

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Herec v pojetí Pražské školy**  
**Kateřina Vernerová**

Plzeň 2021

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

Studijní program Filozofie

Studijní obor Filozofie

**Bakalářská práce**

**Herec v pojetí Pražské školy**

**Kateřina Vernerová**

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2021*

.....

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D., za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

## Obsah

Úvod.....	6
1. Pražská škola.....	8
2. Otakar Zich.....	10
2.1 Dramatická osoba.....	11
2.1.1. Vyjadřovací schopnosti prvků hereckého umění.....	14
2.1.2. Charakteristika dramatické osoby.....	17
2.2. Herecká postava.....	18
2.2.1. Podmínky herecké tvorby.....	20
2.2.2. Tvorba hercova.....	22
2.3 Sémiotika.....	24
3. Jan Mukařovský.....	27
3.1 Hercova úloha.....	27
3.2 Struktura herce.....	29
3.2.1 Herecký zjev.....	31
3.3 Příklady herců a jejich metod.....	32
3.4 České divadlo dnes (v roce 1945).....	33
4. Petr Bogatyrev.....	36
4.1 Znamky dramatické postavy.....	37
4.2 Herecká řeč.....	39
5. Srovnání.....	41
Závěr.....	44
Použitá literatura.....	46
Summary.....	49

## Úvod

Ve své práci se budu zabývat různými pojetími herce. Zkoumání všech pojetí, které byly doposud vypracovány různými divadelními vědci by bylo velmi obsáhlé, proto si své zaměření zužuji na rozборы, které podali vybraní představitelé Pražské školy, kteří se zmíněným problémem zabývali. Je jím Otakar Zich, který oficiálním členem Pražské školy nebyl, ale je velmi důležitý pro vývoj strukturálních rozborů divadelního umění představitelů Pražské školy, a proto se k nim jistým způsobem řadí. Dalším představitelem je Jan Mukařovský a dále Petr Bogatyrev.

Toto vymezení jsem zvolila proto, že představitelé Pražské školy byli prvními v Československu, kteří vypracovali strukturální a sémiologické pojetí divadla, a tedy i herce. Je to velmi význačná skupina pro další badatele v této oblasti. Pokud bychom chtěli zkoumat strukturu divadla dnes, neobejdeme se bez těchto základů. Mým cílem je tedy představit pojetí herce těchto tří badatelů, tj. Otakar Zich, Jan Mukařovský a Petr Bogatyrev, a prozkoumat, jakým způsobem k tomuto tématu přistupují. Svou práci chci zakončit krátkým srovnáním rozebraných koncepcí.

Ve své práci budu postupovat tak, že postupně představím jednotlivé pojetí herce, začnu ovšem kapitolou Pražská škola, skrze již chci uvést do kontextu naše bádání. Poté začnu představením struktury herce v pojetí Otakara Zicha, která bude nejobsáhlejší. Je tomu proto, že Zich jako jediný z těchto tří vypracoval nejrozsáhlejší dílo o dramatickém umění, ve kterém značnou část věnuje herecké struktuře. Představím, jakým způsobem Zich pojímá dramatickou osobu, dále pak hereckou postavu a jakým způsobem nahlíží na tvorbu herce. Hlavní důraz ve svém díle dává na rozlišení dramatické osoby od herecké postavy a od samotného herce. V kapitole Sémiotika se budu tímto rozlišením zabývat ve vztahu k pojmům „označované“ a „označující“ z odkazu Ferdinanda de Saussurea.

Dále představím strukturu herce Jana Mukařovského, který se na ni zaměřuje vzhledem k ostatním divadelním složkám. Dále uvedu Mukařovského příklad herecké metody, kterou ukazuje na herečce Haně Kvapilové. Poté ukáži, jakým způsobem Mukařovský pohlíží na divadlo té doby, a jakým způsobem toto divadlo ovlivňuje strukturu herecké postavy. Zde bude vidět, jak avantgardní divadlo ovlivňuje Mukařovského rozbor. A nakonec představím strukturu herce v pojetí Petra Bogatyreva, který k ní přistupuje zase z trochu jiného hlediska. Herce vkládá do složitých vztahů s ostatními divadelními znaky. Velký důraz pak dává na hereckou řeč. V závěru své práce udělám srovnání rozebraných koncepcí, jak z hlediska jejich zaměření, tak i z hlediska jednotlivých motivů úvah vybraných autorů.

Budu vycházet hlavně z literatury O. Zicha, J. Mukařovského a P. Bogatyreva. U Otakara Zicha čerpám z jeho hlavního díla *Estetika dramatického umění*, které vydal v roce 1931, tři roky před svou smrtí. Pro nás bude nejpodstatnější kapitola nazvaná „Dramatická osoba, tvorba hercova“. U Jana Mukařovského si беру studii z roku 1941 *K dnešními stavu teorie divadla*, dále studii *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*, která vyšla v roce 1931, a také budu čerpat ze studie z roku 1945 *K umělecké situaci dnešního českého divadla*. Studii, která je důležitá pro téma od Petra Bogatyreva vyšla v roce 1938 a nese název *Znaky divadelní*, je zařazena v souboru studií *Souvislosti tvorby*. Jako další literaturu si беру např. studie divadelního teoretika Jiřího Veltruského, článek od českého estetika Olega Suse nebo budu také čerpat z knihy polské teatroložky Ireny Sławińskiej *Divadlo v současném myšlení*, ve které věnuje celou kapitolu právě Pražské škole.

## 1. Pražská škola

Sémiotika divadla vznikla a zrála v Praze v letech 1930-1940 v uskupení nazývaném Pražská škola.<sup>1</sup> Avšak samotný vznik Pražské školy, nebo chceme-li Pražského lingvistického kroužku<sup>2</sup> se datuje od roku 1926, kdy se poprvé setkali zakládající členové B. Havránek, R. Jakobson, J. Rypka, a B. Trnka v čele s Vilémem Mathesiem, a svou činnost ukončují v roce 1945. Hlavním bodem jejich zájmu byl výklad systému jazyka pomocí funkčně-strukturální metody. Později začali tuto metodu používat i v humanitních oborech, a právě tedy i v oblasti divadelní vědy. Do Pražského lingvistického kroužku dále patří např. N. S. Trubeckoj, S. Karcevskij, J. Mukařovský, P. Bogatyrev, D. Čyževský aj.<sup>3</sup>

Veltruský zmiňuje ve svém článku o Pražské škole dva protikladné pohledy na jejich divadelní teorie. Prvým z nich je pohled Františka Deáka, který nepovažuje divadelní teorie Pražské školy za strukturalistické. Je tomu tak proto, že dostatečně neaplikují svůj pojmový systém na divadelní zkoumání, a oproti bádání v oblasti literatury, toho moc nevypracovali. Naopak Ladislav Matějka říká, že právě v této oblasti výzkumu divadla dosáhla sémiologie umění Pražské školy největších výsledků.<sup>4</sup>

Zajímavé je, že všichni badatelé, kteří se zajímali o divadelní teorii, byli z odlišných oblastí svého zájmu. Otakar Zich je předchůdcem divadelní teorie Pražské školy, píše Veltruský, který položil základy strukturálního a sémiologického pojetí jevištního umění. Zich sám sebe za strukturalistu, ani za sémiologa nepovažoval. Jeho přístup byl psychologický. I přesto, že oficiálně Otakar Zich do Pražské školy nepatří,

---

1 SŁAWIŃSKA, Irena. Sémiotika divadla In: *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 205.

2 Pojem Pražská škola se začal používat od roku 1931. V žádné literatuře se ovšem přesný rozdíl mezi Pražskou školou a Pražským lingvistickým kroužkem nevysvětluje. Často se používají ekvivalentně. V této práci používám termín Pražská škola, který je v literatuře vždy pojen s divadelní teorií jejich členů.

3 NEKULA, Marek. Pražská škola. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2012-2020, [cit. 26. 4. 2021]. Dostupné také z: [https://www.czechency.org/slovník/PRAŽSKÁ\\_ŠKOLA](https://www.czechency.org/slovník/PRAŽSKÁ_ŠKOLA) .

4 VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 15.



dá se mezi ně řadit. Jan Mukařovský dává Zichovo bádání do paralely s tendencemi funkčně-strukturální lingvistiky Pražského lingvistického kroužku. Význačným představitelem Pražské školy je již zmíněný Jan Mukařovský, jehož hlavním oborem zájmu byla poetika a estetika. V rámci své teorie umění se dostává k umění divadelnímu. Dalším členem je Petr Bogatyrev, který je etnolog a hlavní okruh jeho zájmu je lidová kultura.<sup>5</sup>

V sémiologickém výkladu divadla má v Československu prvenství Pražská škola. Ve světě už v tu dobu existuje několik sémiologických výzkumů, ovšem musíme říci, že Pražská škola z nich čerpala jen málo. Najdeme u nich jeden odkaz na sv. Augustina, na Hegela a jeden článek od Denise Diderota. Větší vliv na ně měla moderní filosofie, např. Husserl. pak estetika Johannese Volkelta, teorie divadla Maxe Herrmanna a hlavně na ně měla vliv lingvistika a poetika.<sup>6</sup> I přesto je bádání Pražské školy velmi osobité. To, co je podstatné na jejím přínosu je, že zkoumali divadelní inscenaci jako celek. Vždy, když zkoumali jednotlivé divadelní složky, zahrnovali je do celého rámce i s ohledem na všechny složky ostatní a zaměřovali se na to, jak daná složka přispívá k celkové struktuře jevištního díla a jaký v něm má význam.<sup>7</sup>

Důležitou roli také hrálo soudobé divadlo. V letech působení Zicha, Mukařovského a Bogatyreva prošlo divadlo velkými změnami. Československo bylo dokonce jedním z hlavních center divadelní avantgardy v čele s režiséry E. F. Burianem, Jiřím Frejkou nebo Jindřichem Honzlem a nesmíme zapomenout na slavnou dvojici Voskovce a Wericha. V tomto případě zde ale nemluvíme o Otakarovi Zichovi, který měl na avantgardu velmi vyhraněný názor, o tom budeme mluvit později.<sup>8</sup>

---

5 VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. , 1994, s. 16.

6 VELTRUSKÝ, Jiří. Sémiologie a avantgardní divadlo. In: *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 25-26.

7 Tamtéž, s. 25-26.

8 Tamtéž, s. 27-31.

## 2. Otakar Zich

Své dílo *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* vydal Otakar Zich v roce 1931. Považuje se za první systematické dílo moderní české teatrologie.<sup>9</sup> Zich navazuje na svého učitele, estetika Otakara Hostinského. Jeho význam je velmi průkopnický, reagují na něj a komentují ho všichni estetičtí teoretici ve 30. a 40. letech, a další tři generace teoretiků a divadelních tvůrců. *Estetika dramatického umění* je tedy základním kamenem české divadelní vědy. Oleg Sus o Zichovi píše, že je *magnus parents*, v jeho době začínajícího uměnovědného oboru, teatrologie.<sup>10</sup> Je předchůdce pražské strukturalistické estetiky, a také, podle Suse, patří mezi průkopníky ve vývoji sémantických teorií, které se aplikují při rozboru uměleckých děl.<sup>11</sup>

Mukařovský vidí velký význam Zichova textu nejen v tom, že dramatické umění pojímá jako celek, ale hlavně, že inscenací daný jevištní výtvar vidí jako vnější znak, ke kterému náleží složitý význam nacházející se v mysli diváků. Píše, že právě díky tomu mohl Zich vytvořit jednotu všech divadelních složek.<sup>12</sup> Zich totiž věděl, že zkoumání zabývající se jednotlivostmi, je úkolem historiků jednotlivých umění. Své zkoumání začal pod hlavičkou psychologické estetiky, avšak zjišťoval, že objektivní vlastnosti uměleckého díla jsou nezávislé na subjektivní psychologii, a proto se stal strukturalistou.<sup>13</sup>

Zmínili jsme, že Pražská škola byla v sepětí s avantgardním divadlem, díky tomu mohla reagovat na změny v pojetí divadla a své teorie tak přizpůsobit této změně. Proto může mít platnost jejich tezí univerzální použití, než je tomu u Otakara

---

9 SUS, Oleg. Průkopník české strukturalistické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění). *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 13(1), s. 218.

