celému procesu hovoru probíhajícímu na jevišti dominuje.

Zajímavým a pro tuto práci též relevantním shledávám Mukařovského pojetí vztahu mezi dialogem a monologem. Nejdříve se zabývá problémem psychického subjektu. Jak v dialogu, tak i v monologu jsou přítomny minimálně dva subjekty, s tím rozdílem, že v monologu je jeden ze subjektů po celou dobu zcela pasivní, kdežto v dialogu se neustále role pasivity a aktivity subjektů střídají. Ovšem subjekt není zastupujícím pojmem pro konkrétního člověka. Lidské individuum je totiž schopné samo vytvořit dialog, při kterém vždy jeden subjekt může odpovídat druhému. Člověk je tedy schopen vést dialog sám se sebou.

Mukařovský se snaží především dokázat, že jazykové projevy člověka nejenže neustále oscilují mezi já a ty, ale navíc oscilují i mezi monologem a dialogem. Podstatné je v kontextu této problematiky tzv. vnitřní monolog. Co to je vlastně vnitřní monolog a co se s jeho pomocí snaží umělci vyjádřit, Mukařovský trefně popisuje v následujícím citátu.

Umělci se pomocí vnitřního monologu snaží: *„(...) podat ekvivalent psychického dění v skutečné jeho podobě, tak jak probíhá v hlubokých vrstvách duševního života, na hranici mezi vědomím a podvědomím.“⁶⁰*

⁵⁹MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: *Studie II*. Brno: Host, 2001, s. 100.

Mukařovský má v této části své studie na mysli především spisovatele. Zaobírá se textem francouzského básníka, symbolisty, Édouarda Dujardina *Le monologue intérieur* z roku 1931. Dujardin spojuje vnitřní monolog s tzv. dramatickým monologem, který ale nese spíše prvky dialogické. Mukařovský si všímá, že Dujardin jakožto symbolista se snažil umělecky ztvárnit to, co: „(...) *na lidském duševním životě je skryté a nevyslovitelné, avšak na rozdíl od svých básnických druhů vycítil ostře potencionální dialogičnost duševního dění (...)*“⁶¹ Do vnitřního monologu tak Dujardin vnáší dialog. Při každém monologu je tedy potenciálně přítomný i dialog a naopak při každém dialogu je potenciálně přítomný monolog. Mukařovský pak pojímá monolog a dialog jako dvě síly, které jdou neustále ruku v ruce a navíc spolu neustále soupeří o dominantní pozici a to i při samotné mluvě.

Dialog potencionálně přítomný v monologu Mukařovský dokazuje na příkladu dramatizace literárního díla, konkrétně dramatizace Dykova *Krysaře*, kterou vytvořil E. F. Burian. Podstatné je, že Burian provedl dramatizaci i těch částí novely, které nebyly psány jakožto dialog, ale jako monolog. Ukazuje se tak, že téměř totožný text jednou funguje jako monolog a podruhé jako dialog, kdy bylo nutné text rozdělit na repliky a vytvořit dramatické osoby, které mezi sebou rozmlouvají. Prostředky, pomocí kterých byla dialogičnost docílena, mají jazykový charakter: „(...) *tedy sama jazyková stránka textu jeví se zde jakožto oscilující mezi monologem a dialogem.*“⁶²

Burianův dramatický text je opatřen bohatým množstvím scénických poznámek; tyto poznámky hercům udávají změny zvukových vlastností jejich hlasů. Poznámky jsou tak v tomto případě velice důležitou součástí dramatického textu. Bez nich by mnohé vyznění replik dozajista zapadlo, jak při četbě, tak při divadelním představení. Monolog v dialogu je poměrně častou záležitostí. Mukařovský si například všímá, že vždy jeden z účastníků rozhovoru má převahu a hovoří více než ostatní. Takový projev pak nabývá monologického rázu.⁶³

⁶⁰MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: *Studie II*. Brno: Host, 2001, s. 105.

⁶¹Tamtéž, s. 106.

⁶²Tamtéž, s. 110.

