

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Otakar Zich a jeho Estetika dramatického umění**

**Kristýna Čupová**

Plzeň 2012

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Otakar Zich a jeho Estetika dramatického umění**

**Kristýna Čupová**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

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

*Plzeň, duben 2012*

.....

## **Poděkování**

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí mé bakalářské práce paní Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D. za příkladné vedení, za velmi přínosné konzultace a za čas, který strávila nad vedením mé práce.

## Obsah

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>2. OTAKAR ZICH .....</b>	<b>3</b>
<b>3. ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ.....</b>	<b>6</b>
3. 1. Seznámení s knihou a historií jejího vzniku.....	6
<b>4. POJEM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ.....</b>	<b>8</b>
<b>5. DRAMATIK, DRAMATICKÝ SKLADATEL A JEJICH TVORBA.....</b>	<b>14</b>
5. 1. Divadelní dramatik .....	14
5. 2. Dramatický skladatel .....	18
<b>6. REŽISÉR A HEREC .....</b>	<b>25</b>
6. 1. Divadelní režisér .....	25
6. 2. Divadelní herec.....	29
<b>7. PODSTATA DIVADELNÍ ILUZE.....</b>	<b>36</b>
<b>8. LOUTKOVÉ DIVADLO .....</b>	<b>40</b>
<b>9. OTAKAR ZICH OČIMA SVÝCH NÁSLEDOVNÍKŮ .....</b>	<b>43</b>
<b>10. ZÁVĚR.....</b>	<b>47</b>
<b>11. POUŽITÁ LITERATURA A INTERNETOVÉ ZDROJE.....</b>	<b>50</b>
<b>12. RESUMÉ.....</b>	<b>52</b>

## 1. Úvod

Tato bakalářská práce je zaměřena na tvorbu předního českého estetika, hudebního estetika, hudebního skladatele a vysokoškolského profesora Otakara Zicha (1879 – 1934), konkrétně na jeho významné dílo *Estetika dramatického umění* (vyd. 1931 a 1986). Otakar Zich je dodnes považován za průkopníka české i světové teatrologie a sémiotiky, ač se sám za sémiotika nikdy nepovažoval. Je zajímavé, že Zicha k estetice přivedl jiný významný estetik, Otakar Hostinský, poté co Zich během studií náhodou navštívil jednu Hostinského přednášku. Samotná *Estetika dramatického umění* je uceleným souborem informací, v níž Zich rozpracovává svoji divadelní teorii, přičemž částečně vychází ze své zkušenosti hudebního skladatele.

Primárním cílem práce je rozbor díla *Estetika dramatického umění*. Pro přehledné podání obrysů Zichovy teorie bude vysvětleno jeho odlišení dramatického umění od básnictví a vyloženo jeho pojetí dramatického umění, tvorby dramatika, dramatického skladatele, divadelního režiséra a herce. Výklad se též zaměří na pojmy, s nimiž Zich pracuje (drama, dramatická osoba, dramatický děj, významová představa, činohra, opera, scéna a další). Práce rovněž podá obraz o tom, jak je Zichovo dědictví vnímáno současnými českými estetiky, teoretiky dramatu a sémiotiky 20. století.

Práce je členěna na osm kapitol. První kapitola je věnována životopisu Otakara Zicha s cílem podat stručný přehled zejména o Zichově profesní kariéře. Druhá kapitola krátce představí důvody, kvůli nimž tato *Estetika dramatického umění* vznikla, a členění knihy (metodologická, estetická a teoretická část). Další kapitola je zaměřena na to, jak Zich nahlíží na princip dramatičnosti, tedy jakým způsobem chápe dramatické dílo, dramatickou předlohu a jak na obojí bylo pohlíženo v dřívějších dobách. Rovněž objasní pojmy poetika, činohra a opera. V neposlední řadě také představí dvě Zichovy teorie pojmání dramatického umění, kdy první teorii převzal od Otakara Hostinského a druhou už zformuloval sám. Čtvrtá kapitola přiblíží Zichovy názory na tvorbu dramatika a dramatického skladatele - podle jakých koncepcí svá díla tvoří, z jakého důvodu Zich rozlišuje pojmy dramatický skladatel a hudební skladatel a jaké společné rysy se u těchto dvou typů autorů nachází. Pátá kapitola přiblíží, jakým způsobem pracuje divadelní režisér, jak k dramatickému textu přistupuje divadelní herec. Dále nastíní názory dalších teoretiků zabývajících se touto problematikou, objasní pojmy, se kterými Zich pracuje, ukáže vlastnos-

ti dramatického děje a vysvětlí, proč Zich dělí významové představy na obrazové a technické. Ostatně pojem významová představa provází prakticky celou *Estetikou dramatického umění*. Následující kapitola je věnována podstatě divadelní iluze, ve které Zich rozlišuje všední realismus od divadelního idealismu. Tato kapitola mimo jiné také vysvětlí, jak Zich pojímá prostor jeviště a proč je pro diváka při sledování divadelního představení důležitá předchozí zkušenost. Předposlední kapitola stručně shrne Zichův pohled na loutkové divadlo, zejména na otázku, zda loutku považovat za herce či nikoliv, a co z toho plyne. Poslední kapitola ukáže, kterak na Otakara Zicha a jeho tvorbu nahlíží několik vybraných českých odborníků z oblasti estetiky, teatrologie a sémiotiky 20. století. Kapitola poukáže na to, že Zich byl badatelem obdivovaným, ale také často za svou koncepci, dle názorů některých teatrologů, v určitých bodech nedomyšlenou, kritizovaným.

Rozbor, který tato bakalářská práce podává, čerpá především z knihy *Estetika dramatického umění*, od níž se dále odvíjí práce s ostatní sekundární literaturou. Z té je třeba zmínit zejména dílo *Základy pojmů v dramatickém umění* od Zdeňka Pošívala, které zachycuje důležité prvky Zichovy koncepce dramatického umění. Užitečné informace poskytuje také kniha Jiřího Veltruského *Příspěvky k teorii divadla*, v níž se oblast zájmu Otakara Zicha porovnává se smýšlením Pražského lingvistického kroužku a kde autor nejdříve předkládá Zichovu teorii a následně ji doplňuje vlastními myšlenkami a stanovisky. Veltruský je velkým Zichovým kritikem, mnoho postojů Zichovi vytýká a nahrazuje je vlastními podněty. Dokonalé poznámky a komentáře k *Estetice* podávají Ivo Osolsobě a Miroslav Procházka, kteří svými poznatky vysvětlují Zichovy myšlenky. Ivo Osolsobě kromě toho také objasňuje, k čemu vede Zichovo programové zaměření na příjemce a na psychologii a prezentuje fiktivní rozhovor mezi zarytým zichovcem a divadelním dějepiscem, na němž demonstruje, jak se Zichovo dílo má správně číst. Vzhledem k prolnutí Zichova myšlení o dramatu se zájmem o hudbu se zpracování tématu opírá i o internetový zdroj [ceskyhudebnislovník.cz](http://ceskyhudebnislovník.cz). Práce sleduje rovněž názory Jindřicha Honzla, Jana Hyvnara, Jaroslava Volka, Jana Mukařovského, Karla Makonje a Jaroslava Vostrého.

## 2. Otakar Zich

Otakar Zich se narodil 25. března 1879 v Měštci Králové v okrese Nymburk. Byl významným českým estetikem, hudebním estetikem, hudebním skladatelem a vysokoškolským pedagogem. Po absolvování gymnázia v roce 1897 začal studovat na filozofické fakultě pražské univerzity obor matematika – fyzika. V té době také navštěvoval přednášky estetiky Otakara Hostinského a přednášky psychologie a filozofie Františka Krejčího. Zároveň zde také absolvoval jednoletý univerzitní lektorský kurz hudební kompozice u Karla Steckera. Po ukončení studií se začal systematicky věnovat výzkumu lidové písně a tance. Na Masarykově univerzitě v Brně byl jmenován profesorem filozofie a estetiky, kde působil do roku 1924. Poté nastoupil na Filosofickou fakultu UK v Praze a začal zde po Hostinského smrti přednášet estetiku a vést semináře estetiky.<sup>1</sup>

Jako hudební skladatel Zich komponoval především komorní písňová díla, kantáty, sbory, melodram a komorní hudbu. Za některá svá díla dokonce získal státní ceny (opery *Vina a Preciézky*). Díky výborné znalosti české lidové písně jeho kompoziční styl vědomě navazuje na tvorbu Bedřicha Smetany a Zdeňka Fibicha.<sup>2</sup>

Sám Zich žádnou estetickou školu nezaložil, proto může být obtížné ho do nějaké kategorie zařadit, ale jelikož jeho bádání překračovalo horizont pouhé psychologie umění, bylo by možné zařadit ho právě do této linie.<sup>3</sup> Teoreticky vycházel především z psychologických a experimentálních odnoží estetiky (Fechner, Wundt, herbartovská linie). Za úkol české estetiky považoval popis estetických stavů a dějů. Estetickým stavem rozuměl tzv. cit krásy, kde hlavní roli hraje dostředivé estetické vnímání – získáváme ho zvnějšku. Dále také považoval za nutné stanovit české estetické názvosloví a určení typu uměleckého tvoření, se kterým by souviselo i určení typů uměleckého vnímání typického pro český národ. Zkoumal samotný akt estetického vnímání. Velkou důležitost připisoval estetické přípravě mysli – částečně vycházel z pojmů blízkých fenomenologii, používal například pojem *apercepce*. Podle Zicha pro nás není žádný vjem zcela nový, nýbrž je vlivem minulých představ citově, obsahově nebo nějak jinak lehce pozměněný. Samotné estetické vnímání

---

<sup>1</sup> Dykast, R. Zich, O. *Český hudební slovník* [online]. [cit. 2012-13-3]. Dostupné z WWW: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=2559](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2559).

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Volek, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*, Praha: Panton, 1985, s. 296.



začíná tedy zaměřením pozornosti, které mysl připraví, aby se vjem mohl setkat se skupinou příbuzných představ.<sup>4</sup>

V díle *Estetické vnímání hudby* shrnul své výsledky metodicky dobře promyšlených pokusů se skupinou sedmnácti osob, jimž předkládal dramatickou orchestrální hudbu, která představovala určité duševní situace nějakého konkrétního hrdiny. Co se vzbuzených citů a vyvolaných představ týká, došlo ve výsledku k diametrálním rozporům v kvantitě i kvalitě. Shoda panovala pouze v určení dynamického profilu pohybu buzených citů, z čehož Zich usoudil, že hlavní sféra jednoznačnosti v působení hudby se nachází v jejích motorických účincích, což si ověřil novými pokusy, do kterých zahrnul také fyziologické průzkumy. Ve druhé části své studie se pokusil nalézt psychologický korelát k aktu vnímání hudby v něčem jiném než je cit, fyziologický účinek nebo asociovaná představa v tzv. *významové představě*.<sup>5</sup>

Za Zichovu vrcholnou tvorbu je považována kniha *Estetika dramatického umění* (1931), ve které rozpracovává svoji divadelní teorii. Podle něj je dramatické umění samostatným uměním - činohra není druhem poezie a zpěvohra není žánrem hudby. Herecké umění není uměním výkonným nýbrž tvůrčím, dramatické dílo není knižní text dramatu ale představení, divadlo je uměleckým obrazem dramatického jednání za podmínek příznivých estetickému účinku a dramatické umění je úhrnem dramatických děl. Drama musí být opticky i zvukově jednotné, protože absence jedné složky by nevadila jen celku, ale také zbylé složce samé. Dle Zicha je také nutné rozlišovat mezi hereckou postavou a dramatickou osobou, herecká postava je to, co vytváří herec, naproti tomu dramatická osoba je divákova nestálá významová představa, kterou si sám utváří a která se souvisle vyvíjí. Spoluhrůu dramatických osob vzniká dramatický děj doplňovaný myšlenými reakcemi. Časově prostorová pospolitost dramatických osob na scéně vytváří dramatické situace. Další částí, kterou se Zich rozsáhle ve svém díle zabývá, je problém herecké souhry, zabíhající ovšem na půdu speciální teorie dramatu.<sup>6</sup>

V roce 1932 Zich požádal ministerstvo o zřízení semináře a kabinetu pro estetiku, který by byl orientován na její empirickou podobu. Další vývoj této disciplíny viděl hlavně

---

<sup>4</sup> Ptáčková, B., Stibral, K.: *Estetika na dlani*, Olomouc: Rubico, 2002, s. 137–138.

<sup>5</sup> Volek, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*, s. 296–297.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 298–299.

v souladu s rozvojem experimentální psychologie. Zich se také snažil materiálně vybavit tento kabinet tak, aby umožňoval pěstování experimentální podoby. Hostinského empirickou orientaci chtěl Zich podpořit psychologickými metodami v širším slova smyslu. Profesor Otakar Zich zemřel 9. července 1934 v Praze. O rok později byl správou a vedením estetického semináře ministerstvem školství a národní osvěty pověřen Zdeněk Nejedlý.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Beranová, V.: *Kapitoly z dějin českého estetického myšlení II.*, Ústí nad Labem: FUUD 2003, s. 12.

### 3. Estetika dramatického umění

#### 3. 1. Seznámení s knihou a historií jejího vzniku

Kniha *Estetika dramatického umění* vznikla na základě Zichových přednášek v době, kdy působil jako odborný estetik na Karlově univerzitě. Zde také poprvé v zimním semestru akademického roku 1913/1914 přednášel teoretickou dramaturgii. V roce 1922 se k tomuto předmětu po delší odmlce vrátil a své nové poznatky přednesl na dvou přednáškách nazvaných *Principy teoretické dramaturgie* ve Filozofické jednotě v Brně. V následujících letech se pak ve svých studiích zabýval problémem divadelní iluze a estetikou opery.<sup>8</sup> Tato publikace je tedy jakýmsi uceleným souborem Zichovy teorie týkající se estetiky mluveného a operního dramatu.

Kniha je rozčleněna na tři části – metodologickou („Pojem dramatického umění“), estetickou („Princip dramatičnosti“) a teoretickou („Princip stylizace“). V první části Zich prezentuje názory Otakara Hostinského a poznatky ze své praxe operního skladatele, kdy dochází k názoru, že dramatik je zcela jiný umělec než básník nebo skladatel, i když je s nimi spojován v jakousi personální unii. Estetická část obsahuje Zichovo vlastní pojetí a uspořádání látky a myšlenky dalších estetiků, které Zich obohacuje o své vlastní nové názory. V poslední části Zich představuje svoji teorii problému divadelní iluze, kterou staví na psychologický (noetický) základ. Z tohoto následně řeší otázky realismu a idealismu.<sup>9</sup> V závěru knihy se Zich také krátce zmiňuje o loutkovém divadle, jeho psychologii a stylech, v nichž se hraje.