10 Tamtéž, s. 220.

11 Tamtéž, s. 243.

12 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Otakar Zich: Estetika dramatického umění. *Časopis pro moderní filologii* [online]. Praha: Klub moderních filologů, 1933, 19, s. 326. [cit. 2. 4. 2021]. Dostupné také z: <http://www.digitalniknihovna.cz/knav/uuid/uuid:2a0440df-4048-11e1-1418-001143e3f55c>.

13 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Otakar Zich. In: *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. 462-463.

Zicha, který avantgardní divadlo odmítal a nijak nezahrnoval změny, které způsobilo, do své teorie. Veltruský píše, že proto někdy jeho teze mohou být značně omezené či zastaralé, pokud bychom je chtěli porovnat s moderním divadlem (nebo s jiným žánrem, např. s loutkovým, nonverbálním divadlem aj.).<sup>14</sup> Zich si za podklady svého bádání vybral tzv. hodnotná dramatická díla, která jsou prověřená časem. Odkazoval se na realistické divadlo, někdy zašel i k psychologickému či impresionistickému realismu. Opomíjel tedy kromě nového avantgardního divadla i divadlo lidové, a loutkové, což pak kritizuje Bogatyrev.<sup>15</sup>

## 2.1 Dramatická osoba

Kdo, nebo spíše co, je dramatická osoba pochopíme nejlépe, když se vžijeme do role diváka na divadelním představení. Opona se rozevře, a my vidíme poprvé prvního herce na jevišti. Jako první si všimneme, jak herec vypadá a co má na sobě. Zich toto označuje jako oblek a tělesný zjev.<sup>16</sup> To je i jeden z důvodů, proč by měl herec, když přijde poprvé na scénu, být chvíli mlčky. Divák si ho musí patřičně prohlédnout. Vjemy, které v tu danou chvíli z herce máme, jsou zrakové, a Zich je vyznačuje jako vjemy stálé, tzn. že se herecký oblek a jeho tělesný zjev v inscenaci nemění, anebo alespoň se nemění v rámci jedné části. Pokud se tyto stálé vjemy v inscenaci změni, tak je to protože se např. další akt divadelní hry posune o několik let dopředu a dramatická osoba zestárne, nebo když postava utrpí zranění a přijde tak třeba o ruku. Nejčastěji se ale setkáme se změnou obleku, ta může být dokonce úplná, když postava změni celý svůj oděv.<sup>17</sup>

---

14 VELTRUSKÝ, Jirí. Sémiologie a avantgardní divadlo. In: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 32.

15 SUS, Oleg. Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění). *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře, s. 222.

16 ZICH, Otakar. Princip dramatickosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*. 2. vyd., (V Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986, s. 89.

17 ZICH, Otakar. Princip dramatickosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 89.

Po zjevu si u dramatické osoby všimneme jejího chování a činů. I to patří do vjemů zrakových. Zich je řadí do složky dojmů proměnlivých.<sup>18</sup> To, co na postavě vidíme jsou různá gesta, kroky, pády, otočky, ale i mimika atd. Kromě zrakových vjemů v této složce, jsou ještě vjemy sluchové. Spadá do nich vše, co od dramatické osoby slyšíme, tedy veškeré hlasové projevy, do kterých patří mluva, tedy dramatický text, ale jen po stránce čistě zvukové, ne obsahové, a neartikulované zvuky, to jsou různé oddechy, vzlyk, řev, nebo melodie hlasu, jeho barva, ale také sem však patří zatleskání, dupání apod.<sup>19</sup>

Otakar Zich píše, že právě díky těmto dvěma složkám vzniká v divákovi přesvědčení, že před sebou vidí osobu. Stálý komplex dramatické osoby, do kterého patří oblek a tělesný zjev, dává dramatické osobě něco jako její substanci, tento stálý komplex je nositelem vlastností, které mu dáváme skrze naši zkušenost. Proměnlivý komplex dramatické osoby, do kterého patří chování a činy a vjemy sluchové, zajistí to, že osobu nevidíme jen jako fyzickou, ale i jako psychickou bytost s duševními procesy. Jako osobu s duší i tělem.<sup>20</sup> Nyní už můžeme krátce definovat, že „je *dramatická osoba pro obecenstvo* dána jako *úhrn všech zrakových a sluchových vjemů*, vztahujících se k *nejstálejšímu* z nich, tj. k vjemu tělesného zjevu té osoby“.<sup>21</sup> Po těchto vnějších vjemech divák začne pociťovat vjem vnitřně hmatový, to znamená, že se začne vžívat do postavy, začne ji vnitřně cítit. Zich zdůrazňuje, že tento vnitřně hmatový vjem je hlavním mostem do nitra dramatické osoby.<sup>22</sup> Je důležité říci, že jak vyplývá z textu, dramatická osoba je dána zvnějšku, něčím mimo nás. A toto mimo nás je právě herec, který je na scéně, tedy herecká postava.<sup>23</sup>

Dramatická osoba, jak jsme ji popsali, je vjem psychické povahy, která je dána zvnějšku, skrze zrak a sluch a skrze vjem vnitřně hmatový. Divák dramatické osobě přidává vlastní vnitřní složku, a to významové představy. Na diváka působí dramatická

---

18 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s 89.

19 Tamtéž, s. 90.

20 Tamtéž, s 90.

21 Tamtéž, s. 91.

22 Tamtéž, s. 91.

23 Tamtéž, s. 92.

osoba a vyvolá v něm představy na základě jeho vlastní zkušenosti.<sup>24</sup> To znamená, že divák do jisté míry sám, ač podvědomě, spoluutváří dramatickou osobu. Ta je pak pro každého diváka odlišná a jedinečná, protože má samozřejmě každý jiné zkušenosti. Dalo by se tak říci, co divák, to trochu jiná dramatická osoba.

Zich z toho odvozuje dvojí estetický účinek dramatické osoby na diváka. Prvý účinek je z čistého vjemu, je jím přímý činitel dojmu. Druhý účinek vyvěrá z vyvolaných představ, je to proto estetický účinek nepřímý, a tedy asociativní činitel.<sup>25</sup> Ovšemže divák pocítuje jen jeden dojem, ale Zich pro svůj rozbor musí tyto účinky rozlišit. Přímý činitel, tedy jen zrakový a sluchový vjem, je základem všech neobrazových umění, a i toho umění, které něco zobrazuje, což je právě naše dramatické umění. Působení přímého činitele se zakládá na poslechu a pohledu diváka, ale ten si o tom nevytváří žádné představy, nechává své vědění stranou. Druhý činitel, asociativní, je právě tím rozhodujícím pro dramatičnost díla. Tento činitel v nás probouzí představy na základě asociací při sledování postavy na jevišti. Jsou to představy z naší zkušenosti, jsou již v nás obsaženy a získali jsme je v životě dvojí cestou. Jedna je na základě vnější zkušenosti, tj. z toho, co jsme viděli kolem nás, co jsme četli nebo slyšeli. Toto jsou věcné zkušenosti. Naopak naše vnitřní zkušenost vychází z nás samých, co jsme my duševně prožili. Tím ale může být i to, když se do někoho vcítujeme, prožíváme jeho pocity vnitřně. Zich píše, že díky této kombinaci vnější a vnitřní zkušenosti můžeme poznat nějakou cizí osobu, v našem případě dramatickou postavu, jako duševní bytost. Pro chápání dramatického umění, upozorňuje Zich, je to ten nejdůležitější předpoklad.<sup>26</sup>

Pokud ale vždy budeme usuzovat podle zjevu a činů, co je to za postavu, co je to za člověka, tedy z vnějších vjemů usuzujeme na vnitřek, může se stát, že se zmýlíme, že vnějšek osoby nekoresponduje z vnitřkem. Proto Zich přichází s principem dramatické pravdivosti. Tento princip spočívá v tom, že nás nesmí dramatické dílo mást a klamat. Mělo by být utvořeno tak, aby vyloučilo i náš možný subjektivní omyl. Proto

---

24 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 92.

25 Tamtéž, s. 92-93.

26 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 93-94.

by se měly dramatické osoby vytvářet tak, aby vnějšek korespondoval s vnitřkem co nejvíce.<sup>27</sup>

### 2.1.1. Vyjadřovací schopnosti prvků hereckého umění

Vyjadřovací schopnosti prvků hereckého umění, jak to Zich nazývá, budeme zkoumat pomocí nepřímého činitele, tedy skrze asociativní faktor, který jsme si vyložili v předešlé části. Budeme tímto činitelem zkoumat soubor stálých vjemů, tedy zjev postavy, a i proměnlivý soubor, což jest jednání. Zabývat se jimi budeme po jejich významové stránce.<sup>28</sup>

Zich roztřídil stálý vjemový komplex do dvou skupin, kterými jsou oblek a tělesný zjev. Když divák vidí dramatickou postavu, začnou se mu vynořovat asociace jeho zkušeností, které mu začnou odpovídat na to, koho vidí. Když se například bude dívat na Cyrana z Bergeracu, první co si pomyslí bude to, že je to člověk, a ne nějaká nadpřirozená bytost. Dále si řekne, že je to muž, a že ten muž je ve středních letech. V posledním případě může dojít i na určení stavu. Divák poté určuje vnější tělesné vlastnosti postavy. V našem případě Cyrana určí, že je to velmi silný a zdravý muž s nadměrně velkým nosem. Co ovšem divák bude ze zjevu jen odhadovat jsou vnitřní vlastnosti postavy. Důležitou roli proto hraje fyziognomie dramatické osoby, neboli její vzezření, jak píše Zich.<sup>29</sup> Z tohoto vzezření dramatické osoby divák usuzuje, na základě svých zkušeností a instinktu, její vnitřní vlastnosti. Zde právě nastupuje princip dramatické pravdivosti, o které jsme již mluvili. Divák by se tak měl vždy správně trefit do patřičných vlastností dané postavy, dle jejího vzezření. Tedy pokud divák uvidí Cyrana řekne si, že ten muž nebude mít valné mínění o svém vzhledu, dle chůze a gest i mimiky uvidí, že je to určitě dobrý člověk s velkým srdcem, nikterak pyšný ani zlomyslný. Zich toto nazývá charakteristické vzezření, které je charakteristikou statickou.<sup>30</sup>

---

27 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 94.

28 Tamtéž.

29 Tamtéž, s. 95.

30 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 96.