⁶³Zajímavým motivem souvisejícím se zmíněným kontextem u monologu je takový dialog, při kterém jednotlivé kontexty mizí. Jednotlivé repliky na sebe navazují takovým způsobem, že v celku působí jakožto monolog. Jedná se v podstatě o vypravování provedené vícero osobami.

3.3. Jiří Veltruský

Mnohé z toho, co o dialogu a také o monologu vypracoval Jan Mukařovský, přebírá a dále rozvíjí Jiří Veltruský. V této podkapitole bude pozornost soustředěna především k Veltruského studii *Drama jako básnické dílo*. Jiří Veltruský v podstatě aplikuje na drama strukturální metody Jana Mukařovského. Již z názvu studie vyplývá, že Veltruský se zde zabývá dramatem především v rámci struktury literatury. Zavrhuje Zichovu tezi, že dramatický text je umělecky nehotové dílo a je třeba jej reálně provést jako divadelní představení. Zavrnutí tohoto stanoviska umožňuje Veltruskému zabývat se též poznámkami dramatického textu a zkoumat jejich sémantickou důležitost ve struktuře textu. Právě sémantickou důležitostí scénických poznámek se budu v této podkapitole zabývat podrobněji.

Jak již bylo v této práci několikrát zmiňováno: Zich drama vyloučil ze struktury literatury a to pro podporu své teorie o svébytnosti dramatického umění. Veltruský si všímá velice podstatného faktu a sice, že čtenář si při recipování dramatického textu nepředstavuje jeviště a hereckou postavu, ale dějiště dramatu a dramatickou osobu.⁶⁴ Zichovo „divadelní čtení“, které je dle jeho teorie jediné možné, se tak vyjevuje jako v celku problematické. Divadelní čtení je důležité jistě pro režiséra a herce, avšak k čemu je užitečné nutit k takovému čtení i běžného čtenáře? Jestliže si ale čtenář při četbě představuje dramatické osoby jako herecké postavy a dějiště jako jeviště: „(...) jsou to při četbě významy, kdežto při divadelní realizaci jsou to nositelé významu (...)“⁶⁵

Veltruský si tak jasně uvědomuje, že drama ve struktuře literatury a drama ve struktuře divadla je něco docela úplně jiného a je třeba s tím počítat a struktury nezaměňovat, nespojovat a ani jednu z nich v rámci teoretického zkoumání neupřednostňovat, (jak tomu činil Otakar Zich). Drama je samozřejmě složkou divadelního představení, ale zároveň je spolu s lyrikou a epikou součástí struktury literatury. Veltruský ale upozorňuje, že divadelní složkou se může stát i epika a lyrika. Drama, epika i lyrika používají stejný materiál – jazyk – a liší se od sebe tím, jakým způsobem organizují

⁶⁴VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 9.

⁶⁵Tamtéž, s. 9.

svůj materiál.⁶⁶ Divadlo je ale zcela jinou strukturou, je jiným uměním, jelikož používá jiný materiál. Veltruský poukazuje na fakt, že divadlo a drama se ovlivňují a to velmi intenzivním způsobem už jenom proto, že když dramatik vytváří dramatický text, tak jej koncipuje s ohledem na aktuální stav dramatického umění.⁶⁷

Již jsem v této práci předesílal, že Veltruský dále rozvíjí Mukařovského rozpoznání dialogické povahy dramatu. Nyní se tedy zaměřím na Veltruského pojetí dramatického dialogu. Vychází především z Mukařovského textu *Dialog a monolog*. Veltruský poukazuje na fakt, že dialog probíhá v prostoru a v čase (zde a teď), (čímž se také liší od monologu); ono zde a teď stále prchá kupředu a to, co právě probíhá se po chvíli jeví jako to, co bylo a to, co bude, je za malý okamžik přítomností. Neustálá změna „tady“ a „teď“ je ve své podstatě mimojazykovou situací v daném jazykovém projevu; nutno podotknout, že se nejedná pouze o předmětnou situaci, ale v této mimojazykové situaci jsou zahrnuti například i účastníci hovoru včetně jejich nálad.⁶⁸