Zich je přesvědčen o tom, že zkoumaný materiál obsahuje jen hodnotná dramatická díla, tedy jen určitý výběr ze všech dramatických děl, zároveň se předejde stálému opakování nebo odkazům. Sloučení těchto dvou složek vznikne jako důsledek vědecké estetiky, která odvozuje své výsledky induktivně z materiálu daného zkušeností a ne deduktivně z apriorních filozofických principů, jak to bývá u estetiky spekulativní. Zich také zároveň upozorňuje na fakt, že výběr díla je sice vždy subjektivní, ale určité míry objektivity se dá dosáhnout souhlasem znalců a výběrem, který činí čas. Je ovšem nutné vyhnout se koncer-

---

<sup>8</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986, s. 7.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 7–8.

vativnímu dogmatickému výběru, jenž vybírá umělecká díla podle určitých norem nebo hesel.<sup>10</sup>

Sám Zich v jednom rozhovoru prozradil osobní motivy, které ho k sepsání této studie vedly. Prvním důvodem byla touha podepřít herectví, protože se moderní doba vyznačuje přílišným kultem režie, kdy je většina režisérů nadutých a herci jsou využíváni pouze jako „materiál“ pro jejich veledílo. A jelikož správných režisérů, kteří dávají hercům najevo, že patří do jedné rodiny, není mnoho, má tato kniha hercům pomoci k uznání jejich tvůrčího umění. Druhým důvodem bylo pomoci české opeře, neboť se o ni podle Zicha nikdo nestará, jak tomu bývalo v dobách Bedřicha Smetany, kdy byla opera v popředí hudebních zájmů. Zich byl přesvědčen, že v jeho době české konzervatoře vychovávaly pouze hudební skladatele, ne dramatické. Ti pak při psaní opery figurovali jako samoukové. Také do deníků přispívali hudební referenti, kteří o dramatickosti měli nejasné a zkreslené představy, neboť do divadla chodili jako na koncerty. Zich se proto svým dílem snažil pozvednout význam české opery.<sup>11</sup>

Recenze *Estetiky dramatického umění* vytýkají Zichovi, že systematicky neuvádí práce, které stojí v pozadí jeho koncepce. Sice v díle nacházíme řadu odkazů k jménům a teoretickým pracím, ale jedná se pouze o kusé a okrajové informace, jež nezabíhají pod povrch této problematiky. Zich se při své tvorbě nejvíce obrací k německy mluvícím estetikům – k F. Gregorimu, A. Kutscherovi, Hagemannovi, Bytkowskému, T. A. Meyerovi, A. Pergerovi, E. Hirtovi, K. Friedemannové a k dalším.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 9–10.

<sup>11</sup> Novák, B.: *Rozhovor s Otakarem Zichem*, in: Čin IV, Praha: Tiskové a nakladatelské družstvo československých legionářů 1933, s. 465–469.

<sup>12</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 333.

## 4. Pojem dramatického umění

Otakar Zich chápe *dramatické dílo* jako to, co vnímáme v divadle po dobu představení. Tento výraz definuje jako úhrn dramatických děl, přičemž rozlišuje termíny dramatické umění a divadelní umění. *Dramatické umění* je dle Zicha konkrétnější a spadá do umění divadelního, které v sobě obsahuje ještě další nedramatické umělecké obory. Tímto rozdělením Zich upozorňuje na fakt, že většina lidí, rádoby divadelních umělců, se mylně domnívá, že jsou tyto dva rozdílné termíny totéž.<sup>13</sup>

Zich tvrdí, že v dramatickém umění jsou diváci zároveň také posluchači, což se v žádném jiném umění nevyskytuje.<sup>14</sup> Z toho, co víme, můžeme tedy říci, že literární předlohu Otakar Zich nezařazuje do dramatického umění, neboť se v ní tato dualita neshoduje. Čtenář knihy si sice může jednotlivá dějství představit ve své mysli, ale nikdy nemůže slyšet hlas, jeho sytost, zabarvení, hlasitost a další znaky řeči, jakým daná postava promlouvá. I když spisovatel dané pocity vyličí sebelépe, nemůže čtenář slyšet skutečný smích, nářek, křik a ostatní hlasové projevy postav. Čtenář při čtení knihy tak musí zapojit také svoji představivost, aby se dokázal do děje vůbec vpravit. Tyto představy bychom mohli přirovnat k vizuální stránce dramatického umění, akustické stránky ovšem čtenář ve své představě nedocílí, té se mu dostane až při zhlédnutí literárního děje v divadle při dramatickém představení.

Totéž platí rovněž pro operní skladbu, jen s tím rozdílem, že její posluchač pouze slyší melodii hudby, ve které je schopen rozeznat jednotlivé hudební nástroje a náladu skladby, ale jen s velkými obtížemi si bude moci představit jednotlivé výstupy postav, jejich výraz tváře, oblečení a další vizuální projevy, jimiž dané postavy disponují.

Jinými slovy můžeme tedy říci, že člověk při čtení knihy nebo poslechu operní árie využívá vždy pouze jeden ze svých smyslů (zrak, sluch), nikdy však oba zároveň, jako se tomu děje při sledování divadelního představení (drama, opera). Jen tehdy se totiž divák stává posluchačem a posluchač divákem, divák slyší opravdové hlasy a posluchač vidí reálné postavy.

---

<sup>13</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 14.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 15.

Zdeněk Pošíval ve svém díle poukazuje na fakt, že v dřívějších dobách bylo zvykem považovat dramatické umění za umění literární. Z tohoto důvodu také byly teoretické a estetické úvahy o dramatickém umění řazeny do poetiky. Literární teoretik činohrou nejčastěji myslí knihu s textem, stejně jako hudební teoretik nazývá operou už v její partituře (přehledné sestavení všech hlasů ve vícehlasé skladbě). Oba tito teoretikové sice vědí, že se tato díla provozují také na divadle, ale texty považují pro své úvahy za dostatečné. V praxi je to ovšem naopak, divadelní umělci a obecnost považují dramatické umění za to, co se provádí během představení na jevišti divadla.<sup>15</sup>

Pojem *poetika* zavedl Aristoteles již v antice a znamená nauku o básnictví a slovesnosti, kdy poetiku ztotožnil s teorií krásné literatury (básnictví) a postavil ji do opozice k rétorice jako teorii řečnictví. Celá antika pojímala poetiku jako soubor určitých pravidel, což se uchovalo i ve středověku, kdy byla poetika chápána jako soubor předpisů a praktických rad a tím se těsně připnula k literární praxi a začala ji bezprostředně ovlivňovat, což je patrné ve francouzském klasicismu – N. Boileau vycházel z předpokladu, že umělecké dílo lze úspěšně konstruovat jenom tehdy, pokud budou poznány zákony, jimiž se řídí jeho výstavba. V českých zemích se poetice prvně věnoval B. Balbín a po něm až J. Jungmann. Průlom přinesl až J. Durdík, který poetiku definoval jako estetiku básnického umění, a dle Z. Pošívala také A. N. Veselovský, který hledal ve studiu poetiky objasnění podstaty poezie a jejích dějin. Termín *poetika* je také někdy používán pro označení souboru norem platných pouze pro určitý směr (poetika romantismu), školu (poetika májovců), nebo dokonce pro jednoho autora.<sup>16</sup>

Termín *činohra* zahrnuje jeden z druhů divadelního umění, v němž herci vytvářejí své postavy mluvou a pohybem. Jedná se o základní dramatické dílo, jež čerpá ze žánrů tragédie a komedie. Tragédie stojí na ději a konfliktu, který zpravidla končí smrtí hrdiny. Její téma odráží významné, životně důležité problémy. Tragédie vždy bojuje za novou morálku, obhájí pozitivní koncepci života, smrt hrdiny divákovi poskytuje perspektivu žít čestně, mravně a zasazovat se o humanistické cíle. Naproti tomu komedie zobrazuje veselé výjevy ze života humorným způsobem a často je kombinuje se společenskou nebo politickou satirou. Konflikty končí pro hrdinu šťastně. Postavy představují nedostatky, směšné

---

<sup>15</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, Praha: Středočeské krajské kulturní středisko 1988, s. 11.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 77–78.

vlastnosti lidí, případně představitele určitých společenských vrstev. Prostředky komična jsou humor, ironie, satira, parodie, vtip a slovesná hra.<sup>17</sup>

Pojem *opera* znamená hudebně scénické dílo, v němž se drama, vokální a instrumentální hudba, scénický obraz, herecké a často i baletní umění spojují do syntetického tvaru tak, že tvoří jednolitý a neoddělitelný svébytný celek. Opera vznikla koncem 16. století v Itálii pod vlivem florentinské „cameraty“, skupiny italských hudebních teoretiků, skladatelů a básníků. Během několika století si opera prošla celou řadou vývojových období.<sup>18</sup>

Otakar Zich je toho názoru, že každé vědecké bádání musí být empirického rázu, z čehož vyplývá, že také dramatické umění musí být založené na takovémto zkoumání. Tyto empirické metody umožňují opětovné ověřování nově nabytých poznatků uměleckou zkušeností, aniž by to bylo v rozporu s uměleckou praxí, jako je tomu u dogmatických teorií.<sup>19</sup> Jinými slovy, zákonitosti dramatického umění mohou být považovány za správné a univerzální, pokud jsou podrobeny opakovanému bádání na základě předchozích zkušeností. To znamená, že aby vůbec takovéto zkoumání mohlo započít, musí být badatel s danou problematikou předem seznámen a musí mít o ní určité informace, které nasbíral z osobních zkušeností v průběhu několika předchozích let a ke kterým se bude moci pro potvrzení či vyvrácení svých nově nabytých výsledků neustále vracet jako k výchozímu bodu svého bádání.

Podle Zicha není herectví uměním výkonným, neboť po akustické stránce herec do své postavy dává také něco ze sebe, propůjčuje jí svůj hlas, svá gesta, doplňuje ji něčím, co není dramatickým textem dáno. Po optické stránce je herectví umění časové, kinetické a lze ho zařadit do kategorie dějů, což se o výtvarném umění říci nedá, protože obrazy, sochy a budovy jsou díly statickými a tudíž nepohyblivými. Z tohoto tedy vyplývá, že herecké dílo je dílem tvůrčím, které je obsaženo v dramatickém textu a navíc toto dílo ještě doplňuje vlastní hercovou tvorbou. Tato kritéria platí nejen pro herce činoherního, ale také pro herce operního.<sup>20</sup> Dle těchto informací můžeme říci, že Zich herecké umění považuje za jakousi schopnost herce převést dramatický text na divadelní jeviště v podobě mluveného

---

<sup>17</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 78–80.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 81–82.

<sup>19</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 14.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 21–25.

(v případě opery zpívaného) slova, přičemž každý herec do své postavy dává svoji individuální a nezaměnitelnou osobitost, jaké se v textu nedostává; v něm je maximálně uvedeno, jaké má projevovat určitá postava v daný okamžik emoce, jak se má tvářit a podobně. Ten pravý „život“ jí vdechne až herec, který ji díky svému umění promění v reálně jednající bytost.

V souborné teorii Zich dramatické dílo chápe jako syntézu (spojení) několika umění, kterou převzal od svého učitele Otakara Hostinského, jenž ve svém díle *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk* dokonale vypracoval teorii o spojování umění, v níž zavádí zcela nový pojem *scénické umění*, kdy jeho spojením s poezií vzniká činohra, ve spojení s hudbou pantomima a spojením všech tří složek vzniká zpěvohra. Herectví vykresluje jako sluhu básnictví, hudby a výtvarného umění. Ale tato teorie zastává demokratický názor o rovnosti všech umění spojujících se v dramatickém umění. Proto je při jejich sloučení nutný postulát jejich rovnocennosti a tedy zároveň také jejich kompromis. Každé z nich, kromě herectví, musí ze svých nároků a požadavků něco slevit, protože by jinak došlo k poškození dramatického díla a zároveň také hereckého umění. Na druhou stranu ovšem z tohoto vyplývá, že herectví je pro všechna ostatní umění jakousi centrální, řídicí složkou, jelikož jen ona se může nazývat dramatickou složkou v pravém slova smyslu. Ostatní složky jsou dramatické jen tehdy, když jim to herecká složka umožní. Tento základní princip dramatického umění Zich nazývá *princip dramatickosti*.<sup>21</sup> Můžeme tedy říci, že i když herectví není nejdůležitější složkou dramatického díla, jsou na ní ostatní složky zcela závislé a záleží jen na herectví, jak s nimi bude zacházet a do jaké míry jich bude využívat.

Ve své další teorii Zich tvrdí, že se dramatické dílo při představení jeví jako cosi časově proměnlivého, v čem se ale vyskytují dva trvalé jevy (vjemy) – *osoby dramatu* a *místo dramatu*. Tato proměnlivost vjemu je způsobena proměnlivostí dramatických osob, jejich chováním, mluvou, gesty. Dramatické osoby svým jednáním vytvářejí celý dramatický děj. *Jednání* Zich definuje jako názornou akci jedné dramatické osoby vůči dramatické osobě druhé, přičemž první osoba musí svou akcí působit na druhou osobu tak, aby v ní vyvolala další jednání.<sup>22</sup> Je tedy jasné, že dle Zicha k vytvoření dramatického děje jedna dramatická postava nestačí, neboť nemá na jevišti na koho dalšího působit.

<sup>21</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 27; 32–33.

<sup>22</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 19.



K vytvoření dramatického děje je tedy nutné, aby se na jevišti vyskytovaly nejméně dvě osoby, které budou ve vzájemné interakci.

Pokud bude na jevišti vystupovat pouze jedna dramatická osoba, bude se jednat o *monodrama*, ale ovšem pouze za předpokladu, že druhou osobu bude na jevišti zastupovat nějaká síla, byť jen abstraktně personifikovaná, jinak se monodrama za drama nedá považovat.<sup>23</sup> Z tohoto tvrzení vyplývá, že také v monodramatu musí být na jevišti vedle dramatické osoby ještě něco jiného, co u této osoby vyvolá jednání. Touto vyšší silou může být například zosobněné svědomí, Bůh, vnitřní hlasy a další jevy, které budou k dané osobě promlouvat.

Termín *dramatický Zich* užívá pouze ve smyslu lidského jednání a napětí, které z něho může vzniknout a působí na náš organismus. V literatuře je tímto termínem nazýváno to, co na nás působí vzrušujícím dojmem, což znamená, že je užíván na základě dojmu, ne věcně. Dramatické děje můžeme považovat za umělé, protože je lidé tvoří svým jednáním, zároveň můžeme dramatické umění považovat za umění obrazové, neboť vždy představuje nějakou umělou skutečnost plynoucí z představy tvůrce, který ji zobrazuje.<sup>24</sup>

Zich také popisuje rozdíl mezi pojmy *dramatická osoba* a *herecká postava*, kdy dramatická osoba je jen to, co vnímá divák na jevišti. Například oblečení, způsob mluvy, gest a chůze. Kdežto herecká postava je reálný člověk, který danou osobu ztělesňuje, dává jí „život“. Zjednodušeně řečeno je herecká postava útvarem rázu fyziologického a dramatická osoba zase útvarem rázu psychologického.<sup>25</sup> Jinými slovy, i když divák v hledišti ví, že se pod maskou postavy skrývá herec, skutečný člověk z masa a kostí, během představení vnímá pouze osobu, kterou herec představuje. Herec tak ustupuje na úkor veškerých svých postav do pozadí, neboť když ho lidé spatří na jevišti v určité roli a pak ho potkají někde na ulici, v naprosté většině případů ho budou nazývat jménem dramatické postavy a ne jeho občanským jménem, což je dané právě psychologickým účinkem, který toto jednání způsobuje. Mozek si totiž snáze zapamatuje jméno postavy než jméno herce, jenž ji ztvárňuje, protože onoho herce stále vidí jako Hamleta, Macbetha nebo například Švandu dudáka.

---

<sup>23</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 20.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 20–21.

<sup>25</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 42 a 45.