Proměnlivý vjemový komplex, na rozdíl od stálého, je tvořen ze dvou druhů vjemů, též ze zrakového, a navíc z vjemu sluchového. Do zrakových vjemů patří činy a jednání a do sluchových Zich řadí mluvu (bez obsahu) a další hlasové projevy. Dohromady lze tyto vjemy označit jako „mimika“ dramatické osoby v širokém slova smyslu. Zich zde nemyslí jen grimasy obličeje, ale celkový fyzický projev postavy. Budeme zkoumat vyjadřovací schopnosti mimiky ve třech oblastech, a to v oblasti idejí, citů a snah.<sup>31</sup>

Dle Zicha je vyjadřovací schopnost mimiky v oblasti idejí, tedy intelektuálních představ, nepatrná, až zcela nemožná. Jen skrze tělesný projev nemůže postava vyjádřit své myšlenkové pochody, tužby, cíle, příčiny atd. Postava tak nedokáže vyjádřit rozsáhlejší myšlenkové soubory jako jsou ideové reflexy a epická vyprávění, píše Zich. Kvůli tomu údajně trpí dramatická pantomima, která se dokáže vyjádřit jen skrze napodobivé či konvencionální posuňky.<sup>32</sup> Musíme zde poznamenat, že Zich zde míní pantomimu spíše jako baletní projev. V době, kdy Zich svou teorii psal, ještě neexistovala moderní pantomima, jakou známe dnes, jejíž představitel je např. Marcel Marceau nebo náš Ladislav Fialka. Etienne Decroux<sup>33</sup> sice již působil a vyučoval ve své škole novou moderní pantomimu, která by neseseděla tomuto Zichovu výkladu, avšak bylo to v Paříži velmi nové a k nám do Čech se to v tu dobu ještě nedostalo.

Oproti tomu je vyjádření citu pro mimiku sférou přirozenou. Viditelné a slyšitelné projevy těla postavy na scéně jsou pro diváka snadno čitelné, jelikož je zná z vlastní zkušenosti. Může se pak stát projev nějakého citu velmi sugestivním, jednak protože v divákovy vyvolají jeho vlastní vzpomínku, a jednak má každý tendenci k napodobení viděného citu, pak divák soucítí s dramatickou postavou.<sup>34</sup> Podívejme se teď, jakým způsobem je herec schopen ukázat divákovi citový výraz. Herec dokáže změnit své vzezření mnohými způsoby, právě skrze mimiku, nyní v užším slova smyslu,

---

31 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 97.

32 Tamtéž, s. 97-98.

33 Etienne Decroux se považuje za zakladatele moderní pantomimy. Studovali u něj všichni známí moderní mimové jako právě Marcel Marceau.

34 Tamtéž, s. 98.

tedy skrze grimasy svého obličej. K tomu se přidávají hrubší posuňky rukou, různá jejich gesta, a také pohyby celého těla, kde třeba postava lomí rukama a padne u toho na kolena. Velmi jemné nuance dokáže vyjádřit mluva a hlasové projevy, píše Zich. Je to kvůli tomu, že náš sluch je bystřejší než oko a slyší každé zachvění slabiky, každý vzdech. Zich k tomu dodává, že sluch je význačnějším emocionálním mostem k divákovy pro jeho „*neodolatelnost* citového účinku na posluchače“, protože zvuk proniká tzv. až do srdce.<sup>35</sup> Ovšem i tato schopnost mimiky má své hranice. Mimika končí u obsahu citu, narážíme zde podobně jako u prvního případu idejí. Pokud cit nemá žádný obsah, nebo je velmi dobře cítit z kontextu jednání, dokáže být soběstačný, je tomu tak hlavně u nálad postav. Pokud ovšem vidíme velkou emoci, potřebujeme znát i její důvod, a to lze jen slovy, či dalšími jinými prostředky.<sup>36</sup>

Podle Zicha dokáže mimika nejlépe vyjádřit snahy dramatické postavy. Tím míní neúmyslné, pudové, nebo úmyslné chtění. Dokáže je vyjádřit nejlépe proto, že nezáleží na její intelektuální neschopnosti. Veškeré snahy vyvěrají z citu, jakákoli myšlenka, idea postavy, v sobě nese cit. Jelikož mimika cit dokáže velmi obstojně vyjádřit, ukáže tím vnitřní motivaci pro snahu. Tato snaha je postavou proměněna v čin. Na jevišti tedy vidíme dramatickou osobu, která má nějaký cit, např. má nesnesitelný hněv na jinou postavu, která jí zabila syna. Ten nám velmi dobře mimikou ukáže. Postava bude chtít odplatu a ta vyústí v čin vraždy druhé osoby. Tato scéna mohla proběhnout naprosto beze slov a divák skrze hercovu mimiku ví, co a proč ona postava udělala.<sup>37</sup>

Ale nač je důležitý tento proměnlivý soubor pro dramatickou osobu? Proč mu Zich věnuje takto rozsáhlý rozbor? Stálý soubor vjemů nám poví vnější vlastnosti postavy, ze kterých usuzujeme ty vnitřní. Jenže vnější vlastnost sama o sobě může být mnohdy mnohoznačná, proto až z proměnlivého souboru můžeme jistě říci, jaký je duševní rys postavy. Hlavní důraz ale Zich dává na dynamičnost. Statický charakter

---

35 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 99.

36 Tamtéž.

37 Tamtéž, s. 99-100.



osoby nám nic nepoví, ani nás nebude bavit, až dynamický charakter dává postavě život. Dramatická osoba má mít dynamickou charakteristiku.<sup>38</sup>

### 2.1.2. Charakteristika dramatické osoby

Doposud jsme rozebírali dramatickou osobu bez obsahu dramatického textu. Je tedy důležité zmínit poměr mezi již vyloženou mimikou, a řečí v dramatickém díle. Mimika je omezená tím, že dokáže jen velmi skromně podat intelektuální obsah. K němu nám ale dobře poslouží řeč. Zichova definice řeči zní: „Řeč je soustava slyšitelných značek, jejichž význam je smluvní, konvencionální.“<sup>39</sup> Autor píše, že skrze řeč můžeme vyjádřit jakýkoli obsah intelektuálních představ, tedy ideu nebo myšlenku. Spojením mimiky a řeči dramatické osoby dojde u diváků k její úplné obrazové představě.<sup>40</sup>

Charakteristika dramatické osoby je podle Zicha, produkt tří syntéz, které vykonali diváci. První dvě jsou názorné, tedy jedna je statická, daná oblekem a tělesným zjevem, a druhá je dynamická, daná mluvou a chováním, které jsou předváděné hereckou postavou. Třetí vzniká z dramatické osoby tzv. myšlené. Dramatická osoba myšlená se vykazuje myšleným obsahem řeči, má proto textovou charakteristiku, píše Zich.<sup>41</sup> Divák všechny tyto vjemy spojí v jeden, a v jeho představě vzniká celistvá dramatická osoba.

Podstatné je, aby byla charakteristika dramatické osoby jednotná, a to hlavně v rámci časového průběhu. Pokud tuto podmínku nesplní, v divákovi nevznikne představa oné dramatické osoby. Požadavek jednoty charakteru pro Zicha neznamena jeho úplnou stálost, ale připouští i změnu, souvislý vývoj postavy. Pokud ve svém jednání bude postava přeskakovat a vynechávat, pokud bude dělat tzv. skoky v charakteristice, divák

---

38 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 101.

39 Tamtéž, s. 103.

40 Tamtéž.

41 Tamtéž, s. 104.

bude zmatený a nebude mu jasné, proč to postava dělá, a co dělá. Zich tento požadavek nazývá principem kontinuity dramatické osoby.<sup>42</sup>

## 2.2. Herecká postava

Při rozboru dramatické osoby jsme se dívali očima diváka hledícího na jeviště. Nyní se budeme dívat očima samotného herce v zákulisí. Jeho úkolem je vytvořit „postavu“ divadelní hry. Tato postava je jeho uměleckým dílem. Na rozdíl od jiných umělců, např. malířů, k vytvoření díla používá zcela odlišné prostředky, jeho látkou a nástrojem je jeho tělo. Jeho vlastní, živé a oduševnělé tělo.<sup>43</sup> Herec proto své dílo vnímá primárně jako tělový vjem, pak až přichází vjem zrakový a sluchový. Také je důležité zmínit, že podle Zicha není herecká postava jen něco psychického, ani jen něco fyzického, podle něj je obojí dohromady.<sup>44</sup> Aby byl lépe chápán rozdíl mezi samotným hercem, hereckou postavou a dramatickou osobou, použiji příklad sochy. Herec je jako mramor, ze kterého bude socha. Tvarovaný mramor v sochu, je jako tvarovaný herec v hereckou postavu, která představuje dramatickou osobu. Podstatou hereckého umění je tvorba herecké postavy, z toho vyplývá, že akrobati, klauni a žongléři herci nejsou. Dalo by se to lehce vyvrátit, ale je důležité při čtení Zichových statí myslet na to, že je to teoretik estetiky dramatického umění, a ne divadelní estetiky, přemýšlí tedy v mezích inscenace dramatu. Bere v potaz jen ty divadelní hry, které se zakládají na dramatickém textu.<sup>45</sup>

Tak jako dramatická osoba má i herecká postava své složky, které jsou obdobné, jen jsou z pohledu technické představy. Hereckými složkami jsou kostým, maska, hra a mluva. Tyto složky jsou pro něj souborem vnitřně hmatových vjemů, uvědomuje si sám na sobě, jakým způsobem se pohybuje, gestikuluje, apod. S vjemy zrakovými a sluchovými je to složitější, herec se sice částečně vidět může, ale nikdy se neuvidí tak, jak ho vidí diváci. To samé je to s hlasem, on se sice slyší, ale jak všichni

---

42 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 104-105.

43 Tamtéž, s. 106.

44 Tamtéž.

45 SŁAWIŃSKA, Irena. Sémiotika divadla In: *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 210.

víme, náš hlas zní pro druhé jinak než pro nás, tedy se ani neslyší tak, jak ho slyší diváci.<sup>46</sup>

Možná by se dalo namítnout jak to, že kostým a maska patří do vnitřně hmatového vjemu hercova, když je to něco přidaného k jeho tělu a nejde to z něho samotného. Zich píše, že těmito složkami, jak kostýmem, vycpávkami, tak i parukami atd., se jen rozšiřuje hercovo tělesné já.<sup>47</sup> Všechny tyto věci se stávají součástí hercova těla, vždyť mnoho herců se lépe vžívá do své role právě díky kostýmu. Zich v tuto chvíli definuje, že herecká postava je pro herce soubor všech vnitřně hmatových vjemů a duševních stavů, jež má při svém výkonu herec, který představuje určitou dramatickou osobu.<sup>48</sup> Herecká postava je složena ze dvou útvarů, které jsou navzájem úzce propojené, z fyziologického a psychologického. To znamená, že herec si například oblékne dlouhý těžký talár, a vnikne do něj pocit důstojnosti a moci. Psychologický útvar musí odpovídat tomu fyziologickému, tento vztah určí herci jeho vlastní vnitřní a vnější zkušenost, nebo nějaká konvence. Zich tomuto vztahu říká psychofyziologické korespondence.<sup>49</sup>

Pro herce je nutné, aby byla herecká postava totožná svým vnitřním životem s dramatickou osobou, tak jak on ji chápe. Herec se tedy snaží pochopit co nejvíce dramatickou osobu, aby došel k ztotožnění. Jeho úspěch je viděn až na jevišti, na jeho vnějším výkonu, na kterém vše záleží. Nestačí jen hluboké pochopení a ztotožnění se s dramatickou osobou, herec musí umět ztělesnit svou představu.<sup>50</sup> V tom spočívá um hercův, čím lépe dokáže podat divákovi svou představu, tím je větší herec.

Stejně tak jako u dramatické osoby, má herecká postava složku stálou, čímž je kostým a maska, a složku proměnlivou, tou jsou mluva a hra. A stejně tak mají obě v proměnlivé složce jistý trvalý ráz nutný pro kontinuitu dramatické osoby. U herecké

---

46 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 106-107.