„Těsné sepětí dialogu s mimojazykovou skutečností, jak předmětnou, tak psychologickou úzce souvisí s jeho vnitřní výstavbou, se specifickým rázem jeho významové výstavby, jež přesně analyzoval Mukařovský (...).“⁶⁹

Veltruský vychází z Mukařovského rozpoznání, že v dialogu se sice střídají nejméně dva kontexty, ovšem hovor má přesto významovou jednotu, jež je určena tématem hovoru. Veltruský doplňuje, že významová jednotu se utváří také onou mimojazykovou situací, ve které se daný dialog nachází: „(...) aby jeden účastník pochopil, o čem druhý vlastně mluví (aby pochopil téma jeho promluvy), je často třeba, aby si uvědomil místo, které ten druhý zaujímá v mimojazykové situaci (...).“⁷⁰

Téma (předmět rozhovoru) a mimojazyková situace mezi sebou svádí boj o převahu, nicméně v dialogu je vždy obsaženo obojí, takže jedno nemůže nikdy vytlačit druhé. Ač je materiálem dramatu pouze jazyk, nacházíme v dramatickém dialogu též mimojazykovou situací, ovšem s tím rozdílem, že mimojazyková situace není dána dialogu z vnějšku (není dána skutečností), ale nachází se: „(...) v něm jakožto nehmotný

⁶⁶VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 10.

⁶⁷Tamtéž, s. 10.

⁶⁸Tamtéž, s. 18.

⁶⁹Tamtéž, s. 18.

⁷⁰Tamtéž, s. 18.

význam, který je jazykovým projevem teprve vytvářen.“⁷¹ Dramatický dialog se od běžného dialogu liší tím, že jednotlivé promluvy osob, krom toho, že jsou sjednoceny tématem a mimojazykovou situací, (jež je v dramatickém dialogu nehmotná, jak bylo ukázáno), jsou také všechny vyjádřením jednoho jediného dramatika, jež je napsal pro čtenáře (pro publikum). Aby čtenář chápal dramatický dialog, musí být dialog veden jakožto jediný projev, jež je vytvořen přímo dramatikem. Ovšem neznamená to, že by všechny dramatické osoby pronášely repliky se stejnými vlastnostmi; specifické vlastnosti mluvy dramatických osob se samozřejmě odlišují (dáno sociálními rozdíly, dále slang, argot a jiné). Avšak jak uvádí Veltruský: „*Projevy různých osob se od sebe sice mohou lišit svým slovníkem, nikoliv však celkovým rázem pojmenování (...)*“⁷²

Dramatická osoba si v rámci děje dramatu nese svůj vlastní kontext, kterým tlačí na ostatní dramatické osoby a jejich kontext a snaží se k sobě strhnout pozornost. Kontexty dramatických osob se projevují replikami. Veltruský si všímá, že repliky jsou však jen fragmenty celého kontextu, jenž je nepřetržitým řetězcem významů. Tyto kontexty se nestřídají podle toho, která dramatická osoba právě pronáší svou repliku s tím, že čeká na odpověď, v níž se objeví kontext druhý; kontexty jsou totiž neustále přítomny v myslích všech protagonistů dramatu.⁷³ A nutno doplnit, že čtenář všechny kontexty neustále sleduje.

Veltruský poukazuje na velice důležitý fakt; aby kontexty dramatických osob měly samy o sobě smysl a jednotu, stojí před každou replikou jméno dané dramatické osoby, popřípadě jména.⁷⁴ Představme si, že by jména před jednotlivými replikami nestála. Čtenář by se v takovém textu dříve nebo později ztrácel. Nedokázal by rozlišit, co která dramatická osoba praví. A vůbec kolik dramatických osob se daného dialogu účastní. Je tedy jasné, že jméno před replikou dramatické osoby je ve struktuře dramatického textu nezbytné. Na jevišti jméno osoby samozřejmě může zaznít v jedné z replik.

Ještě důležitější roli scénických poznámek Veltruský popisuje ve studii *Dramatický text jako součást divadla*, o které již v této práci padla zmínka. Veltruský se zde zabývá protikladem mezi přímými promluvami dramatických osob a scénickými poznámkami.