*Scénu* Zich definuje jako reálné místo, prostor (jeviště), kde se odehrává dramatický děj a kde herci hrají. Stálost nebo naopak proměnlivost scény je dána hrou herců, z čehož vyplývá, že herecký výkon obsahuje mluvní i scénickou složku dramatického díla. *Dramatické dílo* je umělecké dílo předvádějící jednání osob hrou herců na scéně, má být stylizováno jednotně ve všech svých složkách, a jelikož je také uměním obrazovým, je vždy nějakým způsobem spojené s naší zkušeností a lidským společenským životem, proto umělec musí tuto zkušenost účelně přetvořit (stylizovat) tak, aby výsledné dílo bylo originální.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 23–24.

## 5. Dramatik, dramatický skladatel a jejich tvorba

Cílem této kapitoly je ukázat, jak Otakar Zich vidí práci dramatika a dramatického skladatele. Kapitola tedy přiblíží, podle jakých koncepcí tyto dva typy autorů svá díla tvoří, co je náplní jejich práce, jaké typy dramatiků a dramatických skladatelů Zich rozlišuje, dále proč Zich rozlišuje pojmy hudební skladatel a dramatický skladatel, vysvětlí asociaci hudby s duševními představami a mimo jiné také ukáže, že dramatik a dramatický skladatel mají určité rysy společné, i když každý z nich komponuje (tvoří) něco jiného.

Je nutné podotknout, že při popisování tvorby dramatického skladatele Zich uplatňoval své vlastní zkušenosti hudebního skladatele, proto jeho tvorbu také rozebíral podrobněji než tvorbu dramatika. Jinými slovy, z tohoto důvodu měl Zich bližší vztah ke zpěvohře než k činohře.

### 5. 1. Divadelní dramatik

Zich na základě Diderotových<sup>27</sup>, Ludwigových,<sup>28</sup> Scholzových<sup>29</sup> a Binetových<sup>30</sup> úvah dělí dramatiky podle způsobu jejich tvorby na vizuální a auditivní typy. Vizuální typ, který je mezi dramatiky rozšířenější, má nejdříve pouhou optickou vizi, v níž se řeč ještě vůbec nevyskytuje. Naproti tomu dramatik auditivního typu už od samého počátku koncipuje v slovech konkrétní mluvu, lépe řečeno divadelní rozmluvu, mezi jednotlivými dramatickými postavami. Oba tyto typy se co nejvíce do svých vizí vžívají, vmýšlejí se do herců, kteří budou dané dramatické postavy ztvárňovat, což má psychologický důsledek – zvláštní pocit „skutečnosti“ dramatických vizí, který je odůvodněn dramatikovým vnitřním hmatem, neboť jen to, na co můžeme nahmatat, je pro nás zaručeně skutečné.<sup>31</sup> Z tohoto tedy vyplývá, že vizuální typ ve své mysli vidí oblečení, pohyby, gesta, mimiku, nálady

---

<sup>27</sup> D. Diderot (1713 – 1784) jako první teoretik dramatického umění zastával názor, že pokud autor koncipuje nějaký charakter, tak se mu s ním spojí určitá fyziognomie a obraz osoby na scéně musí vnuknout básníku její řeči.

<sup>28</sup> Německý dramatik a teoretik O. Ludwig (1813 – 1865) uváděl příklady, jak jeho dramata vznikala z optických scénických vizí, takřka halucinací, kdy se mu najednou z ničeho nic zjevila divadelní osoba nebo skupina lidí v patetickém postavení, na které potom navazují další vize, až takovýmto způsobem vznikne celá hra ve všech scénách.

<sup>29</sup> Německý dramatik W. von Scholz (1874 – 1969) zase tvrdil, že drama se autorově duši začíná rozvíjet jako řada scén v určitém prostoru a čase a tyto scény se pak znenáhla a zlomkovitě dialogem viděných osob.

<sup>30</sup> Francouzský psycholog A. Binet (1857 – 1911) ve své zprávě o dvou autorech francouzské komedie dobře líčí rozdíly mezi vizuálním a auditivním typem dramatika, kdy jeden při tvoření slyší hlasy a druhý vidí scény na jevišti.

<sup>31</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 67–68.

postav a prostředí (konkrétní podobu scény v konkrétních situacích), v němž se bude dramatický děj odehrávat. Například při psaní dramatu *Zvoník* od Matky Boží vidí takovýto dramatik nejdříve kostýmy herců, barvy a tvary kulis, podobu prostoru před chrámem, kde tančí Esmeralda a celou scénu vůbec, až poté přichází na řadu vymyšlení textu. Naopak auditivní typ ve své mysli nejprve slyší hlasy postav, které mezi sebou vedou dialogy, a vizuální stránku dramatu nechává, až když je text hotov. V praxi to znamená, že tento typ dramatika na jevišti zpočátku slyší rozhovory Esmeraldy s Frollem, Frola s Quasimodem a až po nich začne vidět také kostýmy a podobu scény.

Do dramatických postav se při sledování divadelního představení vžívá také obecnost, pro něj jsou však tyto postavy něčím objektivním, herecká postava na scéně je divákům vnucena zvnějšku a proto si ji obrazně vykládá jako dramatickou postavu. Pro dramatika je tato postava naopak něčím subjektivním, částí jeho vědomí, ve kterém se sama tvůrčím aktem vytvořila a sjednocuje se s dramatickou osobou. Zich tento akt nazývá *předuševněním*, přičemž upozorňuje, že se tento termín nesmí ztotožňovat s pojmem *převtělení*, neboť se nejedná o reinkarnaci, kdy duše mrtvého člověka přejde do jiného těla, aniž by se sama nějakým způsobem změnila. Aby se *předuševnění* mohlo stát uměleckým aktem, musí splnit dvě podmínky: musí se stát samoúčelným, nezávislým na osobním přání a zároveň *předuševnění* musí nabýt celý soubor vlastností, kterým je dána osobnost. Jen samoúčelnost vede ke tvůrčí radosti, což je pro dramatika důležité, neboť v jednom dramatickém díle vystupuje hned několik osob, do kterých se musí dramatik vžít tak, aby se s každou z nich na ty ostatní díval jejíma očima, milovat její láskou a nenávidět její nenávisť. Splnění druhé podmínky zase zaručuje, že takto vytvořené dramatické osoby mají úplnou konkrétnost skutečných lidí, i když jsou ve skutečnosti pouhým dramatikovým výmyslem, a každá tato osoba musí být vnitřně pravdivá, neboť jen tak bude jednat všestranně, čímž bude projevovat své nejrůznější duševní rysy a sklony.<sup>32</sup>

Dramatici mohou dramatický text psát podle dvou koncepcí – povšechné a podrobné. *Povšechná koncepce* podává velké partie díla v hrubých hlavních rysech, což zaručuje jednotu celého díla, na druhé straně ale hrozí nebezpečí, že volná místa dramatik vyplní vlastní šablonou. *Podrobná koncepce* naopak shromažďuje detaily, jež potom skládá v jeden celek, sice tímto způsobem vznikají poutavé momenty v průběhu celého děje, ale

---

<sup>32</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 69–71.

hrozí, že výsledné dílo bude nejednotné. Z těchto důvodů je vhodné obě tyto koncepce v průběhu psaní dramatického díla skloubit, čímž dramatik souběžně skicuje stavbu děje, charakter osob, fragmenty řeči, gesta a další úkony.<sup>33</sup> Vystává zde tedy otázka, co z této škály dramatických představ, které jsou imaginárním (povrchním, šablonovitým) dramatickým představením, může dramatik bezpečně zachytit na papír? Odpověď je prostá, zapisuje promluvu dramatických postav (co mluví), ale ne jejich mluvu, jejich hru a scénu jako takovou. Jedině řeči postav lze totiž počítat do dramatického textu jako díla, protože se jako jediné při představení reprodukuje a tím tvoří skutečnou součást dramatického díla. Toto ovšem neplatí o hereckých a scénických poznámkách, které někdy dramatik do závorek připisuje k svému textu a které ve skutečnosti neexistují, jelikož je nikdo nemluví. Jsou to spíše pokyny pro herce a režiséra; jak se mají v daných situacích zachovat.<sup>34</sup> Jinými slovy, tyto poznámky slouží jako pomyslný návod herci ztvárňujícímu určitou dramatickou postavu, aby věděl, jakým způsobem má vyjádřit své emoce při rozhovoru s jinou postavou. Dá se také říci, že jimi dramatik vyjadřuje pocity „svých“ postav, které by jinak na diváka působily monotónním, neemocionálním dojmem, čímž by se zcela vytratila autorova původní myšlenka dramatického děje.

Zich dále tvrdí, že dramatik své dramatické dílo vidí také jako divadelní představení, neboť došel k tomuto závěru: „U každého pravého dramatika existuje dramatické dílo též jako divadelní představení, ovšem jen fantazijní, tedy herecko-scénická vize. Příčina této shody je jasná. Umělecké dílo vůbec má v nás vyvolat – v zhuštěné a uzákoněné ovšem formě – ty duševní stavy (představy, myšlenky, city), které měl umělec, když dílo to tvořil (tj. ty, které měl jako umělec, nikoli jako člověk). V našem případě je tímto uměleckým dílem, jak jsme dvojí cestou, z opačných stran k témuž výsledku docházející, jakýmsi ‚křížovým výslechem‘ (experimentum crucis!) dokázali, divadelní představení, a nikoli dramatický text.“<sup>35</sup> Zjednodušeně řečeno, to, co my vnímáme v tištěné podobě jako dramatické dílo, dramatik vidí ve své mysli, ve svých představách jako „živou“ jevištní divadelní hru, jež v něm vyvolává určité emoce, které následně předává divákovi, který představení sleduje.

---

<sup>33</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 71–72.

<sup>34</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 29.

<sup>35</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 74–75.

Dle Zicha je dramatický text z technického hlediska prostředníkem mezi dramatickým autorem a divadlem (herci a režisérem), přičemž dramatikova technická představa končí u řeči osob, kdy ostatní části rozvoje technické představy přesouvá na herce a režiséra. Díky této funkci má dramatický text svým postavením dvojí smysl – autor ho píše pro herce a režiséra a zároveň ho herci a režisér dostávají pro svou vlastní tvorbu. To umožňuje hercům nastudovat dramatický text starý i několik set let či text z cizí země. Dramatický text je třeba rozčlenit na části mající alespoň nějakým způsobem samostatný smysl; další významné členění dramatického textu je dáno faktem, že určitý úsek řeči je připisán určité dramatické osobě, což se v psaném textu projevuje tak, že před každým takovýmto odstavcem je uvedeno jméno postavy, která má danou pasáž pronést.<sup>36</sup> V praxi to znamená, že si herci při prvním čtení rozdělí jména postav a při dalších zkouškách čtou pouze ty pasáže, které má říkat „jejich“ dramatická postava. Z toho tedy vyplývá, že herec se neučí celý dramatický text, ale pouze část, jež je věnována postavě, kterou představuje. Například představitel Hamleta si nastuduje jen tu část textu, kde hovoří Hamlet, a zbytek přenechá svým kolegům – ostatním dramatickým postavám (Ofélii, Claudiovi, Horaciovi a dalším).

Dramatik musí soubor hercových osobních řečí vytvořit tak, aby již sám o sobě byl vodítkem k pochopení individuality a charakteru osoby. Herecká postava je proto v dramatickém textu definována jako úhrn řečí, které pronáší herec jako představitel určité dramatické osoby. Jelikož herec bude tento soubor nejen mluvit, ale z něj bude vytvářet součást reálné postavy, obdrží jej napsaný, aby se text mohl naučit nazpaměť. Hereckou souhrou se rozumí soubor řečí, který pronášejí všichni herci předvádějící dramatický děj. Tento soubor tedy musí dramatik vypracovat tak, aby již řeči samy o sobě tvořily základní skutečnou složku dramatického děje.<sup>37</sup>

Nabízí se zde otázka, zda může být pouhá řeč jednáním – skutky a fyzickými činy. Řeč nějaké osoby je jednáním, pokud chce tato osoba působit na jinou osobu a také tak působí. Této řeči se tedy říká *řeč dramatická* a její účinek na obecenstvo je dvojího působení – přímého a nepřímého. Přímé působení funguje jako slovní vyjádření nějakých myšlenek, citů a snah, kdežto nepřímé působení pramení z jeviště, kdy se divákovi dramatická řeč jeví jako energie, která vychází z jedné osoby, zasahuje osobu druhou a zpravidla se opět vrací od druhé osoby k osobě první nebo k dalším osobám. Tato základní forma dra-

---

<sup>36</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 79–80.

<sup>37</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 31.

matické řeči se nazývá *dialog* a na obecnost má oproti nedramatické řeči dynamický účinek.<sup>38</sup> Z tohoto můžeme říci, že dialog udržuje divákovu pozornost k dění na jevišti, naproti tomu monolog pozornost diváka upoutává mnohdy velice těžko, neboť postrádá dynamiku dialogu a divák po několika minutách často ztrácí koncentraci, přičemž přestává vnímat to, co se na jevišti vůbec děje.

Práce dramatického autora končí v momentě, kdy vznikne dramatický text, jenž je počátkem dlouhého a složitého postupu. Začíná se jím totiž uskutečňovat divadelní představení.<sup>39</sup> Po dokončení dramatického textu jej dramatik přenechá divadelnímu režisérovi a hercům, kteří mají za úkol tento psaný text přetvořit do hrané jevištní mluvené podoby a předat ho publiku v podobě divadelní hry, divadelního dramatu.

## 5. 2. Dramatický skladatel

Dle Zicha *dramatický skladatel* nekomponuje dramatický text, nýbrž dramatické situace, přičemž musí vycházet od textu svého libreta, ale nesmí se ho striktně držet, neboť mu slouží pouze jako podklad pro jeho fantazii. V dramatikově vizi je totiž obsažena pouze vokální složka dramatického textu. Na rozdíl od režiséra si hercův výkon musí umět představit po stránce akustické a motorické, jelikož právě tuto stránku zhudebňuje. Pro dramatického skladatele je dále nezbytné, aby si co nejživěji představil dynamické (pohybové) a agogické<sup>40</sup> dramatické kvality, protože je musí svou hudbou sám vytvořit. Skladatel vytváří dramatickou formu díla časovou formou své hudby a fixuje ji notovým zápisem, kde udává tempo obecnými hudebními výrazy, například *allegro*, *moderato*, *presto* a dalšími.<sup>41</sup> Z tohoto tedy vyplývá, že dramatický skladatel má při svém komponování, stejně jako dramatik, určitou vizi, ovšem s tím rozdílem, že skladatel ve své mysli slyší hudbu a melodie jednotlivých hudebních nástrojů, kdežto dramatik vidí podobu scény, kostýmy herců, rekvizity a slyší emocionální výjevy a dialogy dramatických postav. Dalo by se sice namítnout, že skladatel ve své vizi vidí také na jevišti konkrétní postavu, ale nepředstavuje si její mluvu, jak by se mohlo zdát, ale hudbu, která ji bude při výstupu provázet.

---

<sup>38</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 32.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>40</sup> Agogika znamená změny tempa při interpretaci hudebního díla.

<sup>41</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 247–248.