47 Tamtéž, s. 108.

48 Tamtéž, s. 108.

49 Tamtéž, s. 110.

50 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 110.

postavy jsou tímto trvalým a stabilním její dispozice k duševním stavům. Zich píše že to, co je v postavě stále, je její sklon k nějakým duševním stavům. Hněvivý člověk není ten, co by se hněval, ale má k tomu sklon, tedy je hněvivým, i když se zrovna teď nehněvá.<sup>51</sup> Tyto duševní stavy, které jsou nezbytnou součástí dramatické postavy může herec získat dvojí cestou. Skrze svou vůli se může herec uchystat na nějaký stav, třeba hněv. Druhou, ještě lepší cestou, je sugesce, když jsem na určitý stav zaměřen. Herec si nevybírám jednu či druhou, ale kombinuje obě dvě. Herec potřebuje různé prostředky, které mu sugescí navodí správné fyziologické zaměření. Nejběžnějšími takovými prostředky jsou text jeho role, kostým, rekvizity nebo kulisy, scéna představení. Hercovo zaměření tak vzniká účelně připravenou autosugescí, píše Zich.<sup>52</sup>

Po vymezení pojmů dramatické osoby a herecké postavy můžeme nyní shrnout rozdíl, jaký mezi nimi je. Dramatická osoba objektivně na scéně není a žije ve vědomí diváka, ta kterou divák na scéně vidí je herecká postava, která mu dramatickou osobu zprostředkovává. Toto rozdělení je stěžejním bodem Zichovi teoretické práce, kterou se inspirují další významní divadelní teoretici.<sup>53</sup>

### **2.2.1. Podmínky herecké tvorby**

Herec má pro práci podmínky vnitřní a vnější. Vnitřní podmínkou tvorby je hercovo nadání, tou vnější jsou prameny, ze kterých herec čerpá. Herec musí být schopen přeosobnění, toho dosáhne díky předuševnění, což je potlačení svého vlastního duševního já, pro novou konstelaci tendencí, je to silné vžití se do postavy dramatu, toto předuševnění prožívají všichni tvůrci, dramatikové i režiséři.<sup>54</sup> To ovšem pro přeosobnění nestačí, musí být k tomu schopen přetělesnění. Toho herec dosáhne kombinovaným tělesným zaměřením na vlastnosti, která má daná postava.<sup>55</sup>

---

51 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 112.

52 Tamtéž, s. 113.

53 Tamtéž, s. 92.

54 Tamtéž, s. 69.

55 Tamtéž, s. 114.

Další nutností herce je um tělesných a duševních dějů. Tím Zich hlavně myslí city a snahy dramatické postavy. Herec ukazuje duševní stav dramatické postavy, který musí korespondovat s jeho tělesným vyjadřováním. Tělesná výrazová schopnost je vlastně schopností, která musí být procítěná samotným hercem, v jeho případě procítuje danou dramatickou osobu.<sup>56</sup>

Herec je motorický typ, přirozeně se více zaměřuje na vnitřně hmatové vjemy, má pro ně dobrou paměť. Podívejme se teď na hlavní zákony logiky názorného myšlení herce. Prvým je zákon koordinace vnitřně hmatových impulsů. Herec dostane jeden impuls, který se rozšíří do celého těla. Například hraje pyšnou postavu, pro pyšnou chůzi dostane svalový energický impuls do zad, ten se dostane do celého těla a kromě pyšné chůze, má herec i pyšná gesta, držení hlavy, výraz, a i dokonce mluvu. Je mezi tím jistá harmonická příbuznost, která udržuje postavu v jednotě. Druhým zákonem je zákon kontinuity herecké postavy. Je to obdobné jako u dramatické osoby. I herecká postava musí zachovat kontinuitu své postavy, tím že bude mít stále stejný povahový ráz. A posledním je zákon exteriorizace vnitřně hmatových impulsů. Všechny vnitřně hmatové impulsy se z vnitřku rozšiřují ven, odstředivě na povrch těla a dál ven do okolního prostoru (vyústí například v nějaký čin).<sup>57</sup>

Jak jsme řekli, vnější podmínkou herecké tvorby jsou prameny, ze kterých herec čerpá pro svou roli. Pramenem jsou pro herce samozřejmě zkušenosti, a to vnitřní a vnější. Vnitřní zkušenost je pro něj tím nejlepším. Jelikož danou emoci, nějaký psychický stav, který má dramatická osoba, herec pocítuje sám vnitřně, tedy duševně, ale zároveň i tělesně, může tak pozorovat jejich vzájemnou psychofyziologickou korespondenci. Herci nejde o ty pocity samotné, o jejich obsah, říká Zich, ale jde mu hlavně o jejich tělesný projev, snaží se jakoby vystoupit sám ze sebe a pozorovat se, jakým způsobem se daný psychický stav projevuje z vnějšku.<sup>58</sup> Vnější zkušenost je založena na prožitcích ostatních lidí, kvůli tomu je méně dokonalá. Herec si pomáhá tím, že vidí-li nějaký prožitek u jiného, napodobí ho. Každý máme napodobivý pud.

---

56 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 115.

57 Tamtéž s. 116-118.

58 Tamtéž, s. 119.

Avšak toto napodobování je jen předstupněm pro herectví. Napodobování je jen vnější, fyziologický projev, snaží se tedy herec i vžít do nitra druhého.<sup>59</sup>

Obě zkušenosti si herec ukládá do své motorické paměti. Zapamatované pohyby si herec musí neustále opakovat, aby si je zautomatizoval, díky tomu může pohyb odpadnout z herecova vědomí, protože se mu uložil do jeho tělesné paměti, říká se tomu princip ekonomie. Určité pohyby se tak staly pro herce symbolem určitého duševního stavu. Souhrn všech těchto symbolů, Zich je nazývá značkami, tvoří techniku herce, která je pro něj charakteristická.<sup>60</sup>

### 2.2.2. Tvorba hercova

V závěru teoretického výkladu o herecké postavě, nám Zich předkládá povahu hercovy tvorby. Každý herec má svou vlastní osvědčenou metodu, podle které postupuje, ovšem jsou tu typická stadia. Před tím, než se začneme zabývat konkrétními kroky, je důležité zmínit, že vždy je pro herce řídicí představou daná dramatická osoba.<sup>61</sup>

Prvním stádiem je stadium přípravné. Probíhá tak, že herec dostane text své role, který si čte a učí se ho nazpaměť. Z textu se snaží vycítit dramatickou osobu, z jejích vět a autorových poznámek se snaží najít její charakter. Při čtení textu začnou v herci vznikat určité reálné duševní stavy, které vytvářejí jeho hraní. Toto hraní ještě ovšem není dramatická osoba, herec je zatím stále sám za sebe.<sup>62</sup>

Dalším krokem je koncepce postavy. Herec tvoří statické elementy, které danou dramatickou postavu determinují. Herec při tomto kroku je zaměřen tělesně, jeho koncepce má převážně vnitřně hmatovou povahu. V této části jde hlavně o již zmíněné přetělesňování. Herec si vypomáhá i maskou, jak hledáním vhodné mimiky obličej, tak

---

59 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 120.

60 Tamtéž, s. 121-122.

61 Tamtéž, s. 123.

62 Tamtéž.

i v užším slova smyslu hledáním vhodného kníru například, dále si pomáhá oděvem. Herec hledá „herecké motivy“, které charakterizují jeho dramatickou osobu.<sup>63</sup>

Po přetělesnění přichází proces předuševnění, o ten se herec snaží ve fázi provedení postavy. Postavu zde sceluje do jednoty, postupuje podle kontinuity herecké postavy a pomalu se dostává k dramatické osobě. Důležitým faktorem v této části je koadaptace, spoluhra herců. Herci konečně začínají spolu zkoušet a vzájemně se ovlivňovat.<sup>64</sup>

Nyní může začít fixace postavy. Herec si „zapisuje“ postavu do své motorické paměti pomocí automatizace. To znamená, že herec může trochu upustit od psychické stránky, a díky tomu se může rozpoltit na dvě části, na herce pozorujícího a hereckou postavu pozorovanou. Jen skrze to se může herec zhodnotit a provést sebekritiku, která je nutná u každého herce.<sup>65</sup>

Poslední fází je definitivní výkon. Ten herec podává na jevišti počínaje premiérou a konče derniérou, po celou dobu je herec svým vlastním výkonným umělcem. V tomto období může herec ještě svou roli dotvářet, vylepšovat to, co racionálně automatizoval, díky svým iracionálním nuancím tělesného zevnějšku. Těchto iracionálních nuancí herec dosáhne tím, že se vžívá do svých tělesných výkonů, a tak v sobě budí, řekněme, pomyslné duševní stavy, které nejsou reálné, jako když se roli učil. Zich zde naráží na James - Langeovu teorii citu, která spočívá v tom, že fyzické projevy těla jsou příčinou emocí. Tyto iracionální nuance jsou samozřejmě jen drobné změny, které už herec nefixuje, je to spíš improvizace v postavě, ale právě díky nim postava více ožije, a velmi pak působí na diváka.<sup>66</sup>

---

63 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 124-125.

64 Tamtéž, s. 125-126.

65 Tamtéž, s. 127-128.

66 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 128-129.

## 2.3 Sémiotika

Zajímavé na studii Otakara Zicha je, že se úplně vyhýbá termínu „znak“, ač je jeho dílo sémiotické, jednoduše řečeno naukou o znaku. Ivo Osolsobě píše ve svém článku *Zichova filozofie dramatického tvaru*, že to bylo možná pro dvojznačnost tohoto slova.<sup>67</sup> Zich nepoužívá jak termín znak, tak ani nemluví o významu, ani o označujícím a označovaném, ale zmiňuje se o představujícím a představovaném. Tuto dvojici zmíní ve svém textu jen jednou, ale staví na něm celé své dílo *Estetika dramatického umění*. Nás toto rozlišení zajímá u dvojice herecká postava-dramatická osoba.<sup>68</sup>

Herec představuje danou dramatickou osobu, tu ale nemůže ukázat úplně, nemůže jí zpodobnit samu o sobě. Dramatická osoba je reprezentována. Divák při vnímání útvaru (herce) na jevišti má vždy dva soubory představ: technickou významovou představu, kterou je herecká postava a obrazovou významovou představu, kterou je dramatická osoba. Mukařovský proto nazývá Zichovu teatrologii dvojí sémantizací.<sup>69</sup> Je to sémantická jednotka, která má dvojitou vazbu „představujícího“, což je herecká postava a „představovaného“, kterým je dramatická osoba. Na počátku se Otakar Zich ptá, co to je, co vnímá divák smysly na jevišti. A z čeho to je, z jaké látky je to? Je to herec a jeho tělo s vědomím. Nesmíme zapomínat, že herec není herecká postava, tou se až stává po vlastním zformování. Divák vnímá útvar (herce) a to v něm vyvolá technickou významovou představu herecké postavy, tedy představu „představujícího“. Tato představa vzniká na základě našich divadelních zkušeností. Dramatická osoba jako „představované“, je vyvolaná obrazovou významovou představou. Ta vzniká na základě podobnosti s vjemy.<sup>70</sup> Významová představa technická

67 OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (V Panorámě 1.). Praha: Panorama, 1986, s. 382.

68 OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, s. 382.

69 SUS, Oleg. Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění). *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 13(1), s. 233 [cit. 25. 3. 2021]. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115611/1\\_Theatralia\\_13-2010-2\\_26.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115611/1_Theatralia_13-2010-2_26.pdf?sequence=1).