⁷¹VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 20.

⁷²Tamtéž, s. 20.

⁷³Tamtéž, s. 32.

⁷⁴Tamtéž, s. 38.

Všimá si zde následujícího: „V divadelním představení tyto poznámky odpadají a vzniklé mezery v textu jsou nahrazeny mimojazykovými znaky.“⁷⁵ Tento akt není libovolný, ale jak uvádí Veltruský, jde o změnu vzájemné polohy, tedy o: „(...) transponování jazykových významů do jiných znakových systémů. (...) Rozsah změn záleží hlavně na tom, jak hojné a závažné byly autorské poznámky v textu, to znamená, jak značné mezery vznikají jejich vynecháním. Pokud tyto mezery narušují souvislý proud významů, drama se většinou rozpadá na jednotlivé role a ponechává je hercům jako pouhé složky hereckých postav, které mají vytvořit. Čím jsou mezery po poznámkách nepatrnější, tím více se zachovává jednotu jazyka.“⁷⁶ Veltruský tak ukazuje, že scénické poznámky jsou součástí organické struktury textu a nejsou jen pouhými pokyny.

Scénické poznámky nejsou tedy jen něčím, co je dáno dramatu z vnějšku. Pokud by byly poznámky něčím, co přistupuje k dramatu z vnějšku – tedy komentáři k textu – nabízelo by se pak logické tvrzení, že dramatický text bude perfektní jen tehdy, když v něm nebudou poznámky, jelikož poznámky z vnějšku narušují vnitřní strukturu textu. Je jasné, že takový předpoklad je mylný a Veltruský jej samozřejmě zavrhuje. Argumentuje proti zmíněnému tvrzení faktem, že dramatici často vytvářejí takové poznámky, které jsou po praktické stránce zcela zbytečné, protože předávají informace o tom, co je patrné již ze samotných dialogů.⁷⁷ Takové poznámky jsou pak stejně relevantním členem struktury dramatického textu, jako promluvy dramatických osob.

Stává se, že poznámky často např. ironizují danou repliku. Dávají tak replice odstín, který by bez ní nebyl vůbec patrný. Ovšem Veltruský dokázal, že scénické poznámky mohou také ovlivnit celkový kontext dramatické osoby a dokonce i celé dialogy. Poznámky tak mohou být pro komplexní porozumění textu relevantnější, než-li samotné dialogy dramatických osob.⁷⁸ To je v rámci zkoumání dramatického textu velice podstatný moment. Veltruský tímto prokázal významné místo scénických poznámek ve struktuře dramatického textu. Jak by mohly být poznámky jen něčím, co přistupuje z vnějšku, když mohou výrazným způsobem ovlivňovat sémantické významy dialogů,

⁷⁵VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 79.

⁷⁶Tamtéž, s. 79.

⁷⁷VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 51.

⁷⁸Tamtéž, s. 54.

(které pak zaznívají na jevišti) a tedy ovlivňovat celkový smysl a vyznění dramatického textu?

Ač jsou poznámky důležité pro významové sjednocení dialogů, Veltruský si uvědomuje, že: „(...) poznámky jsou vzhledem k přímým řečem osob složkou podřízenou.“⁷⁹ Poznámky jsou tedy organickou součástí dramatického textu a nelze je z textu vyřadit, avšak v rámci strukturální hierarchie jednotlivých složek dramatu jsou složkou podřízenou, jelikož z textu vypadnou a vtělí se do vlastního textu dramatického díla.

Tradičně je poznámkám přisuzována specifická vlastnost; totiž že jsou epické. Tím se také ukazuje jejich podřízené postavení v dramatu, který je založen na dialogičnosti a ne epičnosti. Avšak Veltruský poukazuje na problematičnost tvrzení, že poznámky jsou epické. Obsahem poznámek jsou spíše než vypravování různé popisy. Charakteristikou popisů je jejich role podřízenosti. A právě proto je často chápán text s velkým množstvím poznámek jako pouhá předloha, pouhý prostředek k vytvoření reálného uměleckého díla. Příkladem takového textu s mnoha poznámkami je *commedie dell'arte*.⁸⁰ Proto také Zich na základě charakteristického rysu podřízenosti popisů, které jsou hlavním obsahem poznámek, vyškrtne poznámky z organické struktury dramatického textu a samotný text odsune na pozadí a nepřizná mu status uměleckého díla.