Vokální skladatel se inspiruje textem přímo k hudební koncepci, proto tedy potřebuje jen hudební invenci. Naproti tomu se dramatický skladatel inspiruje textem ke koncepci dramatické, k čemuž potřebuje invenci dramatickou, samu o sobě nehudební. Takový skladatel se nejprve inspiruje divadelní vizí k hudební koncepci, k čemuž dále potřebuje hudební invenci. Autoři často využívají obou typů koncepcí, přičemž ta dramatická vždy musí předcházet té hudební. Také skladatel má při svém komponování, stejně jako divadelní dramatik, na výběr z podrobné a povšechné koncepce. Jelikož *povšechné koncepce* zachycují dramatickou formu určité situace nebo jejich sledu, tak jsou pro dramatické dílo rozhodujícím faktorem. *Podrobné koncepce* naopak představují malé melodické, harmonické a instrumentační hudební nápady, které jsou vždy ve spojení s určitým momentem nějaké dramatické situace, jež se rodí na přeskáčku, přičemž se předpokládá, že skladatel zná celé libreto. Při komponování rozsáhlejšího úseku skladatele často napadne melodie, která se k dané části vůbec nevztahuje. Tato náhlá myšlenka se nejčastěji vztahuje k dramaticky významnému okamžiku a také může sloužit jako oddech, jako uzel mezi dvěma situacemi.<sup>42</sup> Zde se tedy ukazuje, že i když dramatický skladatel a dramatik komponují každý něco jiného (dramatik text, skladatel hudbu), postupují při své tvorbě dle stejných koncepcí. Proto můžeme říci, že tito dva „divadelní“ autoři mají společných rysů víc, než by se mohlo na první pohled zdát.

Sám Zich definuje činnost dramatického skladatele takto: „Úhrnem lze říci, že dramatická originalita skladatelova spočívá v tom, že užil určitých útvarů hudebních (někdy zcela obecných a hudbě běžných, protože elementárních) k charakterizaci určitého dramatického momentu nebývalým a ve své výstižnosti překvapujícím způsobem. Dramatická originalita je tedy v originalitě relace mezi představou hudební a dramatickou a třeba ji zásadně lišit od originality čistě hudební.“<sup>43</sup> Zjednodušeně řečeno, hudební skladatel se soustřeďuje pouze na tvorbu hudby, zatímco dramatický skladatel musí svoji tvorbu skloubit s děním na divadelním jevišti tak, aby hudba korespondovala s náladou dramatické postavy a celým dramatickým dějem. Například zpěvohru zasazenou do alžbětinského období musí skladatel doplnit hudbou tak, aby vyjádřila konkrétní pocity osoby na jevišti, celkovou náladu děje a zároveň odpovídala dané době. Z tohoto tedy vyplývá, z jakého důvodu Otakar Zich rozlišuje pojmy *hudební skladatel* a *dramatický skladatel*, kdy většina lidí, neznalých tohoto oboru, tyto dva termíny mylně spojuje v jeden.

<sup>42</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 252–253.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 254–255.



V činohře hudba nespoluvytváří dramatické dílo jako základní tematický prostředek, nevyjadřuje své téma hudbou, nýbrž připravuje nebo podporuje jeho působení v obecnstvu. Hudba má tedy v činohře dva účely, hudební předehru, mezihry a „dějové vložky“. Předehra a mezihry se ovšem nemohou povznést k dramatickému ději, neboť s ním nemají názornou souvislost. Hudebními „vločkami“ v dramatickém ději jsou například písně, sbory, melodramatické pasáže, pochody, tance a další, přičemž je důležité, aby tyto „vločky“ dramatický děj neoslabovaly.<sup>44</sup> Hudba v činohře má tedy zcela odlišnou funkci než ve zpěvohře. Zatímco v opeře se významně podílí na tvorbě celého dramatického děje, v činohře slouží jako jakési oživení děje.

Speciální úkol má ale hudba na scéně, kdy napodobuje nějakou dobu reálného života (varhany, tance, zpěv některé postavy...). Zde se vyskytují tři možnosti, jak zvuk na scénu vpravit, buďto skrze zvukový záznam, pomocí orchestru, nebo pomocí hudebníků, kteří vystoupí jako herci přímo na scéně v kostýmech hudebníků. Tato hudba se pak stává součástí dramatického děje. Jde tedy o obrazovou asociovanou představu a její náladu. Takovéto zvuky (dunící hrom, výstřel, fanfára...) mají hlavně náladový účinek a podle svého významu také účinek dramaticky funkční, ale například zaklepání na dveře nabývá obdobné charakterizační funkce jako statické scénické předměty. Přímé náladové působení většiny zvukových vjemů je silné, a pokud asociované představy existují bez podpory zvukových vjemů, nejsou příliš určité a zřetelné. Proto užití takovýchto zvuků nebo hudby odpovídá především symbolickému použití.<sup>45</sup> Znamená to tedy, že pokud na scéně zazvoní domovní zvonek, v divákovi v hledišti tento zvuk vyvolá dojem, že stojí někdo za dveřmi a je proto nutné domovní dveře otevřít a podívat se, kdo za nimi stojí. Jinými slovy, zvuk zvonku má divák spojený (asociovaný) s nějakou návštěvou.

Ivo Osolsobě a Miroslav Procházka toto Zichovo stanovisko komentují takto: „Rozdíl hudby obrazové oproti ‚neobrazové‘ je dán v její struktuře, tedy dán objektivně. To je z hlediska Zichova systému velice důležitý moment, protože otázku ‚obrazovosti‘ obrazů řeší Zich v této knize na mnoha místech zjednodušeně ‚subjektivně‘ a ve čtenáři by mohl vzniknout dojem, že to, čemu Zich říká ‚obrazová představa‘ je dáno výlučně subjektivně jako to, co subjektivně k vjemu přidáváme. Ve skutečnosti je tato obrazová představa určena především objektivně, strukturou prezentovaného díla, sémioticky řečeno, jeho syn-

---

<sup>44</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 57.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 57–58.

taxí.<sup>46</sup> Zichova analýza obrazové schopnosti hudby se opírá o klasickou terminologii teorie asociací představ, jež byla v Zichově době považována za zastaralou ve srovnání s objevy tvarové psychologie, neboť je jeho teorie založena na asociační teorii, která ztratila svůj význam s nástupem moderní „gestaltpsychologie“ (tvarové psychologie).<sup>47</sup> Zichovo programové zaměření na příjemce a na psychologii vedlo k tomu, že dal přednost opatrnějšímu a přiměřenějšímu subjektivnímu vyjadřování v termínech významových obrazových představ. Zich ovšem nepsal knihu o této představě, proto tento princip rozpracoval jen v naprosto nezbytné míře, což ale neznamená, že ho nedomyslel, neboť z toho, co je explicitně vysloveno je možné odhadnout, jak asi vypadá zbývající devět desetin ledovce pod hladinou.<sup>48</sup>

Jiří Veltruský se o Zichově analýze hudby vyjádřil následovně: „Zichovy průkopnické sémiologické analýzy hudby v divadle a opery jako divadla nenašly pokračovatele.“<sup>49</sup> Bylo to částečně také způsobeno tím, že se zabýval jistými základními problémy, které měly zůstat mimo dosah postupně se rozvíjející sémiologie umění. Ač si Pražský lingvistický kroužek Otakara Zicha nesmírně vážil, práce pojednávající o divadle nepojímali jako organickou součást jednotné, postupně budované doktríny.<sup>50</sup> Jinými slovy, myšlenky a pozornost Pražského lingvistického kroužku se ubíraly zcela odlišným směrem než tvorba Otakara Zicha, pro něhož bylo středem pozornosti dramatické umění.

Dle Veltruského v operě hudba převládá natolik, že místo aby vcházela do vzájemných vztahů s každou složkou zvlášť, může je všechny kombinovat do pouhého doplňku sebe sama. V divadle lze použít libovolný druh absolutní či programové hudby, ale když se začlení do divadelní struktury, vnitřní smysl jejích vlastních postupů nezůstává stejný. V kombinaci s ostatními složkami divadla může hudba vyvolávat dost konkrétní významy, ať už pomocí spojitosti, podobnosti, nebo díky souhře obou dvou. Tímto způsobem lze vyjádřit nejen apelové a expresivní významy, ale i označující, a to dokonce skladbami, které samy o sobě nejsou nositeli žádného konkrétního významu.<sup>51</sup> Z tohoto tedy vyplývá, že hudba má v dramatickém díle více než jednu funkci, záleží na typu dramatu, neboť

---

<sup>46</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 365.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 365–366.

<sup>48</sup> Osolsobě, I.: *OstENZE, hra, jazyk*, Brno: Host 2002, s. 229.

<sup>49</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: Divadelní ústav v Praze, 1994, s. 17.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 18.

v opeře bude mít hudba daleko větší význam, než v činohře, kde bude sloužit jako hudební „vločka“ pro oživení, odlehčení či doplnění děje.

Zich dělí obrazivou schopnost hudby do dvou kategorií – zobrazování vnějších jevů (zvukomalba) a zobrazování vnitřních stavů (dušermalba). *Zvukomalba* se týká pouze omezeného oboru akustických jevů a zcela úzkého kruhu jevů optických, protože v nás vyvolává představy předmětů nepřímou; zobrazuje například zpěv ptactva, svit měsíce a podobné jevy, naproti tomu nemůže zobrazit dům, mraky, ohlédnutí se člověka a další. Je to dáno tím, že zvukomalba zobrazuje vlastnosti, které jsou daným předmětům příznačné, „tiché“ předměty a děje jsou pro zobrazení hudbou vyloučené. Proto také Zich označuje zvukomalbu za ideově bezobsažnou. *Dušermalba* zase vzbuzuje v člověku nějaký cit, hnutí mysli, přičemž se tento cit má co nejvíce podobat citům, jaké prožívá člověk v běžném životě, a zároveň musí s touto hudbou mít vjem nebo alespoň představu nějaké bytosti, do níž by mohl cit promítnout jako její vlastní. City samotné ovšem člověk nemůže vnímat, protože nejsou vidět ani slyšet, ale může vnímat projevy citů pomocí zraku (úsměv), sluchu (smích) a hmatu (stisk ruky). Tyto projevy citů se nazývají *mimika*, kdy určitý mimický projev vyvolá na základě osobní zkušenosti určitý cit.<sup>52</sup> Zjednodušeně řečeno, pro diváka v hledišti je důležitější dušermalba, jež v něm při sledování divadelního představení vyvolá patřičné emoce, jakých zvukomalba jen těžko dosáhne. Musíme také říci, že Zich tento poznatek zachytil již v díle *Estetické vnímání hudby*, v němž shrnul výsledky pokusů se skupinou 17 lidí, jimž předkládal dramatickou orchestrální hudbu, která představovala určitě duševní situace nějakého konkrétního hrdiny. Na základě těchto výsledků pak obrazivou schopnost hudby rozdělil do výše uvedených kategorií.

Vyjadřovací schopnost hudby je založena na asociačním zákonu současnosti, což znamená, že když člověk měl při poslechu určité hudby nějaký vjem, tak onen vjem zůstane s touto hudbou sdružen. Podle toho, jakým způsobem je první spojení hudby s představou provedeno, lze rozeznávat dva druhy „hudebních citací“ – konvenční a autorizované. *Konvenční hudební citace* není provedena v daném díle, nýbrž je posluchači běžné odjinud, z jeho životní zkušenosti. Naopak u *autorizovaných hudebních citací* je spojení hudby s představou provedené samotným autorem dané skladby. Správnost vybavené představy při každém dalším návratu k téže hudbě je zcela zaručena ve skladatelových

---

<sup>52</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 218–221.

intencích. Pochod asociace se původně odehrává při tvorbě díla v skladatelově nitru, kdy se mu při práci tvoří „dvojitá představa“, jež primárně obsahuje nějakou názornou či myšlenkovou mimohudební ideu, sekundárně potom představu hudební, která se s touto ideou sdružila. Toto sepětí Zich nazývá *princip hudebně dramatického paralelismu*, kdy se princip charakterizace rozšíří ve smyslu dramatického díla spolu s jeho hudební složkou. Princip paralelismu v sobě zahrnuje pozměněný návrat, což znamená, že pokud je představa částečně změněna, hudba musí být částečně změněna také. Z tohoto důvodu také Zich autorizované citace dělí do dvou skupin, příznačnou reminiscenci a příznačný motiv. V *reminiscenci* jde o skutečnou vzpomínku na konkrétní situaci, předtím danou herecky i scénicky v díle, proto je příslušná hudba věrně opakována beze změn, kdy opakuje samostatnou a delší hudbu. V *motiv*u je naopak představa sdružená s hudbou obecnějšího a abstraktnějšího rázu, kdy je motiv dán relativně krátkým, byť uceleným tématem, jenž nemusí být zásadně samostatnou hudbou – například může být jen melodický, nebo jen harmonický.<sup>53</sup>

Zich pravidelně se opakující představy nazval *významové představy* a tento psychologický přístup aplikoval na proces prožívání hudby a vyšlo mu, že hudební významové představy jsou především hudební, souvisejí s vnímáním utváření a tvarů samotného hudebního materiálu a napomáhají tak odhalovat hudebně logický smysl. Zich totiž jiné, než ryze hudební významové představy nepovažoval za trvalou součást estetického objektu. Právě hudební materiál Zichovi v samých počátcích nejvhodněji posloužil k prokázání základního teoretického předpokladu – umělecké myšlení má názorný charakter, ale některé významové představy lze charakterizovat jako pojmy. Z této teorie pak pochází opačný postup Zichovy metodiky, tedy, že pojmovou kvalitu lze zjistit také obráceným postupem – detailní tvarovou analýzou hudebního díla.<sup>54</sup>

V *Estetickém vnímání hudby* Zich rozdělil tyto významové představy na *věcné* (hudební), *látkové* (zvukové) a *technické*. *Významové představy věcné* zahrnují představy melodické, harmonické a rytmičké, přičemž každá z nich je svým způsobem individuem, kte-

---

<sup>53</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 229–233.

<sup>54</sup> Dykast, R. Zich, O. *Český hudební slovník* [online]. [cit. 2012-13-3]. Dostupné z WWW: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=2559](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2559).

ré si každý hudebník ukládá do své paměti.<sup>55</sup> *Významové představy látkové* jsou představy materiálu, z něhož je dílo vytvořeno. Jsou ve vztahu k hudební představě, hojně se uplatňují v hudbě tak, že přivádí individualitu hudebnímu nástroji.<sup>56</sup> *Významové představy technické* jsou představy hudební, popřípadě zvukové, ale také všeobecné. Vznikají abstrakcí jednotlivých významových představ obojího druhu. Jejich logicky spořádaný systém Zich nazývá *hudební nauka*.<sup>57</sup>

Důvod, proč Zich věnoval tolik pozornosti zpěvohře a hudbě vůbec, je ten, že byl sám hudebním skladatelem a proto měl k této problematice nejbližší a tudíž jí nejvíce rozuměl. Právě proto také rozlišoval pojmy hudební skladatel a dramatický skladatel.

---

<sup>55</sup> Zich, O.: *Estetické vnímání hudby*, Praha:Editio Supraphon, 1981, s. 159–163.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 167–168.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 171.

## 6. Režisér a herec

Tato kapitola přiblíží, jakým způsobem dle Otakara Zicha pracuje divadelní režisér a jak k dramatickému textu přistupuje divadelní herec. Dále nastíní názory dalších teoretiků, kteří se touto problematikou zabývali, objasní pojmy, s nimiž Zich pracuje, ukáže vlastnosti samotného dramatického děje a v neposlední řadě vysvětlí, jaké druhy významových představ hereckého výkonu jsou.