70 SUS, Oleg. Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění). *Theatralia*, s. 234.



a obrazová náleží do „vnitřní sémiotiky“, to znamená, že to je sémiotika z pozice vnímajícího subjektu, tedy diváka. Dvojice „představující“ a „představované“ je zase „sémiotika vnější“. <sup>71</sup> Zich si pojem „významová představa“ bere od německého filosofa Johannese Volkelta <sup>72</sup> a znamená mentální odezvu na vjem, díky které víme, co je to, co vnímáme. <sup>73</sup>

Ivo Osolsobě zmiňuje připomínku, že Zich na několika místech dostatečně nerozlišuje hereckou postavu, která je objektivním faktem a „hereckou postavu“, která je technickou představou. <sup>74</sup> Oleg Sus obdobně kritizuje pojetí technické významové představy, která není podle něj dostatečně terminologicky jasně formulována a objasněna. Sus píše, že v případě herecké postavy musí příslušná technická významová představa zastupovat jak roli signifiant (představujícího), tak i zároveň roli signifié (představovaného). Což je problematické, proto se toho nebudeme držet doslovně a budeme pracovat s technickou významovou představou, která formuje hereckou postavu, a která postupně vchází do dramatické osoby. <sup>75</sup> Herec je fyzickým základem herecké postavy, ale výsledná herecká postava, která je dotvářena během představení, patří k signifié (představovanému), k dramatické osobě. Herec na jevišti, není to samé, jako dané psychofyzické individuum X. Y., které je hercem. Herec je ovšem na scéně zároveň reálnou osobou a zároveň je nositelem elementárních znaků, které určují jeho herectví. <sup>76</sup>

Někteří členové Pražského lingvistického kroužku se zdráhali přijmout toto Zichovo rozlišení herecké postavy od herce a dramatické osoby. Neměli problém přijmout rozdělení mezi hercem a jeho dílem, tedy dramatickou osobou, ale překážkou

---

71 OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, s. 383.

72 Z jeho díla *System der Ästhetik I*, München 1905.

73 OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, s. 384

74 Tamtéž, s. 386.

75 SUS, Oleg. Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění). *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře, s. 235.

76 Tamtéž, s. 235.

pro ně bylo odlišení herecké postavy a dramatické osoby.<sup>77</sup> Důvodem pro nepřijetí této teorie je pojetí znaku Pražské školy, které představitelé této školy přijali od Ferdinanda de Saussura. Nelze na herectví aplikovat myšlenku dvou stran znaku, tedy signifiant a signifié. Veltruský píše, že častokrát je velmi obtížné rozlišit, co patří k herecké postavě a co k dramatické osobě.<sup>78</sup>

---

77 VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 22-23.

78 Tamtéž, s. 23.

### 3. Jan Mukařovský

Jan Mukařovský navazuje na českou vědeckou tradici, hlavně na estetické myšlení Otakara Zicha. Mukařovský ale v jistém ohledu Zichovu teorii překonává, jelikož zobecňuje svou koncepci. Zich totiž nezahrnuje do své teorie nové vlivy na dramatické umění, kterými je hlavně meziválečná avantgarda. Mukařovský proto prohlubuje strukturní pojetí divadelních složek a vychází ze souboru nehmotných vztahů. Jevištní dílo je pro něj struktura znaků a významů s dynamickou výstavbou, kde je neustále udržovaný pohyb protikladů mezi jednotlivými složkami.<sup>79</sup> Nejdůležitější je, a v tom se liší od Zicha, že žádná ze složek není základní složkou, která by vždy dominovala. Hierarchie složek se mění podle typu a stylu divadla. Nositelem jednání v jevištním díle nemusí být jen živý herec, ale i neživé objekty, které mají funkci subjektu, nebo scéna sama. To je jeden z hlavních přínosů Mukařovského pro českou teatrologii.<sup>80</sup> U Zicha je vždy dominující složkou herec, živá lidská bytost. A proto u něj není tolik prostoru pro nově se vyvíjející divadlo, které experimentuje.

#### 3.1 Hercova úloha

Hlavní úloha hercova je ta, že je nositelem jednání. Je tak pojátkem všeho, co se děje na jevišti, je jeho středem a vše, co je kolem něho, je pojímáno jen ve vztahu k němu. Tedy scéna, světla, rekvizity aj., jsou znaky hercova duševního a tělesného ustrojení.<sup>81</sup> Divák hledící na představení vnímá vše mimo herce jen pomocí smyslů, avšak právě herce a jeho projevy jsou divákovi přístupné vcítěním, vnímá ho jako jedinou skutečnost scény. Mukařovský píše, že čím více je herec v jevištní akci, čím více má jednání, tím je divákem bezprostředněji vnímám, více se do herce vcítuje. Tak se dá popsat rozdíl mezi hlavními a vedlejšími postavami. Je důležité zmínit, že si nemusíme pod hercem

---

79 SOLDÁN, Ladislav. Zichova estetika dramatického umění v hodnocení Jana Mukařovského. In: PEČMAN, Rudolf (ed.) *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze, 16.-18. května 1979*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 180-181.

80 Tamtéž, s. 181.

81 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 233.

představit jen osobu, někdy se jednajícím může stát i věc. Stává se tak najednou skutečností, která hýbe dějem.<sup>82</sup>

Mukařovský zkoumá vztah mezi hercem a dramatickou osobou, na kterém můžeme vidět jakým způsobem se od sebe odlišují. Zajímá ho otázka, zdali herec hraje dramatickou osobu ze svých vlastních zkušeností, vytváří ji pomocí vlastních vzpomínek a citů, či je dramatická osoba zcela odlišná od jeho osobního citového života, a herec jí pojímá chladně na základě svých představ. Tento vztah mezi hercem a dramatickou osobou Mukařovský pojímá jen na základě hercovy metody, kterou používá při vytváření dramatické osoby. Odpověď na otázku čerpá ze stati Jindřicha Honzla<sup>83</sup>, který píše, že herec tvoří postavu pomocí obou způsobů, využívá jak své zkušenosti a prožívá dramatickou osobu, tak je i citově neúčasten a konstruuje ji svým rozumem. V historii se přístupy mění a v různých obdobích převládají různé způsoby. Jako první se o toto téma zajímá Denis Diderot ve svém slavném textu *Herecký paradox*.<sup>84</sup> Mukařovský dále popisuje jakousi mezivrstvu, která je mezi hercem a dramatickou osobou, tato část je složená z ustáleného souboru tvárných prostředků, které jsou trvalým příznakem herce. Je to to, co má herec v každé roli, kterou hraje, to, čím je daný herec charakteristický. Divák si je tak s tímto hercem spojuje a vždy ho poznává v nové roli. Avšak pořád má trvalý soubor tvárných prostředků herec ve svých rukou a sám (nebo mu to je řečeno režisérem) se může rozhodovat, zdali se v roli bude úplně odlišovat od předchozí, nebo si zanechá své „poznávací znamení“.<sup>85</sup>

Zajímavou částí v Mukařovského textu je antinomie hereckého umění. Stálou a vždy přítomnou antinomií herce je socha, která je neustále přítomna na jevišti, i když je její přítomnost nezhmotněná. Protože v herci se neustále nachází protikladnost sošného a pohyblivého. Mezi pohybem člověka a nehybností sochy se nachází herec. Představme si hercovy pózy, anebo antické či japonské masky, herec je jako živá socha. Mukařovský odkazuje i na termín „nadloutky“, který pochází od anglického divadelního

---

82 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 234.

83 *Nad Diderotovým paradoxem o herci* otištěný v časopise Program D-<sup>40</sup>

84 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 234.

85 Tamtéž, s. 234-235.

teoretika Edwarda G. Craiga.<sup>86</sup> Craig se pro svou představu ideálního herce inspiroval náboženskými sochami. Chtěl, aby herec působil jako symbol, jako ukazují sochy, a aby se vzdal svého egoismu, svých vlastních emocí, a aby nenapodoboval život, ale aby se podřídil dramatické postavě a vyjadřoval něco nadindividuálního a absolutního.<sup>87</sup>

### 3.2 Struktura herce

Další důležitou částí Mukařovského struktury jevištního umění jsou divadelní složky inscenace. Podstatnou je právě složka herecká, která je ještě se složkou režie tou nejzásadnější, jelikož jejich přítomnost charakterizuje divadlo jako jednotný útvar ze všech ostatních složek nejvýrazněji.<sup>88</sup> Rozdělením divadla na složky, ale Mukařovský nekončí. Každá jednotlivá složka má své podružné složky, které se dále dělí na menší části až k nedělitelným základům. Uveďme Mukařovského příklad. Složka hereckého zjevu v sobě obsahuje složky hlasu, mimiky, gestikulace, pohybu, kostýmu atd. Například hlas můžeme dále rozdělit na artikulaci, výšku hlasu, barvu hlasu, tempo aj. Můžeme pokračovat ještě dále, barva hlasu má velkou škálu zabarvení, které má každý herec jiné, ale je i zabarvení podle pocitu, které je nezávislé na osobitosti hlasu. Je důležité zmínit, že Mukařovský nepokládá žádnou ze složek ani jejich pod složek za základní, která by byla podmínkou estetické hodnoty představení. Dominance složek se mění v závislosti na době a stylu. Tak je to i v samotných složkách hereckých, někdy převládá složka hlasová a jindy spíše pohybová. Žádná ze složek není pro divadlo nezbytná a nepostradatelná.<sup>89</sup>

Vztahy v jednotlivých složkách nejsou dány jasnou konvencí. Někdy se může zdát, píše Mukařovský, že jsou jednotlivé složky pevně sepnuté předvídanými vztahy,

86 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 226-227.

87 HYVNAR, Jan. Craig: maska a nadloutka. In: *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: PRAŽSKÁ SCÉNA, 2000, s. 94-97.

88 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 227-228.

89 Tamtéž.

které jsou neproměnné a každý herec se jimi musí řídit. Například gesto, mimika a řeč působí, že musí být shodné a odpovídat tak jedna druhé.<sup>90</sup> Ale tyto složky se mohou klidně rozejít, pokud to bude za účelem uměleckého účinku tak, jak to pojalo např. ruské divadlo MCHAT<sup>91</sup> a na jejichž příkladu nám je tato rozdílnost ukázána. Jako první soubor se odvážili na jevišti oddělit gesta od slov, a tím se právě více přiblížili ke skutečnosti člověka. Dennodenně se setkáváme s tím, že naše slova nekorrespondují s naším tělem. Slova nejsou důsledkem gesta a výrazu, a naopak zevnějšek není důsledkem slov. Oboje má svůj původ v niterném životě a vychází z něj někdy v souměrném, někdy v nesouměrném stavu. Niterný život, neboli skrytá hybná síla, je buď vůle člověka, nebo jeho cit. Tak se dokonce i stalo, že divák si začal více všimnout při odchodu z divadla svého chování i chování ostatních. Gesto přestalo být pro něj jen doplňkem hlasu, a naopak se mnohdy stalo hlavním projevem.<sup>92</sup>

Samotná struktura hereckého zjevu je podle Mukařovského jen částečná, význam dostává až v rámci celkové struktury divadelního díla.<sup>93</sup> Složky v této struktuře se nacházejí v rozmanitých vztazích, herec se například ocitá ve vztahu s jevištním prostorem, s dramatickým textem, s ostatními herci aj. Mukařovský se zdržuje u vztahu mezi herci a rozebírá jejich hierarchii na jevišti. Ta se liší v závislosti na historickém období, prostředí, a nebo na povaze dramatického textu. První možností je ta, že nikdo na jevišti nemá dominující postavení, vedle něhož by ostatní byli vedlejší. Všichni mají stejnou pozici a jsou mezi sebou strukturně spjatí. Dalším modelem je jeden hlavní herec, nebo skupina herců, a ostatní herci jsou v pozadí a dotváří atmosféru. Poslední možností je, že jsou všichni stejně postaveni, avšak nemají mezi sebou žádné strukturní vztahy, je tedy na jevišti každý jako jednotlivec.<sup>94</sup>

---

90 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 227-228.