Poznámky ve své podstatě slouží k zintenzivnění dialogičnosti. Kromě nich samotných mají takovou úlohu též monologické promluvy, které jsou součástí dialogu, tedy součástí replik, a zintenzivňují dialogičnost replik jiných. Veltruský si všímá, že existuje skupina takových monologických replik, které se svým charakterem velice přibližují k úrovni, v níž se nacházejí v rámci hierarchie dramatu poznámky. Jsou to repliky různých poslů, které se hojně vyskytují v antických dramatech. Specifikem zmíněných dramatických osob – poslů – je to, že tyto osoby se samotného dialogu vlastně vůbec neúčastní a jejich úkolem je pouze sdělit poselství, sdělit určitou informaci. Dramatická osoba posla jeví se tak jako osoba pouze napomáhající a její

⁷⁹VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 57.

⁸⁰Tamtéž, s. 59.

repliky jsou v rámci hierarchie složek dramatu prostředkem podporujícím dialogičnost. Jsou tedy stejně jako scénické poznámky složkou podřízenou.⁸¹

Co to je dramatický dialog již bylo objasněno. Pro úplnost je nasnadě ještě malá zastávka u dramatického monologu v souvislosti s teorií kontextů v pojetí Jiřího Veltruského. Předpokladem dramatického monologu je jeho neadresování jiné dramatické osobě. Zdálo by se tedy, že se ve chvíli, kdy určitá dramatická osoba pronáší svůj monolog, rozvíjí pouze jeden kontext. Avšak Veltruský dokládá, že v tu samou chvíli se u recipienta rozvíjí též jednotící kontext, ve kterém se rozvíjí kontexty ostatních dramatických osob.⁸² (Tento jednotící kontext je určen samozřejmě dramatikem).

⁸¹VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 61.

⁸²Tamtéž, s. 64.

3.4. Shrnutí

Samotného mě v tuto chvíli překvapuje doslovnost metafory v názvu mé vlastní bakalářské práce *Role textu v dramatickém umění*. Text opravdu sehrává v dramatickém umění roli a záleží na jeho pojetí samém, zda je to role hlavní, či vedlejší. S přihlédnutím k tomu, jak divadlo pojímá Jan Mukařovský, se role textu proměňuje dle aktuálního stavu struktury divadla v relaci struktury celé společnosti. Zichovo pojetí se tak jeví jako jedno z možných vysvětlení role textu, kdy by se dala chápat tato role jakožto vedlejší. Zich připouštěl, že text je nezbytnou složkou dramatického umění. Vedlejší role je také nezbytná, avšak přece jenom to není role hlavní, aby k sobě strhávala nejvíce pozornosti.

S přihlédnutím k Veltruského pojetí dramatického umění a jeho vysvětlení role hlavní a vedlejší se nabízí, dle mého názoru, velice progresivní teze. Role textu v dramatickém umění totiž koresponduje s hierarchií rolí v pojetí divadla Jiřího Veltruského. Herec v roli hlavní k sobě strhává největší míru pozornosti diváků a to jak pomocí záměrných gest, tak pomocí svých nezáměrných charakteristických vlastností. Herec je tak znakem, jenž disponuje obrovským bohatstvím nejrůznějších významů. Dramatický text jakožto arbitrární znak si též nese své záměrné i nezáměrně rysy. Stejně tak dramatický text konstituuje nepřeberné bohatství různých významů. Nezbytnými složkami divadla je složka herecká a jazyková, které jsou v neustálém napětí. Neustále tak mezi sebou svádí boj o roli hlavní. Role dramatického textu je tak značně proměnlivá. V jistém momentu vstupuje do popředí složka herecká a v jiném momentu budou diváci strhnuti významy slov a hrou jazyka.