Zich v této kapitole totiž vychází z faktu, že jak režisér, tak herec jsou při své tvorbě omezováni dramatickým textem, čímž je jejich tvůrčí svoboda korigována scénickými a dalšími poznámkami, které dramatik vepisuje v průběhu celého textu k určitým situacím do závorek. Především pro herce mají tyto poznámky pak sloužit jako jakési vodítko, jak se v konkrétní chvíli přesně zachovat.

### 6. 1. Divadelní režisér

Režisérovo umělecké poslání je vytvoření syntézy hereckých postav, kdy musí vytvořit formu herecké souhry podle pevného plánu, který si sám vytvořil. Tento je tedy jeho tvůrčím dílem provedeným na podkladě dramatikova textu, což znamená, že režisér musí svoji tvorbu koncipovat v dramatikových intencích. Jeho tvůrčí svoboda je tak omezena autorovým dramatickým textem - nemůže měnit to, co je v textu výslovně žádáno, a zároveň je také omezena zřetelem na výtvořené herců – dílo koncipuje podle svých herců. Na druhé straně ovšem tento požadavek není omezením jeho umělecké svobody, nýbrž je to čistě umělecký požadavek látkového stylu, jenž je pro každého umělce závazný. Režisérovým materiálem jsou tak herecké postavy, nikoli herci samotní, neboť oni jsou materiálem sami o sobě. Z toho vyplývá, že režisér má právo na hereckou souhru, nikoliv na hru jednotlivých herců.<sup>58</sup> Jinými slovy, režisérova tvorba se odvíjí nejen od dramatikova dramatického díla, ale také od hereckých schopností herců, s nimiž spolupracuje, neboť musí znát, co je herec schopen zahrát a co nikoliv. Dále pak, dle Zicha, režisér nerežiruje herce samotné, nýbrž jen jejich souhru, kdy jednotlivé herce vede k tomu, aby svojí spoluprací vytvářeli dramatický děj podle režisérových představ (vizí).

---

<sup>58</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 165–166.

Prvním režisérovým úkolem je dát souhře herců dramatickou formu, kterou sám koncipoval na základě dramatického textu, z něhož formuje mluvu a mimiku herců. Tato dramatická forma se týká dvou stránek souhry, z nichž každá má své specifické dramatické působení – intenzita mluvy a zní plynoucí dojem napětí u vnímajícího obecnstva, čímž vzniká dynamická forma dramatu, a rychlost mluvy působící dojem vzrušení, čímž vzniká agogická forma dramatu. Obě tyto formy se během hry stále kombinují, takže takto vznikající dramatická forma je produktem těchto dvou forem. Zich tuto fázi označuje pojmem *režisér – dirigent*.<sup>59</sup> Zde je tento termín myšlen jako analogie k hudebnímu dirigentovi, jen s tím rozdílem, že zatímco hudební dirigent vede symfonický orchestr, režisér – dirigent vede pod pomyslnou taktovkou divadelní herce, kteří svou souhrou ztvárňují určité dramatické situace.

Základní vlastností dramatického děje je jeho přísná časová vazba, což ovšem neznamená, že dramatický děj trvá jen tak dlouho, jak ho vnímá divák při představení na scéně, ale znamená to, že ho tvoří soustava všech časových jednotek, které souvisle plynou z minulosti, přes přítomnost, do budoucnosti, s rychlostí sledu, přesně určenou obsahem děje na každém jeho místě. V těchto časových jednotkách musí všechny nejdrobnější fáze děje zapadat do určitých chvil a okamžiků ve zcela určitém pořádku, z čehož vyplývá, že se dané úseky dramatického děje nemohou libovolně přemísťovat ve svém časovém sledu, výjimku ovšem tvoří jevištně vyjádřené vzpomínky jako minulý děj (vizuální reminiscence) v moderním typu dramatu, i když i ty jsou uspořádány nějakým časovým klíčem.<sup>60</sup> Zjednodušeně řečeno, režisér nesmí přeskačovat posloupnost děje, protože kdyby tak učinil, tak by celé dramatické dílo ztratilo smysl a u obecnstva by zůstalo nepochopeno. Jiné je to u dramát s retrospektivou (pohled do minulosti), kde se postavy vrací do minulosti pomocí svých vzpomínek, například při vyprávění příběhů z dřívějších dob.

Reálný čas, v němž vnímá obecnstvo dramatický děj, je subjektivní (psychologický) a patří do obrazové představy. Pro herce na scéně je naopak tento čas objektivní patřící do představy technické. Režisér musí tento rozdíl při utváření časové formy respektovat, mnohdy jen intuitivně. Začátek dramatického děje musí být proto takový, aby dovedl v divákovi vzbudit zájem, uvést ho do potřebné nálady a vytrhnout ho tím z dojmů všedního života. Zároveň však nesmí být začátek tak intenzivní, aby divák ztrácel o představení

---

<sup>59</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 168.

<sup>60</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 47–48.

zájem. Z tohoto důvodu se děj musí od počátku do konce stupňovat, přičemž závěr musí být ve svém konečném vyvrcholení největší, k čemuž režisér používá všech dostupných prostředků, hereckých i scénických.<sup>61</sup> Tento princip gradace je tedy režisérovým úkolem, který musí pro úspěšnost představení splnit, jinak hrozí nebezpečí, že se divák v hledišti začne nudit a ztratí tak o celé představení zájem.

Režisér dramatický text převádí na divadelní představení pomocí dvou dramatických forem – dynamické a agogické. *Dynamická forma* je vystavěna na rozdílech v síle mluvy a intenzity pohybu (gestace), naopak *agogická* (týkající se tempa) *forma* se tvoří z rozdílů v tempu mluvy a gestace. Spojením obou těchto forem vznikají čtyři základní typy pro názorný ráz dramatické situace. Jsou to kombinace hlučně s prudkou pohyblivostí, hlučně s nepohyblivostí, slabě s prudkou pohyblivostí a slabě s nepohyblivostí. Poslední forma odpovídá lyrickému ladění, což znamená, že je ze všech čtyř forem dramaticky nejméně účinná a plyne jen z řeči a statických kvalit scény. Pokud tedy režisér zvolí názornou formu dynamickou a agogickou účelně, tak může interpretovat ideovou formu dramatického díla podle své tvůrčí vůle.<sup>62</sup> Lze říci, že záleží jen na režisérovi, jakým způsobem tyto dvě formy uchopí, neboť čím budou formy účelnější, tím více bude moci do divadelní inscenace vložit své vize, a naopak, čím méně účelné formy budou, tím méně jeho vlastních představ v divadelním představení bude. Proto také režisér musí vhodně zvolit, jaký z těchto čtyř základních typů v konkrétních scénách užije. Například při obrovské hádce bude lepší užít kombinaci hlučně s prudkou pohyblivostí než slabě s nepohyblivostí, naproti tomu v kostele při bohoslužbě zase bude vhodnější použít slabě s nepohyblivostí nežli hlučně s prudkou pohyblivostí.

Dle Zicha je režisérovým druhým úkolem koncipovat scénickou formu představení, proto ho také nazývá pojmem *režisér – scénik*. Scénická forma je dvojího typu, statická a kinetická. *Scénická forma statická* se týká scénického prostoru a jeho pevné výplně, proto režisér musí volit určitý tvar a velikost scény pro každý nepřetržitý oddíl představení, akty, obrazy podle toho, jak žádá dramatik. Půdorysové a výškové rozčlenění scény koncipuje režisér podle rozvrhu umístění osob v jednotlivých etapách dramatického děje, kdy estetický význam této formy spočívá v její relativní časové stálosti, protože se od jejího pevného pozadí odráží pohyblivost dramatické hry. *Scénická forma kinetická* je specificky drama-

---

<sup>61</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 48.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 48–49.



tická časově prostorová forma, což znamená režisérovo utváření kinetických (pohybových) kvalit. Musí ovšem pamatovat na takové dramatické situace, kdy se poziční forma herců na scéně nemění a dochází tak ke splynutí dramatických postav se statickou formou. V takovýchto okamžicích musí režisér barevně sladit scénu s hereckými kostýmy a zároveň musí mít na mysli fakt, že se jedná jen o chvilkový dojem, který se pohybem herců rozplyne a tudíž tomuto „obrazu“ nesmí obětovat funkční hodnoty řečených předmětů.<sup>63</sup>

Samotný pojem *scéna* Zich definuje jako prostor, v němž herci jako dramatické osoby předvádějí svojí souhrou dramatický děj. Její utváření se pak řídí principem korepondence mezi technickou a obrazovou představou, stejně jako to činí herec (postava – dramatická osoba) a režisér (souhra – dramatický děj) ve své první funkci. I když je celé jeviště rozděleno na několik samostatných scén, představující různá místa děje, musí být tyto scény spolu souvislé a tím dohromady tvořit jediné místo děje. Jedná se tedy o zachování jednoty místa, což umožňuje rozvoj dramatického děje na více místech současně. Jeviště se nejčastěji dělí na dvě až tři samostatné scény, přičemž je možné pouze členění podle hloubkové osy, neboť poskytuje prostory pozadí a popředí.<sup>64</sup> Můžeme tedy říci, že pojmy jeviště a scéna nejsou totožné, protože jedno jeviště může obsahovat několik jednotlivých scén, ale nikdy ne obráceně. Herci proto mohou hrát pouze na jediném konkrétním jevišti a současně se ovšem mohou během divadelního představení pohybovat na několika scénách, kdy jedna postava v popředí například sedí na lavičce v parku a další postavy se v pozadí baví před domovními dveřmi.

Jiří Veltruský funkci scény popisuje takto: „Jsou-li čistě významové, nehmotné vztahy mezi kontexty zastíněny proměnlivými hmotnými vztahy mezi hereckými postavami, není-li tedy rovnováha dramatického prostoru udržena stabilními silami obsaženými v jazykové složce představení, musí dramatický prostor čerpat své stálé síly jinde. To je funkce scény či scénických předmětů, což jsou významově nezávislé znaky – scéna se v průběhu dané situace podstatně nemění. Kdekoli dramatický prostor obsahuje stálý prvek tohoto druhu, může se rozšiřovat svými proměnlivými složkami přes hranice jeviště. Může se také v daných okamžicích zúžit na malé části jeviště.“<sup>65</sup> Je tedy patrné, že existence a důležitost scény závisí na struktuře dramatického textu, na tom, do jaké míry je významová

---

<sup>63</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 209–210.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 178 a 181.

<sup>65</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 80.

kontinuita roztrhána vynecháním autorských poznámek. Čím jsou stálé vztahy mezi významovými kontexty adekvátnější jako pozadí proměnlivosti dramatického prostoru, tím je scéna významově vágnější (neurčitá, nepřesná), v krajním případě může dokonce ztratit svůj samostatný význam a tím je nucena přijímat jiné významy, které jsou jí propůjčovány jinými divadelními složkami, které nejsou tak stálé jako významy její vlastní.<sup>66</sup>

Veltruský dále vysvětluje, že konstrukce, tvar a umístění jeviště jsou určovány potřebami představení, neboť také proměnlivou měrou závisí na struktuře dramatického textu, a jelikož je hlediště nerozlučně spjata s jevištěm, lze říci, že uspořádání celého divadelního prostoru do určité míry závisí na struktuře dramatického textu. Použití horního jeviště v alžbětinském divadle se radikálně nelišilo od lóží některých diváků a odpovídalo tak intimnímu vztahu, který se drama snažilo vytvářet s obecnstvem, což některé diváky proměňovalo v jakési účinkující ve vztahu k ostatním divákům. Naproti tomu avantgardní režiséři zatracují kukátkové jeviště z toho důvodu, že trpí pocitem, že vztahy mezi herci a obecnstvem musí být od základů přebudovány; to ovšem zůstává jen v teoretické rovině, protože budovy s jiným hledištěm nejsou k dispozici.<sup>67</sup>

## 6. 2. Divadelní herec

Jak již bylo řečeno v kapitole „Pojem dramatického umění“, Zich rozlišuje pojmy *dramatická osoba* a *herecká postava*. Termín *dramatická postava* definuje pro obecnstvo jako úhrn všech zrakových a sluchových vjemů vztahujících se k nejstálejšímu z nich – k vjemu tělesného zjevu té osoby, kdy těmto vnějším vjemům přistupuje soubor vjemů vnitřně hmatových, jenž je způsoben vžíváním se do určité postavy. Z tohoto vyplývá, že tato dramatická osoba je divákovi dána zvnějšku něčím, co jde mimo něj, tedy hercem hrajícím na scéně, protože ten jediný, na rozdíl od subjektivního vjemu dramatické postavy, existuje objektivně. Pojem *herecká postava* je pro herce soubor všech vnitřně hmatových vjemů, které má při svém výkonu, když představuje určitou dramatickou osobu. Tento soubor vjemů lze označit jako fyziologický, protože jím herec vnímá pohyby a stavy svého vlastního organismu. Herecká postava se tedy dá označit za dvojitý útvar – primárně fyziologický a sekundárně psychologický, neboť je pro herce také souborem duševních stavů.<sup>68</sup> Zjednodušeně řečeno divák na jevišti vidí a vnímá dramatickou osobu, ale ví, že se za ní

<sup>66</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 80.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 80–81.

<sup>68</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 91–92 a 108–109.

skrývá skutečný herec, jenž ji ztvárňuje. Herec zase postavě propůjčuje svá gesta, svoji mimiku, svůj hlas a další úkony, jimiž ji pro obecenstvo „oživuje“.

Řídící představou hercovy tvorby je dramatický text, v němž jsou zachyceny rysy dramatické osoby. Zich hercovu tvorbu rozděluje do pěti fází – přípravného stadia, koncepce postavy, provedení postavy, fixace postavy a definitivního výkonu. V *přípravném stadiu* se herec musí naučit nazpaměť svoji textovou roli, ze čtených vět textu vycitňuje výraz mluvy, průvodní mimiku a celou svoji hru, přičemž musí brát v potaz dramatikovy scénické poznámky. Při tvoření *koncepce postavy* už herec musí bezpečně znát celý text hry a ne jen svoji roli, která by ho mohla svést ke koncepci falešné. V této fázi se herec do své postavy začíná „přetělesňovat“, začínají se rýsovat gesta a mimika. V *provedení postavy* herec usiluje o to, aby svoji postavu scelil a usměrnil ji podle jejích stabilních složek i složku variabilní, tedy vlastní hru. Zde už dochází ke společným zkouškám všech herců, vytváří se spoluhra herců, do níž už zasahuje režisér, jenž se do této chvíle držel stranou. V tomto stadiu se tedy propracovává herecká postava v rámci celkového pojetí.<sup>69</sup> *Fixace postavy* se může považovat za závěr druhého a třetího stadia, kdy si herec své koncepce pomocí subjektivní automatizace „zapisuje“ do své motorické paměti. Čím dále pochod fixace postupuje, tím více ustupuje psychický moment do pozadí, čímž dojde ke zjednodušení duševní stránky výkonu. Čím dále však postupuje automatizace, tím více se ulehčuje hercovu vědomí, dochází tak k rozpolcení duševního já na dvě části – pozorující a pozorované; pozorující je hercovo vlastní já, kdežto pozorovatelné já je předuševněno a tím je původnímu já odcizeno. Fáze *definitivního výkonu* začíná s premiérou divadelního představení, když se herec stává vlastním výkonným umělcem, protože své dílo nejen produkuje, ale zároveň ho také svým tělesným výkonem dotvořuje.<sup>70</sup> Z toho, co víme, vyplývá, že herec od chvíle, kdy dostane do rukou scénář, musí projít zdlouhavým procesem, jenž ve výsledku vede k realizaci herecké postavy v divadelním představení.