91 Moskevské umělecké akademické divadlo založené Konstantinem Sergejevičem Stanislavkim v roce 1898.

92 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 228-229.

93 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. In: *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 254.

94 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. In: *Studie z estetiky*, s. 255.

### 3.2.1 Herecký zjev

Ted', když jsme herce popsali, ač jen nástinem, v rámci celkové struktury jevištního díla, můžeme se přesunout k samotné vnitřní struktuře hereckého zjevu. Struktura herce má tři základní skupiny: složku hlasovou, složku mimiky, gest a postojů, a složku pohybu.<sup>95</sup> První složka hlasová je velmi složitá v dalším vrstvení, má nezměrné možnosti ve svých kombinacích. Namátkou pod ní patří výška hlasu, melodie, síla, barva, tempo, aj. Druhá složka, do které Mukařovský řadí mimiku, gesta a postoje by mohla být rozdělena zvláště do těchto tří složek, ale jelikož mají společnou vlastnost, a to expresivitu, výraz duševního stavu, jejich emocí, tak je řadí do jedné složky. Buď jsou mezi sebou navzájem schodné, a nebo se rozcházejí. Jedna si může ostatní podřizovat, nebo mohou být všechny v rovnováze. Blíže jsme to rozebírali v předešlé části. Poslední složka, pohyb těla, vyjadřuje hercův vztah k jevištnímu prostoru. Vypadá to, že by se různé části této složky daly spojit s předešlými složkami, řekneme, že chůze může být i gestem. Ale není tomu tak. Zřetelně se tyto skupiny liší, a to na základě účelu. Protože jak už jsme řekli, gesta vyjadřují duševní stav, kdežto pohyb mění vztah herce k jevištnímu prostoru. Divák dobře rozezná, kdy je zmiňovaná chůze gestem a kdy pohybem.<sup>96</sup>

Samotná složka gest může mít mnoho podob. Řekli jsme si, že gesta mají funkci expresivní, tím to ale není ukončené, expresivnost může mít mnoho forem. Mukařovský uvádí tři podoby: bezprostřední, individuální a nadindividuální.<sup>97</sup> Nadindividuální expresivnost znamená, že gesto se stává znakem obecně srozumitelným a konvenčním. Patří do této skupiny všechna společenská gesta, náboženská gesta apod. Individuální expresivnost gesta je zase naopak to gesto, které zpočátku vypadá jako běžné společenské, avšak promění se do nějakého odstínu, je více intenzivní, přežene se do neobvyklé míry. A nebo je duševní stav postavy jiný, než předstírané gesto. Tato individuální expresivnost gesta nastane, když je prolínání gest postupné, což znamená, že herec náhle poruší přirozenou řadu gest nějakým velkým,

---

95 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. In: *Studie z estetiky*, s. 255.

96 Tamtéž, s. 255.

97 Tamtéž, s. 256.

náhlým jiným gestem. Nebo taky může být prolínání simultánní. To vypadá tak, že herec ukazuje nějaké gesto a zároveň ho svou mimikou popírá.<sup>98</sup>

### 3.3 Příklady herců a jejich metod

Dalším zajímavým tématem, které Mukařovský otevírá, je teorie, podle které umělecké dílo vyvěrá z duševních stavů umělce. Jak je to tedy s hercem jakožto tvůrcem postavy? Mukařovský si bere za příklad českou herečku Národního divadla Hanu Kvapilovou. To ona přišla s novým přístupem k herectví, které u nás nemělo tradici. A právě ona představuje ten typ umělce, který vytváří dílo ze svých duševních stavů. Hrála tak, jako by ani nehrála, ale žila na jevišti. Všechny emoce byly upřímné a opravdu prožívané. To byl veliký skok od běžného herectví. Do té doby herci prováděli přesná velká gesta patřící k přesně daným citům. Převládala velká expresivnost, a tedy když herečka Kvapilová hrála na jevišti, způsobilo to mírný zmatek, jako by se všechna její gesta ztratila, i přesto, že byla daleko více prožívaná, než u ostatních kolegů. Bylo tomu proto, píše Mukařovský, že zapomněla na to, že umělecké dílo je znakem, a ne přímým a bezprostředním výrazem duševního stavu umělcova.<sup>99</sup>

Toto nové pojetí herectví Hany Kvapilové ještě způsobilo další zajímavou změnu, kterou Mukařovský zmiňuje, a to jednotu dramatické postavy. Pro klasické expresivní herectví, pokud ho takto můžeme nazývat, bylo charakteristické to, že byl daný kánon gest patřících k určitým citovým projevům. Každý herec se tohoto kánonu držel a používal ho ve své dramatické osobě. Pak ale nemůžeme mluvit o něčem individuálním, co charakterizuje danou postavu. Všechny postavy se chovají stejným způsobem, který je dán. Dramatická osoba neměla nic individuálního.<sup>100</sup> A právě zmiňovaná Hana Kvapilová tuto skutečnost obrátila a svá gesta podřídila jednotě dramatické osoby a tak ji individualizovala. Právě v tom byl obrat k novému nezkonstatnělému herectví. Tak se její bezprostřední duševní stav proměnil ve znak.

---

98 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. In: *Studie z estetiky*, s. 256-257.

99 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Osobnost v umění. In: *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 340.

100 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Osobnost v umění. In: *Studie z estetiky*, s. 341.



Obecenstvo ji začalo přijímat s velkým ohlasem a stala se velmi úspěšnou herečkou své doby. Její herectví se začalo nazývat realistické, nahradilo to starší, a tak se z nekonvenčního projevu stala konvence.<sup>101</sup> Založila půdu pro moderní herectví, které nejvíce rozvíjí Stanislavskij svou hereckou metodou.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij začal pomalu tvořit svou metodu v roce 1906. Herec podle něj měl zaujmout způsob tvorby na základě prožívání, a ne představování, jako tomu bylo doposud. Metoda představování spočívá v tom, že herec danou dramatickou postavu, kterou ztvárňuje, prožívá jen během studia, tyto emoce si zapamatuje, a na jevišti je diváku už jen zreprodukuje ze své psychofyziologické paměti, jak píše i Zich. Naopak způsobem prožívání, herec cítí opravdové emoce v každém představení. Prvním důležitým krokem, na který Stanislavskij dbal bylo, aby se herci odnaučili všechna navyklá řemeslná gesta. Herci měli používat přirozená autentická gesta, ovšem ne ta, která jsou všední a normální v každodenním životě. Stanislavskij tvrdí, že v každodenní životě není vůbec přirozenost, rozeznával tedy mezi každodenní životem člověka a nekaždodenním chováním herce. Herec by se měl dramatickou postavou stát natolik, aby v ní dokázal improvizovat.<sup>102</sup>

### 3.4 České divadlo dnes (v roce 1945)

Mukařovský jako jediný z námi vybraných představitelů Pražské školy reflektuje proměnu divadla a přibližuje stav českého divadla kolem roku 1945. Tato proměna sebou nese i nový pohled na herce. Pohlédněme nejprve na vztah herce a jeviště. Tradice byla taková, že herec a scéna jsou dva odlišné světy, kdy scéna jen dotváří herce a je jako něco v pozadí. To pak bylo jednoduché, herec dbal jen o sebe a o souhru s ostatními herci a diváci zase pozorovali jen herce na scéně. Pak přišlo divadlo impresionistické, v němž začal být na scénu kladen větší zřetel, scéna měla něco vyjadřovat. Tak se poprvé prolomila bariéra mezi hercem a scénou. Dále se scéna začala

---

101 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Osobnost v umění. In: *Studie z estetiky*, s. 342.

102 HYVNAR, Jan. Systém Stanislavského. In: *Herec v moderním divadle*. Vize, metody a techniky herectví 20. století. 1. vyd. Praha: PRAŽSKÁ SCÉNA, 2000, s. 15-20.

stylizovat a herce do sebe jakoby vtahovat. Pokoušelo se v té době dát tělu herce více geometrických obrysů, aby splynul se scénou, a působil jako neživý předmět, mírnila se jeho pohyblivost. K samotnému prolnutí herce a scény došlo až, když byl každý, jak herec, tak scéna, rozložen do svých jednotlivých složek. To znamená, že nestál herec jako živá bytost na scéně, ale například byl proti sobě dán hlas proti světlu.<sup>103</sup>

Mukařovský toto popisuje jako rozvolnění struktury. Převážně to bylo vidět v divadle expresionistickém. Stalo se tedy to, že složky, které tvořily jeden celek, např. herce, se od sebe navzájem oddělují. V praxi to vypadá tak, že kupříkladu výrok, který náleží dramatické postavě herec nevysloví, ale je za ním napsán na nějaké kulise, herec ho dotváří jen svým pohybem.<sup>104</sup> Nyní už není striktně dána živá bytost proti neživé věci, navzájem se proplétají. Hercem může být cokoli. Jindřich Honzl, na kterého ve svém textu Mukařovská odkazuje, ve svém článku píše, že přeci podstatou herce je, že představuje nějakou dramatickou osobu, a ne, že to nutně musí být živá bytost. Avantgardní divadlo osvobozuje pojem herce, který nyní znamená, že jím může být jakákoliv skutečnost, která představuje dramatickou osobu, tedy i věc, stroj, špalek, aj. A osvobozuje také pojem dramatické osoby, která se už nemusí omezovat jen na lidský mimos.<sup>105</sup> Osvobozují se všechny pojmy divadla. Všechny konvenční struktury se rozvolňují. Jakoby se heslem divadla té doby stalo „vše je možné“. Osvobození pojmu herce nechápejme ale tak, že herec může být nějakým předmětem, nebo nějakou jinou složkou nahrazen úplně, to ne. Předměty se stávají herci jen přechodně, hru vždy nese lidský herec. Předměty přejímající na chvíli úlohu herce můžeme chápat tak, že právě na něj tím spíše upozorňují.<sup>106</sup>

Došlo k tomu, že všechny složky divadla už nejsou v hierarchickém uspořádání, ale jsou si rovnocenné. A tak již herec není vždy hlavním nositelem děje, teď režisér rozhoduje, co se mu nejvíce hodí pro danou situaci, zdali herec, nebo

---

103 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 449.

104 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 450.

105 HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: *K novému významu umění*. Divadelní úvahy a programy 1920-1952. 1. vyd. Praha: Orbis, 1956, s. 246-247.

106 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie z estetiky* s. 455.

předmět. Osamostatněné jsou i složky hereckého zjevu. Vše, co herec na jevišti dělá, je v područí režiséra, každé gesto, tón hlasu, dynamika, atd. Uchopení dramatické osoby už není hlavním tvůrčím aktem herce, záleží teď více na celkovém uspořádání všeho, co je na scéně, a to určuje režisér, hlavní tvůrce jevištního dění.<sup>107</sup>

---

107 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 451.