Co se týče diskuze, zda dramatický text je či není sám o sobě uměleckým dílem, je dle mého názoru neprospívající ničemu a téhož názoru byl i Jiří Veltruský. V této práci již vykrytalizoval fakt, že dramatický text patří jak do struktury literatury, tak do struktury divadla. Text si nese své umělecké kvality již před vstupem do struktury divadla.

Nelson Goodman poukázal ve své slavné knize *Jazyky umění* z roku 1976 na fakt, že notové zápisy jsou vlastně identifikací daného díla: „*Primární funkcí notového záznamu, bez ohledu na to, zda podle něj vůbec kdy někdo hrál, je spolehlivá*

*identifikace díla napříč provedeními.*⁸³ Je zjevné, že dramatický text též nabízí identifikaci díla napříč provedeními. Fakt, že text je identifikací díla, si uvědomoval již Otakar Zich, Jan Mukařovský i Jiří Veltruský. Ano, dramatický text je dozajista identifikací díla, avšak nejen to. Primární funkcí dramatického textu není pouhá identifikace. Dramatický text na rozdíl od notového zápisu nabízí recipientovi možnost svébytného estetického prožitku. U notového zápisu je celá věc problematická, jelikož existuje jen málo lidí, kteří si dokáží podle notového záznamu představit to, jak by mohla daná melodie asi znít. Četba však nabízí vnímatelům možnost konstituování takových významových představ, které ve své podstatě nabízí estetický prožitek. Beze sporu se jedná o jiný druh estetického vnímání, než při reálném divadelním představení. Nicméně je dramatický text svébytné umělecké dílo. A jak si uvědomoval Jiří Veltruský, dramatické dílo žije v myslích čtenářů, aniž by někdy viděli jeho reálné divadelní provedení. Dramatický text je také schopen ve struktuře divadla vyřadit ostatní divadelní složky, ovšem kromě složky herecké, se kterou je v dialektickém vztahu. (Viz příklad s vyřazením složky hudební a jejím opětovným navrácením do divadelního představení).

Veltruský, který vychází z Mukařovského, poukazuje na nezanedbatelnou roli scénických poznámek v dramatickém textu. Scénické poznámky jsou pak v rámci divadelního představení přeloženy do odlišného znakového systému, kdy se vlastně jedná o změnu poloh. Po poznámkách vznikají mezery a herci a režisér pak tyto mezery vyplňují svými překlady a to tak, aby mezery po poznámkách byly co nejmenší, jelikož poznámky jsou organickou součástí textu a je nasnadě zachovat jednotu jazyka.

⁸³GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 107.

4. Závěr

Komparací pojetí dramatického umění Otakara Zicha, Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského byl vytvořen komplexní pohled na problematiku role textu v dramatickém umění v kontextu české estetiky a sémiotiky divadla. V první části bakalářské práce bylo zkoumáno samotné dramatické umění. Započal jsem rozbořením pojetí divadla Otakara Zicha, který ve své době přišel s velice progresivními tezemi. Jeho obrat k divákovi a zaměření se na psychologický rozměr, jež vnímateli nabízí divadlo, mu umožnilo zcela nový úhel pohledu. Divadlo je svébytné umění, charakteristické nutností reálného provedení. Zich zdůrazňuje, že dramatické dílo je to, co vidíme, slyšíme a vnímáme vnitřním hmatem. Tím pádem je samotný dramatický text nehotové umělecké dílo, které čeká na reálné provedení. Uvědomoval si, že recipient divadelního představení vnímá vícero kontextů dramatických osob současně. Ač tuto tezi formuloval až Jan Mukařovský a Jiří Veltruský, je jasné, že Zich se k teorii kontextů svým pojetím divadla přibližoval, avšak tento motiv nikdy plně neformuloval. Zich obhájil herce a jeho tvorbu, čímž vyvrátil dávné přesvědčení syntetické teorie, že dramatické umění je reprodukcí dramatického textu. Herec není jen výkonným umělcem, který je absolutně determinován textem. Herectví je osou dramatického umění, ústřední složkou, a všechny ostatní složky jsou natolik dramatické, nakolik je intenzivní jejich vztah k herectví. S touto tezí o ústředním postavení herectví souhlasí i Jan Mukařovský a Jiří Veltruský. Ač Mukařovský nejdříve zavrhoval myšlenku o nezbytnosti některé ze složek divadla, později se přiklonil k Zichovi. Navíc rozpoznává, že nositelem akce, tedy hercem není jen člověk, ale tento status může herec-člověk předat kterékoliv ze složek divadla. Jiří Veltruský celou problematiku herectví posouvá ještě dále. Veltruského důležitým počinem je rehabilitace dramatického textu. Text je schopen determinovat ostatní složky divadla, může je dokonce vyřadit ovšem kromě herectví, které vyřazené složky do divadelního představení může zase vrátit. Herectví a jazykový znakový systém jsou osami dramatického umění. Herectví a dramatický text mezi sebou mají dialektický vztah.