Dle Veltruského herecké postavy tvoří strukturu, v níž má každá postava své specifické místo a je se všemi ostatními postavami i s každou z ní zvlášť spjata všemožnými vztahy, přičemž se tyto vztahy mezi postavami liší kvalitou a intenzitou, z čehož vyplývá, že každé dvě postavy účastníci se dané situace jsou jak komplementární, tak protikladné. Komplementární jsou v tom, že herci celé jevištní jednání tvoří společně. Protikladné jsou

---

<sup>69</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 123–126.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 127–129.

proto, že když jeden jednání vede, tak ho druhý podstupuje a naopak. Všechny postavy téhož postavení se jedna od druhé liší a zároveň jsou ve společném souladu, protože kdyby se nelišily, změnily by se v jakýsi chór, a kdyby nebyly v souladu, hrozilo by nebezpečí, že se rozpadne nejen celé představení, nýbrž i jednotlivé herecké postavy.<sup>71</sup>

Jan Hyvnar je toho názoru, že při vnímání hereckého výkonu dochází ke spojení apriorní představy o herci i o roli jako součásti dramatického textu. Tuto představu nazývá *role* jako souhrn očekávaného chování herecké postavy, jenž je v komunikaci nenázornou technickou představou. V dalším vývoji hry se pak utváří aposteriorně obrazová představa dramatické postavy, která je něčím novým a obsahuje jak text dramatika, tak hereckou interpretaci, z čehož tedy vyplývá, že herecká postava je zvláštní syntézou role a dramatické postavy. Pro Zichovo dramatické umění platí, že technická apriorní představa hereckého projevu vystupuje ve velmi obecné poloze, v níž je herec viděn jako člověk hrající divadlo, a nepřihlíží k dalším konkretizujícím vstupním prvkům, které předurčují charakter hry. Moderní divadlo ale přistupuje k tomuto problému jinak – kalkuluje s proměnlivější a bohatší apriorní představou diváka o roli a na jevišti předvádí její osobitou interpretaci, která je hodnotovým výkladem také. Jako příklad může posloužit Brechtovo pojetí herectví, v němž je úloha herce určena předem. Herec totiž nehraje, ale pouze demonstruje událost, což mu nedovolí, aby imitoval a prožíval. V tomto případě herec funguje pouze jako demonstrátor cizí osoby.<sup>72</sup>

Dle Hyvnara je významová představa hereckého výkonu určena zvnějšku audiovizuálním vjemem herecké postavy, přímým či direktivním (řídícím) činitelem a dále také souhrnem představ vyvolaných tímto vjemem na základě divákovy zkušenosti, nepřímým, asociativním činitelem. Úrovně těchto činitelů vnímání hereckého výkonu ale u Zicha nejsou totožné s rovinou technické a obrazové významové představy. Direktivní činitel prezentuje materiální (fyziologickou) podstatu herecké postavy, jež je v tomto smyslu objektivně existujícím dílem herce. Asociativním činitelem si k tomuto výchozímu vjemu divák dotváří komplexní psychickou představu dramatické osoby. A tato komplexní významová představa je díky intencionálnímu zaměření diváka dvojitá – *technická* a *obrazová*. Jinými slovy, co je herec a jakou postavu představuje. Z tohoto důvodu tedy nelze pojímat rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou jako rozdíl mezi oběma druhy významo-

---

<sup>71</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 119.

<sup>72</sup> Hyvnar, J.: *Zichova koncepce herectví a moderní divadlo*, in: *Theatralia VI* (1984), s. 47–48.

vých představ. Zich považuje *technickou představu* za abstraktní, nenázornou či myšlenou. Naproti tomu *obrazová představa* má charakter názornosti a vybavuje se jako podobnost mezi vněmem a divákovou zkušeností, takže si divák postupně vytváří představu fiktivní postavy v dramatickém ději. Definici technické představy je u Zicha možné různě interpretovat, protože tato představa vstupuje do divadelní komunikace jako doplňková charakteristika obrazného sdělení z několika hledisek: divák prostřednictvím vlastní zkušenosti definuje jednak materiální vlastnosti herecké postavy, jednak její funkci v komunikačním systému; když herec hraje. První interpretace je určena bezprostředním vnímáním (direktivním činitelem), druhá je obsažena ve zkušenosti diváka jako souboru představ o divadle, jeho povaze a funkci. Povaha technické představy tedy vystupuje jako zprostředkovatel znakové relace s hereckou postavou, jež je pojatá jako dílo herce, a dramatickou osobou chápanou jako vněm diváka.<sup>73</sup>

Zich složky herecké postavy rozdělil do dvou kategorií – *stálé* a *proměnlivé*, Jiří Veltruský je pak dále interpretoval. Rozdíl mezi tím, co je stálé a co je proměnlivé, je relativní, neboť žádná ze stálých složek není opravdu neměnná. Některé složky lze totiž modifikovat snáze než jiné, ale všechny jsou potenciálně měnitelné. Například za stálou složku se dá považovat maska, kterou ovšem lze nahradit maskou jinou, a tvář, ale i ta může být stažením mimických svalů pozměněna. Zároveň všechny proměnlivé složky mají určité stálé prvky – výslovnost, gestikulace, způsob chůze má každý herec nezaměnitelné a i když se může změnit jejich frekvence, tak základní rysy zůstávají neměnné. *Proměnlivé složky* jsou jednotkami jevištního jednání spolu s jinými znaky, které existují mimo hereckou postavu. Oproti tomu *složky stálé* odlišují každou postavu od všech ostatních jako zvláštní celek, dále sjednocují všechny proměnlivé složky téže postavy a do jisté míry je předurčují. Stálé složky existují především díky tomu, že konkrétní roli hraje od začátku do konce jeden a ten samý herec.<sup>74</sup> Jinými slovy, stálé složky jsou vlastní pouze jednomu konkrétnímu herci, kdežto složky proměnlivé mohou kromě herecké postavy zahrnovat také nejrůznější rekvizity.

Veltruský v této souvislosti také upozorňuje, že i samotní herci se mohou stát rekvizitami - postava se stává součástí scénické dekorace. Takovými dekoracemi jsou například vojáci střežící vchod do paláce. Tito herci ale nemohou být pokládáni za aktivně

---

<sup>73</sup> Hyvnar, J.: *Zichova koncepce herectví a moderní divadlo*, s. 40–41.

<sup>74</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 125.

jednající činitele, protože jejich reálnost je stlačena na bod nula. U těchto postav bývají často živí lidé zastoupeni figurínami. *Lidé – dekorace* tak tvoří přechod mezi *oblastí člověka a oblastí předmětu*. Za další pomyslný most mezi nimi můžeme považovat například paruku, jejíž příslušnost nemůžeme jednoznačně zařadit ani do jedné kategorie, podobně je na tom také kostým, který i když je mimo organické tělo, do jisté míry s ním splývá. Proto je těžké vést rozhraní mezi oblastí živého člověka a oblastí neživého předmětu.<sup>75</sup> Zjednodušeně řečeno hranice mezi těmito dvěma oblastmi je tak tenká, že často bývá problematické určit správnou kategorii, neboť ve většině případů obě oblasti téměř splývají v jednu.

Zich společnou ideu dvou a více herců, která je úplným elementárním typem jednání a tedy i celého dramatického děje, nazývá termínem *dialog*. Za úplnou jednotku onoho elementárního děje Zich považuje spřeženou dvojici „akce“ a „reakce“.<sup>76</sup> Veltruský se pak úlohou dialogu zabývá dál. Situace, která je základní jednotkou děje, je takový úsek dialogu, v němž se situace mění tak nepatrně, že se ve srovnání s jinými úseky jeví jako trvalá. To stálé, co určitou situaci odděluje od situací ostatních, je nestejná dramatická váha každé z osob, které dramatickou situaci tvoří; odtud poté plyne převaha určité z nich. Tato převaha konkrétní osoby se odvíjí podle jejího působení na jiné, což se projevuje na osobách druhých, které jsou převahou první osoby jakoby „stlačovány“, přičemž se ta samá převaha může během dramatické situace udržovat, stoupat, nebo naopak klesat, a zároveň se její změna může odehrávat pozvolna či prudce. Nová dramatická situace vzniká za předpokladu, že převaha jedné dramatické osoby přejde na osobu druhou. Z tohoto tedy vyplývá, že se dějová situace od situací ostatních liší vahou, kterou v ní má každá ze zúčastněných osob. Také uvnitř téže situace se váha nepatrně mění, ale jelikož se jedná o změnu zanedbatelného charakteru, jeví se ve srovnání s dějovými situacemi jako trvalá. Často však nahromadění takovýchto nepatrných proměn vede v určitém stupni k tomu, že se dosavadní situace změní do té míry, že se ve srovnání s výchozím stavem jeví jako situace jiná. Pokud během dialogu dojde k náhlé radikální změně situace, vznikne přelom, jenž ji od situace následující zřetelně odděluje. Spojitost sousedních situací je dána tím, že se v nich uplatňují tytéž osoby. Ve střídání vzájemné konfrontace různých úseků jednotlivých kontextů spočívá podstatná část významové výstavby dramatického dialogu. V různém seskupování osob do jednotlivých výstupů pak spočívá podstatná část dějové výstavby.<sup>77</sup> Z toho,

<sup>75</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, 45–46.

<sup>76</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 136.

<sup>77</sup> Veltruský, J.: *Drama jako básnické dílo*, Brno: Strukturalistická knihovna, 1999, s. 86–87.

co víme, můžeme tedy říci, že dialog mezi postavami vzniká na základě akce a reakce, přičemž jedna osoba musí mít určitou převahu nad osobami ostatními, a že tato převaha je vrtkavá a tudíž se „přelévá“ z jedné postavy na druhou, čímž vznikají různé dějové situace.

Kromě dramatické postavy Zich rovněž definuje pojem *hudební postava* jako úhrn veškeré hudby, pomocí níž se charakterizuje určitá dramatická osoba. Zpěvním údělem určitého *herce – zpěváka* je tzv. *zpěvní role*, kterou dostává k nastudování. Termín *hudební spolutvůrce* Zich vidí jako úhrn veškeré hudby, jež charakterizuje dramatický děj. Do hudební spolutvůrce tedy patří všechny hudební postavy tvořící dueta a sbor.<sup>78</sup> Zjednodušeně řečeno, hudební postavy své výstupy na jevišti vyjadřují pomocí zpěvu a hudby, kdežto herecké postavy se projevují pouze mluveným slovem.

Zich vyšší počet herců zasahujících do dějových situací definuje dvěma pojmy převzatých ze zpěvohry – *ansámbly* a *sbor*. *Ansámbly* označuje patrnější počet herců představujících individuální dramatické osoby, naproti tomu *Zich sborem* nazývá patrnější množství herců, kteří představují dramatické osoby, jejichž individualita se ztrácí v kolektivu (*duetu*).<sup>79</sup> Rozdíl mezi těmito dvěma pojmy je tedy v tom, že v ansámblu vystupuje každý herec sám za sebe, hraje podle své individuální role, kdežto sbor se chová jako jeden člověk, přičemž je individualita jedince na úkor výkonu sboru výrazně potlačena.

Jindřich Honzl zastával názor, že pro herce je nezbytná citovost, protože cit automaticky řeší technické potíže a problémy mimiky. Tělo, jeho nervová vedení a svalové soustavy se musí nejprve uvolnit a následně se podřídí duši a citu jako jedinému vládci a veliteli. Celé tělo se zkrátka musí naučit poslouchat každý sebejemnější citový popud. City doprovázejí vnímání skutečnosti nebo doprovázejí představový proud. Pokud mají vzniknout hluboké city inspirující hercovu uměleckou tvorbu, je třeba je nejprve zbavit takových citů, které v něm vyvolává skutečnost jeviště bezprostředně, ale nebezpečně. Herec se proto musí oprostít od jeviště s dekoracemi, nalíčených hereckých kolegů a od tmou zahalovaných tváří diváků v hledišti. Honzl přejal Zichovu myšlenku, že city si vůbec nelze zapamatovat, nýbrž je lze jen mít, a také Stanislavského tvrzení, že city nelze vybavovat, ale je třeba je vzbuzovat.<sup>80</sup> Zjednodušeně řečeno, herec musí mít vrozenou citovost, aby mohl

---

<sup>78</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 255 a 258.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 204–205.

<sup>80</sup> Honzl, J.: *K novému významu umění*, Praha: Orbis, 1956, s. 428.

city sám prožívat a zároveň je také vzbuzovat u obecnstva v hledišti, protože herec bez citovosti diváky jen stěží zaujme.



## 7. Podstata divadelní iluze

Zich podstatu *divadelní iluze* vidí v divadelním zaměření, které jako speciální případ obrazového zaměření potlačuje cit skutečnosti a k vjemům vybavuje dvojí představu významovou, obrazovou a technickou.<sup>81</sup>

Tímto Zichovým názorem se dále zabýval Jan Hyvnar ve svém článku v časopise *Theatralia*. Zich totiž rozdíl mezi technickou a obrazovou významovou představou nachází v tzv. *obrazových uměních*, ovšem na rozdíl od sochařství, kdy technickou představou je socha a obrazovou postava XY, je v divadle technická představa natolik shodná s představou zobrazované fiktivní postavy, že je možné je navzájem zaměnit. V takovém případě se buď herci připisují vlastnosti postavy, nebo postavě vlastnosti herce. Pro jejich rozpoznání je tedy nutná estetická příprava myslí, jež se v člověku pěstuje od dětství, od chvíle, kdy si hraje nebo představuje někoho jiného až k vlastní zkušenosti divadla jako takového. Hyvnar na základě Nerudova díla *České divadlo* o významové představě hereckého výkonu zaměřené na tvorbu divadelní iluze tvrdí, že musí být dostatečně ochraňována různými znameními, aby se mohla uskutečnit základní podmínka obrazového působení dramatického umění. Technická významová představa herce zase nesmí zastupovat představu obrazovou. Když divák vstupuje do obrazového časoprostoru dramatického díla, po celou dobu představení nesmí překročit určité hranice - musí zůstat v určité izolaci od okolní skutečnosti a musí se izolovat od technické představy herce. Specifičnost divadla spočívá v tom, že tímto obrazovým zaměřením dochází k jinému pojetí skutečnosti. Toto zaměření je pak zprostředkováno dvojitým způsobem, dvojitými hranicemi, na níž vznikají konvence: vnějšími znameními, která vymezují časoprostor představení, a vědomím hereckého předvádění někoho jiného, zdvojením technické a obrazové představy v hereckém výkonu samém. První typ konvence určují aktuálně přítomné znaky (opona, rampa) a druhý je dán divákovou zkušeností.<sup>82</sup>

Hyvnar dále uvádí rozdíly mezi názory Zicha a Bogatyreva na definici úlohy předmětu na jevišti, který má charakterizovat osobu či místo děje a fungovat v dramatickém ději. Bogatyrev tuto Zichovu charakteristiku rozšiřuje na věci, s nimiž se člověk setkává v běžném životě. Jako příklad uvádí lidový kroj. Tato Bogatyrevova výtku platí také pro

---

<sup>81</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 285.