## 4. Petr Bogatyrev

První své práce Bogatyrev publikoval ve 20. letech, kdy byl ovlivněn ruským uměnovědným formalismem. Jeho hlavním zájmem byla etnografie a folkloristika, a to je i vidět na jeho teatrologických studiích, ve kterých klade důraz na trochu jiné aspekty. Na jevištní dílo nahlíží jako na jednotu, která v sobě nese vnitřní napětí, a tak i různorodost.<sup>108</sup> Skrze pohlížení na divadlo jako na strukturu, Bogatyrev oceňuje kvality lidového a středověkého divadla. Zkušenost pro něj byla důležitou součástí bádání, a tak navštěvoval divadla od ruských lidových, přes lidová divadla česká a slovenská až po divadelní avantgardu. Viděl tak jisté paralely, jak mezi různými zeměmi, tak i mezi různými dobami a mohl tak odhalit jisté základní elementy divadelní kultury, její specifickou znakovost.<sup>109</sup>

V roce 1938 vydává studii *Znaky divadelní*, ve které předkládá základní zdroje a možnosti divadelních znaků. Vykračuje do nového sémiotického zkoumání v umělecké tvorbě a přichází s termínem znak znaku.<sup>110</sup> Bogatyrev na divadlo pohlíží ve dvou směrech, nejdříve jako na umělecké dílo a na druhé straně jako na sociální fenomén. V každé své studii na to bere zřetel a dává tyto dva pohledy do vzájemné souvislosti, díky tomu prohlubuje pochopení obou těchto pohledů.<sup>111</sup>

Bogatyrev svůj objekt zkoumání zakládá na materiálu, který Otakar Zich nebral v potaz, například jiné žánry divadla, než je klasické činoherní divadlo. Dělá rozbor tohoto materiálu. Avšak ještě více, než o rozbor Bogatyrevovi jde o vyvození obecně platných závěrů, kterých, podle něj, Zich nedocílil. Bogatyrev ho za to kritizuje a jeho práci zcela odmítá. Potíž je v tom, že bere Zichovy pojmy a ty dělá nepřesnými.

---

108 KOLÁR, Jaroslav. Československá léta Petra Bogatyreva. In: BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 179.

109 Tamtéž, s. 179-180.

110 KOLÁR, Jaroslav. Československá léta Petra Bogatyreva. In: BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*, s. 180.

111 Tamtéž, s. 180.

Podle Veltruského měl Bogatyrev jeho systém doplnit a korigovat, místo toho se stal opak.<sup>112</sup>

#### 4.1 Znaky dramatické postavy

Hercova role je strukturou mnoha znaků. Tyto znaky jsou projevované v řeči, v gestech, v pohybech, mimice, v kostýmu apod. Herec tyto divadelní znaky vyjadřuje pomocí věcí (kostým, paruka, hrb), vlastních gest, hlasu a i pomocí svých vlastních očí.<sup>113</sup> Jednotliví herci, když ztvárňují dramatickou postavu, k ní přidávají určité znaky, které pak dále přebírají jejich následovníci, když ztvárňují tutéž dramatickou postavu. Ke změně dojde, když přijde nový nadaný herec, který tuto postavu přetvoří, dá jí nové znaky, a ty se pak zase přebírají jeho následovníci, a tak pořád dokola.<sup>114</sup> Podobně tomu bylo například u slavné postavy Pierota v Commedii dell'arte. Původně ho italsí herci hráli jako těžkopádného, žravého a hloupého sluha v upnutějším kostýmu s límcem na krku. Takto se tradičně hrál a předával z generace na generaci v Itálii. Když přišla Commedia dell'arte do Paříže, postavu Pierota začal ztvárňovat Jean Gaspard Debureau. Jako mladý nadaný mim dal postavě Pierota mnoho nových znaků, které z něho udělali zcela novou postavu. Debureau oblékl Pierota do velmi volné haleny s velkými knoflíky a do širokých kalhot, krk uvolnil od límce a nechal tak vyniknout své ohebné hubené tělo. Byl z něj sympatický sluha, který ctil hodnoty.<sup>115</sup> Změna znaků kostýmu a gest dramatické postavy, má pak za následek změnu charakteru, i když někdy nemusí být patrná. Bogatyrev píše, že každé tvůrčí utvoření postavy, stejně tak jako tvoření v

---

112 VELTRUSKÝ, Jiří. Strukturalismus a divadelní věda. *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2016, 19(1), s. 232, [cit. 25. 3. 2021]. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135050/1\\_Theatralia\\_19-2016-1\\_16.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135050/1_Theatralia_19-2016-1_16.pdf?sequence=1).

113 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 156.

114 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 159.

115 VEBER, Václav. Divadlo v době počátků průmyslové revoluce. In: *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 118.

ostatních umění, by mělo jít proti tradičním konvenčním znakům a postavit na jejich místo nové znaky.<sup>116</sup>

Herec je jediným živým subjektem na jevišti. Představuje sice velký systém znaků, ale to, že je to živá bytost nemůžeme přejít. Bogatyrev zmiňuje, že herec je v jakémisi rozdvojení. To je dobře vidět na příkladu, kdy do divadla přijde maminka jednoho z představitelů. Kromě toho, že na jevišti vidí dramatickou postavu, vidí tam i svého syna. Může se to zdát jako nevýhoda, ovšem například v lidovém divadle, to mělo velký efekt. Tuto rozdvojenost nevidí jen příbuzní a hercovi známí, ale i diváci, kteří daného herce viděli ve více inscenacích. A do jisté míry to může pociťovat i divák, který vidí herce poprvé.<sup>117</sup> Divák tedy vždy zaujímá nějaký vztah k herci na jevišti. Tento vztah může hrát poměrně podstatnou roli, někdy může známost i neznámost herce ovlivnit divákův zážitek. Díky tomuto rozdvojení ožívají znaky, které herec představuje, a také se díky tomu více ukáže odlišnost herce a dramatické postavy. Nelze je ztotožňovat. Hercův kostým, maska, gesta jsou jen znakem znaku dramatické postavy.<sup>118</sup> O toto neztotožňování herce a jeho postavy se snažil Bertolt Brecht. Chtěl po hercích úplný opak než Stanislavskij. Herec měl na dramatickou osobu jen poukazovat, představit ji diváku a jako herec ji různými způsoby komentovat. Nevciťoval se tak do postavy a neprožíval své reálné city. Brechtovo aktivní a myslící divák tak viděl svět ze dvou stran.<sup>119</sup>

Bogatyrev píše, že jsou dva směry, jakými herec může přistupovat ke své roli. Buďto herec nechce být v dramatické postavě na jevišti poznat, tedy užívá znaky jako maska či řeč k tomu, aby byl nerozpoznatelný jako herec, a nebo naopak za každou dramatickou postavou je poznat on, a drží si jisté své charakteristiky, které se opakují v každém jeho ztvárnění dramatické postavy.<sup>120</sup>

---

116 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 159.

117 Tamtéž.

118 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 159.

119 HYVNAR, Jan. Brechtovo zpochybnění samozřejmostí. In: *Herec v moderním divadle. Víze, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: PRAŽSKÁ SCÉNA, 2000, s. 181-184.

120 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 160.

Herec charakterizuje svou dramatickou postavu skrze pět kroků, používá k tomu všechny prostředky, které má. Prvním krokem je seburčení, vystižení základních rysů dramatické postavy. To je buď vyjádřeno přímo na jevišti monologem k divákovi, ve kterém postava prozrazuje své vlastnosti, přání a cíle, a nebo tzv. „charakteristickým nářečím“.<sup>121</sup> Dalším prostředkem je kostým, podle něho divák pozná mnohé o postavě, např. chudák bude mít roztrhané špinavé šaty. Dále pak mimika a gesta, která dávají řeči ten pravý význam. Dekorace je také důležitým prostředkem jak charakterizovat postavu. Dekorací je například pokoj dané postavy. Někdy dekorace úplně chybí a její účel nahrazují rekvizity. Posledním je chování jednající postavy. Bogatyrev ještě doplňuje zvláštní znaky řeči, které mají představovat herce samotného. V inscenacích, kdy herec nepředstavuje žádnou dramatickou osobu, ale představuje sám sebe, herce.<sup>122</sup>

## 4.2 Herecká řeč

Herecká řeč je velmi složitý systém znaků. To již víme z předchozích přístupů. Bogatyrev nám také předkládá svůj názor. Úkol herecké jevištní řeči je charakterizovat dramatickou postavu. Kromě toho, že řeč slouží k tomu, aby řečník projevil stavy své mysli, své tužby a přání, tak nám jeho řeč i prozradí, jaké je jeho kulturní a sociální zařazení.<sup>123</sup> Dozvíme se tak z jakého je kraje, i zdali je spíše šlechtic či poddaný. Proto se na ten aspekt řeči, který není obsahem, velmi dbá. Používá se speciální slovník, přeházená skladba věty či špatná výslovnost, pokud například chceme ukázat cizince. Dále se používá rozmanitá melodie, různé výslovnosti, rozličné tempo, kterým se může vyjádřit stařec, hlupák, nebo například mladý milovník. Právě proto není někdy dominujícím znakem řeči její obsah, ale právě tyto charakterizující jazykové znaky, píše Bogatyrev. Pro názornější vyjádření obsahu řeči se používají navíc i jiné divadelní znaky jako např. gesta.<sup>124</sup>

---

121 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 154.

122 Tamtéž, s. 154-155.

123 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 148-149.

124 Tamtéž, s. 149.

Herecký jazykový projev je struktura znaků, která neobsahuje jen řeč, ale i mnoho jiných znaků. Divadelní řeč není izolovaná jednotka. Člověk, když mluví, tak také kromě jazyka používá řeč těla, jako je mimika a gesta. Herec ještě více mluví řečí těla, více se na ní soustředí a vědomě ji používá, a dotváří tak to, co říká jazykem. Kromě mimiky a gest svůj jazykový projev doplňuje ještě kostým, dekorací aj. Ukáže tak divákovi do jaké sociální skupiny patří, a jaký je jeho charakter.<sup>125</sup> Bogatyrev ještě zmiňuje zvláštní znaky řeči. Myslí tím zvláštní slovosled, syntax, pauzy a další jazykové prostředky, které postavě dávají charakter spíše tragický nebo komický. Kromě jazykových prostředků se tragika a komika postavy dosahuje i maskou a kostým. Jsou i konvenční znaky pro vyjádření komické či tragické osoby. Bogatyrev dává příklad šaškovské čepice s rolničkami u kašpárka.<sup>126</sup>

Divadelní řeč se od řeči v literárním dramatu liší tím, že náleží do široké struktury znaků, do kterých patří mimika, gesta, kostým, dekorace aj., jak už jsme řekli. Ve hře herců se pak nachází velmi zvláštní mnohoznačnost, o které Bogatyrev mluví. Dobrým příkladem je inscenace o Červené karkulce. Ve scéně kdy vlk je převlečen za babičku a mluví s Karkulkou, tak před ní skrývá, že je vlk. Ovšem před divákem musí být pořád vlkem. A tak herec jistým způsobem balancuje mezi těmito úlohami a používá jiné znaky, než když je na jevišti pro Karkulku jen vlkem.<sup>127</sup>

---

125 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 153.