V druhé části práce byl již zkoumán samotný dramatický text a jeho struktura. Charakteristickým rysem dramatického textu je jeho dialogická povaha, kterou si uvědomoval již Otakar Zich, avšak přímo se jí zabývali teprve Jan Mukařovský a Jiří

Veltruský. Sám dialog a také monolog byly v této části bakalářské práce detailně zkoumány. Jan Mukařovský rozpoznal, že dialog a monolog jdou spolu ruku v ruce a neustále mezi sebou soupeří o dominantní postavení. Ukázal, že monolog je potenciálně přítomný v dialogu a dialog v monologu. Dialog tedy může být vytvořen z monologických částí lyrických a epických děl a to i pomocí scénických poznámek. (Viz Mukařovského příklad dramatisace Dykovy novely *Krysař*). Mukařovský tak poukazuje na důležitost poznámek a jejich možnou velkou působnost v rámci dramatického textu a divadelního představení. Poznámkami se pak podrobněji zabývá Jiří Veltruský, který zcela zavrhuje Zichův předpoklad, že dramatický text je umělecky nehotové dílo. To mu umožňuje zkoumání sémantické důležitosti scénických poznámek. Dokazuje, že scénické poznámky jsou organickou strukturou dramatického textu. V rámci textu jsou složkou podřízenou a jejich úkolem je především zintenzivnění dialogičnosti díla. Často ale bývají pro porozumění textu poznámky relevantnější než samotné dialogy. Poznámky totiž mají schopnost měnit sémantické významy dialogů. Kromě toho také přispívají k pochopení jednotlivých kontextů dramatických osob a to pomocí poznámky (jména), jež stojí před každou replikou dané dramatické osoby. Veltruský také poukázal na fakt, že obsahem scénických poznámek jsou popisy, kterým je obecně přisouzena role podřízenosti. Proto je často dramatický text s velkým množstvím poznámek chápán jako nehotové umělecké dílo čekající na reálné divadelní provedení. To je též důvod, proč Zich scénické poznámky z textu vyřadí a dramatickému textu nepřizná status uměleckého díla.

Role textu v dramatickém umění se ukazuje jakožto role podstatná a neopomenutelná. Text rozhodně do dramatického umění již vstupuje jako svébytné umělecké dílo. Scénické poznámky v textu jsou jeho organickou součástí a pro dramatické umění jsou relevantní složkou, která má na dramatický text i divadelní představení velkou působnost. To je dáno oním transponováním scénických poznámek v divadelním představení do odlišných znakových systémů, které se neděje libovolně, ale je ovlivněno, jak uvádí Veltruský, závažností a hojností poznámek v dramatickém textu.

5. Seznam použité literatury

Primární literatura:

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

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

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

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

ZICH, Otakar. Estetická příprava mysli. *Česká mysl: časopis filosofický : orgán Filosofické jednoty v Praze*. 1921, roč. 17.

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

Sekundární literatura:

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

CHRISTIE, Agatha. *Vlastní životopis*. Praha: Odeon, 1987.

OSOLSOBĚ, Ivo. Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu: doslov a komentář. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 99-148.

PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 5-12.

SUCHÝ, Jiří: Jonáš a tingl-tangl. In: *Semafor : hry*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 123-162.

SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice: dvě studie o Otakaru Zichovi*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992.