<sup>82</sup> Hyvnar, J.: *Zichova koncepce herectví a moderní divadlo*, s. 36–37.

hercovo jednání, které u Zicha plní dvě funkce: vytváří představu nějaké osoby a funguje v dramatickém ději. Zichova osoba ovšem jedná v dramatickém umění v divadelní budově a za rampou (první hranice) a je to herec (druhá hranice). Pro Zichův abstraktní model dramatického umění bylo Bogatyrevovo lidové divadlo jen primitivním stadiem a schopnost vidět divadelní kulturu diferencovaně (rozlišeně), v rámci různých sociálních skupin se u Zicha postrádá.<sup>83</sup>

Hyvnar došel k závěru, že Zichovo pojetí dramatického umění předpokládá model univerzálního diváka, jenž prochází účelovou symboličností institucionalizované budovy, kdy do hlediště vstupuje jako anonym. Toto univerzální zaměření se pak zpětně promítá také do hereckého výkonu, zvláště do vztahu mezi technickou a obrazovou významovou představou. Tímto přístupem se tak upevňuje odcizenost mezi hercem a divákem, která je ještě umocněna přítomností rampy. Když vstupuje divák do hlediště, vstupuje do divadelního prostoru a rampou teprve do obrazného časoprostoru dramatického díla. *Rampa* je tedy výraznou hranicí pro určení hereckého výkonu, proto je její překročení pro Zicha tabu. „Tento názor sice zapadá do logické konstrukce Zichova modelu dramatického umění, ale praxe starého i moderního divadla poukazuje na určité aspekty, které v Zichově pojetí divadla chybí. Sám pojem etikety už vyznačuje fakt, že se divadlo definuje také jako určitá sociálně kulturní instituce, v rámci níž se utváří zvláštní normy, zvyky a konvence. Za konvenci se ovšem dá považovat i narušování rampy v některých typech divadla.“<sup>84</sup> Zjednodušeně řečeno, Zich ve své teorii kalkuluje pouze s modelem univerzálního diváka, kdy vůbec nepřipouští možnost, že by si divák s hercem nebyli odcizení. Dále nebere v úvahu fakt, že divadlo také zprostředkovává kontakt herce s divákem, proto se považuje za sociálně kulturní instituci.

Dle Zicha je klíčem k divadelnímu zaměření vše, co divák vnímá před začátkem představení – vstup do divadelní budovy, hlediště s ostatními lidmi, jevištní prostor, které ho permanentně upozorňují, že je v divadle. Tyto vjemy divadelní iluzi neruší, naopak ji podporují, udržují pocit divadelního zaměření. Jako návštěvník divadelního představení se člověk seznamuje s velkým množstvím dramatických osob a dramatických dějů s jejich místy, které jsou sice vesměs vymyšlené, ale v podrobnostech upomínají na leccos, co člověk zná ze své životní zkušenosti. Z tohoto důvodu člověk ví, že divadelní svět je jiná,

---

<sup>83</sup> Hyvnar, J.: *Zichova koncepce herectví a moderní divadlo*, s. 37–38.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 39–40.

umělecká divadelní skutečnost. Stupeň podobnosti a stupeň stylizace (vzdálení od reality) je určen tím, co autor díla fixoval svým dramatickým textem, neboť pouze pro něj byla volba zcela svobodná. Pro všechny ostatní je však tento stupeň stylizace do značné míry určující. Zich tuto zásadu nazývá *zákon stejnojmenné stylizace*. Podobnost mezi dramatickým objektem a lidskou zkušeností je nutná, ale její stupeň je libovolný. Dramatický předmět (osoba, děj, scéna) nemusí být podobný, jak je třeba, ale musí se tak jevit; důležité ovšem je, aby vjem obecenstva byl podobný. Z toho tedy plyne rozdíl mezi technickou a obrazovou významovou představou – pokud herec chce, aby ho diváci v obecenstvu slyšeli, musí mluvit jinak, jelikož si to prostor divadla vyžaduje.<sup>85</sup> Jinými slovy, příchodem do divadla se divák dobrovolně oprostuje od všedního (skutečného) světa a vstupuje do světa divadelního, v němž převládá iluze – umělecká skutečnost, která je vzdálená od reality.

Zich *zkušenost obecenstva* dělí nejprve na *přímou*, jež obsahuje všechny zkušenosti, které divák získal sám, a *nepřímou* zahrnující vliv zkušeností jiných lidí získaných různými formami vzdělání. Dále tuto zkušenost dělí na vnitřní a vnější. Do *vnitřní zkušenosti* zahrnuje divákovy city a snahy, které někdy prožil, přičemž do této zkušenosti vzdělání zasahuje jen ve výjimečných situacích – pokud se týká nějakých zvláštních duševních stavů. Pro chápání dramatických děl tak jde o příčinný svazek mezi duševními stavy, které někdy tvořily články lidského jednání. V praxi se tato zkušenost uplatňuje při vnímání dramatického díla tím, že divák jednání dramatických osob prožívá, přičemž vsugerování tohoto prožitku je úkolem herců. *Vnější zkušenost* je na dosaženém vzdělání naopak závislá, neboť vzdělané třídy se od vrstev prostých, lidových značně liší. Proto dramatik musí při psaní svého díla na tento fakt pamatovat, ale mnozí z nich na to nedbají a vědomě tak zužují kruh svého obecenstva pouze na vzdělance. Na tento aspekt ovšem musí brát zřetel také herci a režisér, ti totiž tvoří „tady“ a „ted“, přičemž musí respektovat průměr vnější zkušenosti obecenstva „tady“ a „ted“. Všude tam, kde se obecenstvo při představení setká s elementy blízkými své vnější zkušenosti, bude žádat, aby se jí řečené elementy podobaly v tom stupni, který odpovídá jejich určenosti v dramatickém textu. Naproti tomu vědomosti nemají omezenou samozřejmost jako vnější zkušenosti. Vědomosti jsou teoretické, nikoliv názorné, jsou tenké, neúplné, v mnohém divákovi chybí a jednotlivci z obecenstva se v nich liší ještě mnohem více než ve svých vnějších zkušenostech. Vnější zkušenosti jsou

---

<sup>85</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 65–67.

zkrátka založeny jen na divákově víře v pravdomluvnost autority, která mu je sdělila.<sup>86</sup> Z tohoto tedy vyplývá, že při sledování divadelního představení divákovi pouhá zkušenost nestačí, záleží také na jeho dosaženém vzdělání. Čím vyšší vzdělání divák má, tím snazší pro něj pochopení děje bude.

Zdeněk Pošíval od Otakara Zicha převzal následující myšlenku: „Podobnost mezi technickou a obrazovou představou je nutná pro dramatické dílo proto, aby se skutečně vyvolala u obecnstva obrazová představa, *vnější pravdivost* zavazuje autory jen potud, pokud jsou k ní vázáni svou vlastní koncepcí: kdo takto zapsané dílo dotváří na jevišti, může měnit víru vnější pravdivosti podle potřeb své doby a svého prostředí. *Vnitřní pravdivost* je závazná pro všechny.“<sup>87</sup> Kdyby totiž tyto významové představy neexistovaly, obrazová představa by se u obecnstva nevytvořila a tím by dramatické dílo pozbylo svého původního záměru oprostít diváka od reálného světa. Ten by totiž na jevišti viděl pouze herce, který se snaží napodobovat někoho jiného, a dramatická osoba by v divákových očích vůbec nevznikla. Herci zároveň svým výkonem v divákovi vzbuzují pocit, že jsou postavy na jevišti reálné, protože jim dávají mluvu, pohyby, emoce, mimiku a další lidské vlastnosti.

---

<sup>86</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 294–295.

<sup>87</sup> Pošíval, Z.: *Základy pojmů v dramatickém umění*, s. 68.

## 8. Loutkové divadlo

Herectví dle Zicha jako jediné umění „podává“ člověka živým člověkem, protože živý herec svým výkonem představuje dramatickou postavu, která se hercovým prostřednictvím pohybuje po jevišti. Už u loutkového divadla je tomu ale jinak. V něm jsou dramatické osoby představovány loutkami vyrobenými ze dřeva, z mrtvé hmoty, jako je tomu v sochařství. Loutky se ovšem od soch liší jedním zásadním rozdílem: mluví a jsou schopné pohybu; jen za ně mluví principál a po jevišti je vodí loutkovodiči. Pro diváka je tak akustický dojem stejný jako v běžném představení, což se ovšem nedá říci o zrakovém dojmu – loutky jsou malé, pohybují se nedokonale a nejsou schopny žádného jemnějšího pohybu těla a mimiky obličje.<sup>88</sup> Zde se tedy nabízí otázka, zda lze loutku považovat za herce či nikoliv.

Zich proto tvrdí, že divák může loutku pojmout dvěma následujícími způsoby. Zaprvé loutku pojme jako loutku, bude klást důraz na její neživý materiál. Pak ovšem nemůže její mluvu a pohyby („životní projevy“) brát vážně, protože v takovémto případě je loutka pro diváka komická, groteskní postavička. Drobnost loutek, nedokonalé pohyby a strnulost jejich komičnost ještě zvyšují. Jde zde o jemný humor, jímž tyto drobné postavičky na diváka působí, když si chtějí počínat jako skuteční lidé. Divák je pojímá jako loutky, ale ony chtějí, aby byly viděny jako lidé, což působí komicky. Druhá možnost je, že divák loutku pojme jako živou bytost a tím dá důraz na její životní projevy (pohyby a mluvu) a uznává je opravdově, čímž vědomí o skutečné nepravosti loutek ustupuje do pozadí. V tomto případě loutky působí na diváka tajemně, a kdyby měly životní velikost a co nejdokonalejší mimiku, vzbuzovaly by v divákovi nežádoucí pocity hrůzy, nevolnosti. Právě z tohoto důvodu jsou loutky takové, jaké jsou.<sup>89</sup> Dle Zicha záleží jen na divákovi, kterou z těchto uvedených možností se bude při sledování loutkové představení řídit, zda představení pojme jako grotesku nebo jako opravdové divadelní představení.

Miroslav Procházka připomíná, že Zich tvrdí, že naše loutkové divadlo vyrostlo z lidové tradice a v okamžiku, kdy se stalo uměním lidovým, ocitlo se v okruhu pravomoci umění vyspělého. Proto je třeba dvojí stylizace loutkového divadla. První způsob klade důraz na neživou hmotu loutky, kde grotesknost vyžaduje typovou výtvarnou karikaturu.

---

<sup>88</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, s. 317.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 318–319.

Tato stylizace ovšem nesmí přesáhnout míru, v níž je loutka dramatickou osobou. Druhý způsob stylizace je schopen vytvořit nový typ loutkového divadla na podkladě vážného výtvarného umění. Výtvarná stylizace loutek musí sledovat tendenci odhmotnění loutky, čehož dosáhne protirealistickými prostředky – z loutek se stanou pouhé symboly osobností. Stává se tedy výtvarným symbolem typické dramatické osoby. Procházka zároveň zdůrazňuje, že Zichova průkopnická studie předkládá řadu problémů, z nichž některé někdy řeší odvážně a vyvolává tak určité připomínky. Například u problému působnosti (komičnost, tajemnost) není vyřešena otázka dalších podmínek, které by dovolily tento jev zobecnit; dále se zde vyskytuje problém vazby pohybu, mluvy a neživé hmoty, otázka striktního rozhraničení uvedených typů.<sup>90</sup> Procházka zde poukazuje na trhliny Zichovy teorie. Zich se podle něho v otázkách loutkového divadla zabýval jen tím, co mu vyhovovalo a některé své myšlenky takřkajíc „nedotáhl“ do konce. Z tohoto důvodu se pak později stal terčem kritiky kolegů z oboru.<sup>91</sup>

Veltruský doplňuje Zichovu úvahu o svoji teorii, že pohyby propůjčované loutkám se podobají bytostem, které představují. Právě z důvodu, že se pohyby loutek podobají pohybům představovaných bytostí, znamenají vnitřní podnět odpovídající podnětu, jenž vyvolává pohyb živých bytostí, jako jsou automatický reflex, spontánnost, záměr a další, a pomocí spojitosti se v divákově mysli tento implikovaný význam odráží na loutky samé, čímž vzniká sklon přiřknout jim jejich vlastní život.<sup>92</sup>

Veltruský dále nesouhlasí se Zichovým názorem, že se obě protikladná vnímání loutky vzájemně vylučují, což bylo dáno tím, že Zich uvažoval hlavně v termínech psychologie a tudíž chápal oba protikladné účinky spíše jako iluzi než jako významy. Dle Veltruského se tragičnost a komičnost vzájemně prolínají, protože jsou v mnoha kulturách a v mnoha nejrozmanitějších formách umění nerozlučné, ač se jejich rozhraní od jedné kultury k druhé a zároveň od doby k době neustále mění.<sup>93</sup> Veltruský tímto svým postojem dává jasně najevo nesprávnost Zichovy teorie; na tuto problematiku se údajně díval pouze

---

<sup>90</sup> Procházka, M.: *Znaky dramatu a divadla*, Praha: Panorama, 1988, s. 192–193.

<sup>91</sup> Procházka upozorňuje, že se často vyskytuje problém, že některé Zichovy myšlenky zůstaly zcela nepochopeny – ať už proto, že byl z dané úvahy vyjmut jen jeden problém a nepřihlíželo se k ostatním, nebo proto, že Zichovy úvahy nebyly promítnuty do širšího kontextu Zichova díla.

<sup>92</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 207.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 224.

z čistě psychologického hlediska a nepřihlížel k žádným společensko-kulturním aspektům světových národů a primitivních společenství.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Veltruský prolínání protikladných vnímání loutky uvádí na příkladu západoafrického kmene Joruba, kdy některá jeho loutková představení vzbuzují i při velmi smutných událostech (pohřeb) v obecnstvu velké nadšení a smích.

## 9. Otakar Zich očima svých následovníků

Tato kapitola stručně přiblíží, jak na dílo Otakara Zicha a jeho teorii dramatického umění nahlíželi vybraní kolegové z oboru v průběhu celého 20. století. Naprostá většina z nich se zaměřovala na Zichův výklad herectví a zabývala se jeho postojem k loutkovému divadlu, přičemž se Zichova teorie v mnoha případech stala terčem kritiky a mnohdy nenašla pochopení. Na druhou stranu ovšem nikdo Zichův přínos v oblasti dramatického umění nezpochybňuje, protože se všichni shodují na tom, že se svou teorií stal v tomto oboru průkopníkem.

Jan Hyvnar je toho názoru, že základním východiskem koncepce *Estetiky dramatického umění* je obhajoba a stanovení obecných principů divadelního umění, jehož oblast Zich poněkud zúžil. Dal mu výrazné kontury a nazval jej uměním dramatickým. Hyvnar nejvíce věnuje pozornost herectví, které se stalo hlavním nositelem neustálého pohybu a dění v současné divadelní struktuře. Dle něj byla v systému dramatického umění Otakara Zicha funkce herectví oceněna dost vysoko a nalézání jeho specifických rysů se tak stalo prostředkem obhajoby svébytnosti divadla. Zich tím otevřel pro divadelní teorii mnoho zajímavých problémů, jimiž se zabývala strukturalistická teorie. Přitom nešlo o to, zda je herec výkonným či tvůrčím umělcem, ale o to, co je podstatou jeho tvorby; jakým způsobem se jeho činnost stává uměleckou a obráceně – jak je tento projev schopný stát se přirozeným a jak je schopný působit na diváka. Pro Hyvnara je zajímavá otázka, s níž se Zich potýká – jak se utváří hranice mezi divadlem a životní realitou, kdy je tato otázka zajímavější o to, že moderní divadlo 20. století stírá zichovské hranice mezi dramatickým uměním a početnými experimentacemi tvořícími nové specifické formy divadelního projevu.<sup>95</sup> Hyvnar tedy poukazuje na to, že Zichova koncepce herectví a dramatického umění vůbec nenašla u tvůrců moderního divadla prakticky žádné pochopení. Dá se proto říci, že se české moderní divadlo 20. století vydalo vstříc metodě „pokus – omyl“. Tvůrci divadelních her při svých představeních sledovali reakce publika a podle toho režiséři případně svou tvorbu přepracovávali tak, aby ve finále byli všichni diváci spokojeni.