126 Tamtéž, s. 153-154.

127 Tamtéž, s. 155.



## 5. Srovnání

Společným rysem Zichovy, Mukařovského a Bogatyrevovy teorie je to, že mají organický vztah ke strukturalismu.<sup>128</sup> Všichni tři podávají strukturální rozbor herce, avšak každý si všímá trochu jiných vlastností a pohlíží na herce z různých úhlů pohledu. Rozbor Otakara Zich se jen stěží dá srovnávat s pracemi ostatních. Zich napsal velmi rozsáhlý rozbor celého dramatického umění a herce dává do jeho celého kontextu. I ostatní podali strukturu celého dramatického umění, ovšem ne v takové míře a rozsahu jako právě Zich. To co musíme brát v potaz u Zichova rozboru je to, že vychází z klasického realistického divadla, které své inscenace vytváří na základě dramatického textu. V tom vnímám největší rozdíl mezi ním a ostatními. Mukařovský s Bogatyrevem berou v potaz i divadla alternativnějšího rázu, hlavně nově vzniklé avantgardní divadlo. To bylo důležité, protože avantgardní divadlo změnilo podstatným způsobem základní přístup k divadlu, který nebyl jen stylem doby, ale ovlivnil další vývoj jevištního umění. Tou změnou bylo hlavně tzv. rozvolnění struktury, kterou popsal Mukařovský, jak jsme četli výše.<sup>129</sup>

Jan Mukařovský zkoumá strukturu herce v rámci svého bádání v oblasti teorie umění. Odráží se od své koncepce uměleckého díla, ve které je dílo znakem s velmi složitou významovou strukturou. Stejně tak je to s dramatickou postavou, která je uměleckým dílem herce. Tak jako Zich, Mukařovský zasazuje strukturu herce do celkové struktury jevištního díla, protože jedině tak může nabýt na významu.<sup>130</sup> Petr Bogatyrev nejdříve začíná používat strukturalistickou metodu v etnografii a zkoumá teorii znaku v lidové kultuře. Hlavním bodem jeho práce je rozlišení věci a znaku. Nejprve se Bogatyrev ve svých pracích zmiňuje o divadle v souvislosti s lidovou kulturou, a pak přechází do samotného zkoumání divadelních znaků. Zajímavé je, že na

---

128 ŚLAWIŃSKA, Irena. Sémiotika divadla In: *Divadlo v současném myšlení*, s. 205.

129 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 450.

130 ŚLAWIŃSKA, Irena. Sémiotika divadla In: *Divadlo v současném myšlení*, s. 207.

divadlo stále nahlíží dvěma způsoby, jako na umělecké dílo a jako na sociální fenomén.<sup>131</sup>

Největším rozdílem v rozboru herce mezi Zichem, Mukařovským a Bogatyrevem, kterého si všimneme hned jako první je ten, že Zich rozlišuje mezi hercem, hereckou postavou a dramatickou osobou. Toto rozdělení od něj nikdo nepřevzal, protože se ukázalo jako komplikované, jak jsme popsali v kapitole Sémiotika. Jan Mukařovský a Petr Bogatyrev rozlišují jen mezi hercem a jeho dramatickou postavou, kterou hrají.

K samotné struktuře herce přistupuje každý také trochu jiným způsobem. Jan Mukařovský jasně rozlišuje tři skupiny složek hereckého zjevu: složku hlasovou, složku mimiky, gest a postojů a složku pohybu.<sup>132</sup> Díky těmto složkám herec vytváří dramatickou postavu. Přesný ekvivalent těchto složek nejde nalézt u Otakara Zicha. Jeho herecká postava má za složky kostým, masku, hru a mluvu. Tyto složky jsou z pohledu herce a jsou pro něj vnitřně hmatovým vjemem.<sup>133</sup> Petr Bogatyrev pojem složky nepoužívá. Herec je u něho strukturou mnoha znaků. Tyto znaky herec vyjadřuje pomocí kostýmu, gest, hlasu a pomocí svého pohledu (dalo by se říci že toto jsou složky).<sup>134</sup>

Zajímavé je také srovnání pojetí herecké tvorby u všech tří autorů. Zich popisuje pět kroků, které herec dělá, když tvoří dramatickou osobu. Prvním krokem je pochopení charakteru dramatické osoby z daného textu hry. Druhým krokem je přetělesňování. Herec si zkouší gesta, mimiku a vybírá si kostým. Třetím krokem je předušeňování. Herec se snaží vcítit do dramatické postavy. Poté přichází čtvrtý krok,

---

131 SŁAWIŃSKA, Irena. Sémiotika divadla In: *Divadlo v současném myšlení*, s.213.

132 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu. In: *Studie z estetiky*, s. 255.

133 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 106-107.

134 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 156.

kterým je fixace postavy. A posledním krokem je definitivní výkon na jevišti.<sup>135</sup> Mukařovský nezmiňuje přesný postup herce při tvorbě dramatické postavy. Píše, že herec při tvorbě čerpá jak ze svých zkušeností, tak ji i vytváří citově neúčasten pomocí svého rozumu.<sup>136</sup> V Mukařovského práci pak narážíme na hereckou metodu herečky Hany Kvapilové, která je podobna herecké metodě Konstantina Stanislavského. Bogatyrev o žádném postupu tvorby nemluví, jen zmiňuje, že se určité znaky dramatické postavy zachovávají a herci si je předávají navzájem, tzn. že herec vytvoří určité znaky například pro Hamleta a další herci, kteří hrají Hamleta tyto znaky přebírají. Dalo by se říci, že nejsou tvůrci dramatické postavy. Ovšem Bogatyrev dodává, že by se právě mělo jít proti tradičním konvenčním znakům, a každý herec by měl svou dramatickou postavu utvořit znovu podle sebe a nepřebírat ji od jiného.<sup>137</sup>

---

135 ZICH, Otakar. Princip dramatičnosti. In: *Estetika dramatického umění: teorie dramaturgie*, s. 123-128.

136 MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie z estetiky*, s. 234.

137 BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In: *Souvislosti tvorby*, s. 159.

## Závěr

Ve své práci jsem představila tři různá pojetí herce, a to pojetí herce u Otakara Zicha, u Jana Mukařovského a u Petra Bogatyreva. Mým cílem bylo prozkoumat, jakým způsobem k tomuto tématu přistupují. V závěru práce jsem rozebrané koncepce navzájem srovnala, a to jak z hlediska jejich zaměření, tak z hlediska jednotlivých motivů úvah vybraných představitelů.

Nejprve jsem popsala pojetí herce Otakara Zicha, který herce pojímá ze tří částí. Rozlišuje dramatickou osobu od herecké postavy a od samotného herce. Podle Zicha dramatická osoba není objektivně na scéně, ale nachází se jako představa ve vědomí diváka. To co divák vidí na jevišti je herecká postava, která dramatickou osobu reprezentuje. Herec je pak to určité individuum, které se na jevišti proměňuje v hereckou postavu. Zich tyto vztahy buduje na základě rozlišení „představujícího“ a „představovaného“. To „představující“ je herecká postava, kterou divák vnímá jako technickou významovou představu a „představované“ je dramatická osoba, která se publiku dává jako obrazová významová představa. Dále Zich popisuje přesné podmínky pro hercovu tvorbu a následně předkládá v pěti krocích přesný postup hereckého tvoření dramatické osoby.

Poté jsem představila pojetí herce Jana Mukařovského, který je velmi ovlivněn soudobým avantgardním divadlem. Herec již nepojímá striktně jako živou lidskou bytost, která je vždy hlavní složkou divadelního představení. Dramatickou osobou se může stát i jakýkoli neživý předmět. Hlavní složkou určité inscenace se zase může stát například rekvizita, nebo scéna a ne jen herec, jak tomu bylo do té doby. V další části své práce jsem popsala pojetí Petra Bogatyreva, který pojímá herce jako strukturu mnoha znaků. Důležitou roli pro něj hraje herecká řeč, skrze niž se může divák dozvědět mnoho o dramatické postavě, kterou vidí na jevišti.

V poslední části své práce jsem udělala krátké srovnání rozebraných koncepcí. Viděli jsme, že každý z autorů přistupuje ke struktuře herce trochu jiným způsobem. J. Mukařovský a P. Bogatyrev jistým způsobem O. Zicha překonávají v tom, že nepřehlížejí nový divadelní směr, avantgardní divadlo, a zakomponovávají ho do svých teorií. Jejich pojmání herce více směřuje k obecně platným závěrům než to Zichovo, jak sám Bogatyrev píše. Avšak i přesto si myslím že práce Otakara Zicha se nedá jen tak zanedbat.

Pražská škola ovlivnila mnoho dalších badatelů v oblasti sémiotiky divadla. Například většina polské teatrologie navazuje právě na díla našich tří představitelů, jedním z nich je např. Tadeusz Kowzan. V Německu pokračuje v sémiotickém bádání teatroložka Erika Fischer-Lichte. U nás ve studiích pokračovali Jiří Veltruský, Ivo Osolsobě, Oleg Sus nebo Miroslav Procházka.

## Použitá literatura

BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971.

HONZL, Jindřich. *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920-1952*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1956.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: PRAŽSKÁ SCÉNA, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

KOLÁR, Jaroslav. Československá léta Petra Bogatyreva. In: BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Otakar Zich: Estetika dramatického umění. *Časopis pro moderní filologii* [online]. Praha: Klub moderních filologů, 1933, 19, [cit. 2. 4. 2021] . ISSN 0008-7386. Dostupné také z: <http://www.digitalniknihovna.cz/knav/uuid/uuid:2a0440df-4048-11e1-1418-001143e3f55c>.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971.

NEKULA, Marek. Pražská škola. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2012-2020, [cit. 26. 4. 2021]. Dostupné také z: [https://www.czechency.org/slovník/PRAŽSKÁ\\_ŠKOLA](https://www.czechency.org/slovník/PRAŽSKÁ_ŠKOLA) .

OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (V Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986.

SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Studio Ypsilon, 2002. ISBN 80-902482-6-8.

SOLDÁN, Ladislav. Zichova estetika dramatického umění v hodnocení Jana Mukařovského. In: PEČMAN, Rudolf (ed.) *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze, 16.-18. května 1979*. Brno: Česká hudební společnost, 1981.

SUS, Oleg. Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění). *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 13(1), [cit. 25. 3. 2021]. ISSN 2336-4548. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115611/1\\_Theatralia\\_13-2010-2\\_26.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115611/1_Theatralia_13-2010-2_26.pdf?sequence=1).

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-046-9.

VELTRUSKÝ, Jiří. Strukturalismus a divadelní věda. *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2016, 19(1), [cit. 25. 3. 2021]. ISSN 2336-4548. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135050/1\\_Theatralia\\_19-2016-1\\_16.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135050/1_Theatralia_19-2016-1_16.pdf?sequence=1).

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (V Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986.



## Summary

The theme of my bachelor thesis is structural analysis of acting character, within research of a Prague school, i. e. Otakar Zich, Jan Mukařovský and Petr Bogatyrev. My object is to introduce you the view of these three authors on the theatre actor. I am researching in what way they approach to this theme, what are their basics and to what context they arrange their studies. First I present a short insight to the Prague school, to show what place have our three authors in it. The structure of acting character that they indicate in semiotics is from the legacy of Ferdinand de Saussure. Zich, Mukařovský and Bogatyrev have the same fundamental points, but their approach to the actor was a little different. Zich's view is based on classical theatre and he divides the actor into relation signifié-signifiant. Mukařovský always perceives the actor in relation with something and he reflects the transformation of acting in his time. Bogatyrev looks at the actor like it is a sign between other signs, and he pursues the actor's speech. They have in common, that they arrange the actor to the whole structure of theatrical art and they do not perceive the actor like an autonomous element. I think it is important to research the work of the Prague school, because it is an inception of theatrical semiotics. A lot of theatrical scientists were inspired by them and built their own structures on the structures of the Prague school.