Karel Makonj poukazuje na paradox, že Zich napsal svoji *Estetiku dramatického umění* proto, aby dokázal jevištní svébytnost a samostatnost divadelního umění. Přitom se ale ve svých teoretických východiscích obracel k jisté oblasti divadelního umění, již svou

---

<sup>95</sup> Hyvnar, J.: *Zichova koncepce herectví a moderní divadlo*, s. 35–36.



teoretickou analýzou předem determinoval. Makonj vidí základní problém v tom, že Zich postavil do protikladu k dramatickému autorovi herec jako reprezentanta scénického umění. Toto teoretické východisko totiž Zichovi svazuje ruce hned od samého počátku, protože pokud je reprezentantem dramatického textu jako literární složky divadelní inscenace autor, pak jeho adekvátním protihráčem nemůže být herec, neboť je jen jednou ze složek celkové inscenační struktury. Partnerem dramatického autora v inscenační struktuře nemůže být nikdo jiný než Zichem „mírně nenáviděný“ režisér. Režisér je autorem inscenační struktury, obdobně jako je dramatický autor autorem textové předlohy. Dominantním prvkem dramatikova textu je slovo, přičemž herec je režisérovi tím, čím je dramatickému autorovi slovo. Z tohoto důvodu herec nemůže být dramatikovi rovnocenným partnerem. A tak Zich ve snaze osamostatnit divadlo z područí literatury ho opět do područí literatury vložil, protože určil autorovi za partnera herec.<sup>96</sup> Karel Makonj se tedy řadí do plejády Zichových kritiků, zároveň také uvádí argumenty, proč nemůže být Zichova teorie považována za správnou, jestliže se Zich k tomu, co sám zavrhoval, zase obloukem nevědomě vrátil.

Jan Mukařovský o svém učiteli Otakaru Zichovi říkal, že byl učencem i umělcem zároveň. Zich úzkostlivě dodržoval hranici mezi uměním, odlišoval vědeckou odpovědnost od odpovědnosti umělecké. Zich nastoupil svou vědeckou dráhu ve chvíli, kdy estetika silně vplula do psychologických vod, přičemž psychologie uměleckého tvoření je plná nebezpečí, protože vede k maximálnímu individualizování. V *Estetice dramatického umění* jsou psychologické termíny (např. představa) zbaveny své původní psychologické náplně, neboť představa, již Zich nazývá obrazová, v sobě nemá nic z individuálního duševního stavu a stává se tak skutečně objektivním, nadindividuálním významovým sémiologickým faktem. Mukařovský zároveň předložil, jakým způsobem Zich při psaní svých děl postupoval. Svě věty stylisticky upravoval tak, že v nich škrtal. Tím vznikl útvar, v němž bylo na nejmenší rozloze co nejvíce obsahu, což mělo za následek, že výsledek dlouhého uvažování zabral v díle jednu dvě věty, někdy také pouze pouhou větnou vsuvku, kterou dovede odhalit jen velmi pozorný čtenář. Dle Mukařovského tak byla Zichova vědecká práce tvrdošíjnou diskuzí se sebou samým, bojem o každou píď. Zich vždy myslel na celý systém své vědy, stále kontroloval nitě, které spojují jednotlivé problémy.<sup>97</sup> Mukařovský tedy ostatním kolegům osvětlil, jakým způsobem Zich svá díla psal, že se nesoustředil pouze na

<sup>96</sup> Makonj, K.: *Od loutky k objektu*, Praha: Pražská scéna, 2007, s. 232–234.

<sup>97</sup> Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 464–467.

jednotliviny, ale že mu šlo o celek jako takový. Dle Mukařovského šlo Zichovi o to, aby podal o dané problematice co nejucelenější přehled srozumitelných informací, a to na co nejméně stránkách.

Ivo Osolobě napsal dialog o tom, proč a jak číst Zichovu *Estetiku dramatického umění*. Prvním účastníkem rozhovoru je tu zavilý zichovec, zarputilý zastánce Zichových zásad a druhým je divadelní dějepisec, distingovaný, distancovaný, důvtipně dešifrující dialektiku dobových determinací dokumentovanou dílem. Osolobě se na tomto dialogu snaží ukázat, jak správně pojmout Zichovy myšlenky: zichovec vysvětluje dějepisci, jak správně proniknout pod povrch této Zichovy knihy; dějepisec naopak zichovci vytýká, že knize přikládá velkou váhu. Osolobě na konci tohoto rozhovoru dává jasně najevo neslučitelnost dějepiscova a zichovcova názoru, čímž se snaží vysvětlit fakt, že většina lidí neumí Zichovy myšlenky správně číst.<sup>98</sup> Osolobě v tomto dialogu tedy ukázal rozdílnost názorů v interpretaci Zichova díla; záleží na úhlu pohledu čtenáře a také na tom, do jaké míry dokáže Zichův text pochopit. Tímto poukázal na to, že se Zichovi kolegové z oboru dělí na dvě skupiny, na stoupence a kritiky, přičemž každá skupina uvádí argumenty, proč své názory zastávají.

Jiří Veltruský došel k závěru, že Zich vybuřoval svůj systém jen za cenu vážného zjednodušení, protože z nesčetných funkcí, jež jednotlivé složky divadla mohou mít, studoval pouze ty, kterých nabývají v divadle, jež lze zhruba nazvat realistické, přičemž avantgardní divadlo zcela pomíjel. Tato skutečnost působila značné rozpaky vědcům pražského lingvistického kroužku - ti sice uznávali Zichovu pionýrskou úlohu, ale často jim bylo za těžké spojovat svá vlastní pozorování s jeho analýzami, formulovanými na základě zastaralého empirického materiálu. Zich přísně soudil rozličné avantgardní experimenty a programy, jako byla snaha uspořádat scénu s herci do podoby reliéfu nebo stylizovat divadlo podle geometrických zásad. Na rozdíl od Pražského lingvistického kroužku, který se držel striktních pravidel týkajících se vědy a kritiky, Zich nerozlišoval vědu a kritiku; nebyl také neznalý avantgardního divadla, nýbrž ho odmítal, ale Zichovo teoretické myšlení avantgardním divadlem však nezůstalo nedotčeno. Přesto jeho normativní přístup ke všem formám divadla, s nimiž nesouhlasil, a k avantgardnímu divadlu obzvlášť, byl důležitý zkreslující činitel, který vážně zasáhl jeho vědecký přínos.<sup>99</sup> Veltruský podal ucelený ob-

<sup>98</sup> Osolobě, I.: *Principia parodica*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 190–201.

<sup>99</sup> Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, s. 16; 32–33.

raz, jak na Zicha nahlížel Pražský lingvistický kroužek a jaké mezi nimi byly názorové rozdíly. Z výše uvedeného vyplývá, že i když Veltruský Zicha uznával, byl jeho předním kritikem.

Dle Jaroslava Volka byl Otakar Zich typem badatele usilujícího o neosobní objektivitu a o vybudování skutečné teorie nad empirickými fakty. Byl jedním z prvních na světě, který se snažil o co možná největší přehlednost v teoretické interpretaci složitých esteticko-uměleckých jevů (i za pomoci různých grafických obrazů a matematických a logických symbolů) a o co největší pojmovou přesnost, čili sémantickou jednoznačnost použitých termínů. Volek tedy nahlížel na Zicha jako na průkopníka světové sémantiky, od něhož pak odvíjely myšlenky ostatních badatelů, kteří se tímto oborem zabývali.<sup>100</sup> Jinými slovy, Zich postavil základy této problematiky a jeho kolegové na nich poté vystavěli své vlastní teorie, přičemž se mnohdy stali kritiky Zichových teorií.

Jaroslav Vostrý zastává názor, že Otakar Zich musel k radikální umělecké avantgardě zůstat cizí vzhledem k jejímu přesvědčení, že umění není a nesmí být pouhým napodobením skutečnosti, ale ani jejím širě a hlouběji chápaným obrazem, protože má „v duchu známých utopických ideálů“ vytvářet novou skutečnost. Teoretiky zaujaté sémiotikou Zich upoutal zejména z toho hlediska, čím se jevil jejich předchůdcem, přes všechny uznalé výroky některých z nich a snahu vytěžit z něho, co se dá, pouze tím, čím se mohl jevit v silně redukované podobě.<sup>101</sup> Vostrý náhled na Zichovu teorii vidí takto: „Dnes přirozeně nemá naději na všeobecné uznání kvůli tomu, že jeho zdůrazňování ‘obrazového‘ charakteru dramatického nevyhovuje těm tendencím, v jejichž rámci se divadlo a vůbec umění už nechce směšně snažit o vytváření nějaké nové skutečnosti, ale stává se příležitostí k sebescénování, a to jak hereckému, tak režisérskému, případně místem pouhé zábavy.“<sup>102</sup> Vostrý se tedy snaží vysvětlit, proč Zich zaujal negativní postoj k avantgardě a jaké stanovisko k Zichovým pozůstatkům zaujímají dnešní divadelní umělci.

---

<sup>100</sup> Volek, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*, s. 296.

<sup>101</sup> Vostrý, J.: *Scéničnost a dramatičnost v Zichově Estetice dramatického umění*, in: *Miscellanea Theatralia*, Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 30.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 30.

## 10. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo provést rozbor díla Otakara Zicha *Estetika dramatického umění* a reflektovat, jak je Zich vnímán v kontextu české estetiky 20. století. Vzhledem velkému rozsahu a detailnosti, s níž Zich téma pojímá, bylo třeba vybrat a představit pouze nejdůležitější myšlenky, týkající se jeho teorie divadla.

Zichův náhled na drama, zachycený v díle z 30. let 20. století, vycházel z toho, že se moderní doba příliš upnula na důležitost režiséra (herci jsou opomíjeni a považováni za jakési „spotřební zboží“ režiséra, který je využívá pouze jako „materiál“ pro svoji tvorbu) a z toho, že se z popředí hudebních zájmů vytratila opera. Zich se tedy dílem *Estetika dramatického umění* snažil pomoci hercům, aby si uvědomili, že právě oni jsou v dramatu tím nejvýznamnějším článkem, neboť jen oni nesou při divadelním představení svoji kůži na trh. Zároveň chtěl rehabilitovat významnost české opery, jak tomu bývalo v dobách velkých hudebních skladatelů (Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a jiných), kdy zpěvohra byla nejslavnostnější událostí českého společenského života.

Otakar Zich především hájil tezi, že dramatické dílo není knižní text dramatu, nýbrž divadelní představení, které vnímá obecnost v hledišti. Divadlo je uměleckým obrazem dramatického jednání za podmínek příznivých estetickému účinku. A pro drama je charakteristická jednota optického i zvukového projevu, přičemž nepřítomnost jedné ze složek nevadí jen celku, ale také zbylé složce samé.<sup>103</sup> Jen v divadle je tedy divák zároveň také posluchačem, protože sleduje dramatický děj a poslouchá promluvy jednotlivých dramatických postav. Tímto svým stanoviskem dal Zich jasně najevo, že literární předloha má s dramatem málo společného a že se její místo nachází v poetice, kam patří všechny literární texty. Drama dramatem dělá až jevištní představení, které tvoří svými výkony herci předvádějící určité dramatické postavy.

Jediné, co odlišuje dramatika a dramatického skladatele, samozřejmě s trochou nadsázky, lze dle Zichovy analýzy těchto dvou povolání spatřit v tom, že dramatik píše dramatický text a skladatel komponuje dramatickou hudbu, neboť oba pracují dle totožných koncepcí a oba se dělí podle způsobu své tvorby na vizuální a auditivní typy. Protože Zich byl sám hudebním skladatelem, striktně rozlišoval pojmy *hudební skladatel* a *dramatický skla-*

---

<sup>103</sup> Volek, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*, s. 298

*date!*; z tohoto důvodu měl také daleko blíže ke zpěvohře než činohře, proto se rozbořem dramatického skladatele zabýval daleko podrobněji než rozbořem dramatika. První myšlenky týkající se zpěvohry Zich koncipoval již v díle *Esthetické vnímání hudby* (1911), ucelený pohled ale předložil až v *Estetice dramatického umění*, kde se navíc jeho názory s předchozí koncepcí v některých bodech více či méně lišily, což bylo dáno především faktem, že jednotlivá díla od sebe dělilo dvacet let.

Režiséra Zich představil jako jakéhosi prostředníka mezi dramatikovým textem a hereckým výkonem; režisérova práce spočívá v tom, že hercům přizpůsobuje původní dramatický text a dle něj pak koriguje jejich souhru, aby vznikl požadovaný dramatický děj. Dalším režisérovým úkolem je vytvořit na jevišti scénický prostor pomocí kulis tak, aby odpovídal dramatikovým poznámkám. Naproti tomu hercovým úkolem je nastudovat si podle scénáře roli, již bude na jevišti představovat. Herec se tak musí naučit nejen samotný text, ale také příslušné pohyby, gesta, mimiku a především si musí osvojit v konkrétních situacích správnou intonaci hlasu. Zich popsal hercovy přípravné fáze od chvíle obdržení role až po jeho vystoupení na jevišti a dal jasně najevo, že si herecké práce váží více než té režisérovy. A tak jen potvrdil svůj původní záměr vyzdvihnout herectví a ukázat, že nadutost mnoha dobových režisérů je naprosto neoprávněná a že mají s herci fungovat jako jedna tvůrčí rodina.

Zichova koncepce divadelní iluze byla založena na tom, že se divák vstupem do divadelní budovy na čas vědomě a dobrovolně vzdává reality, aby mohl vstoupit do světa zdánlivé divadelní skutečnosti a to po dobu celého svého pobytu v divadle. Tím, že divák přijme iluzi, je schopen uvěřit v reálnost dramatických postav a celého dramatického děje vůbec, v opačném případě by na jevišti viděl pouze herce v kostýmech napodobující nějaké určité situace. Zich zde ukázal, jakým způsobem funguje u člověka psychologie divadla, která je pro každé divadelní představení nezbytná.

Loutkovým divadlem se Zich zabýval především z důvodu, že řešil problém, zda loutku považovat za herce či nikoliv. Z psychologického hlediska může obecenstvo loutku chápat buďto jako neživý materiál, v takovémto případě loutky působí komicky, nebo ji může vnímat jako skutečného herce, potom loutka vzbuzuje tajemnost. Pro Zicha bylo loutkové divadlo jen okrajovou záležitostí, a tudíž mu z celé obsáhlé knihy věnoval pouze několik málo stran, na kterých stručně shrnul jeho podstatu a zvláštnosti.

Jak uvádí Miroslav Procházka, jeden z teoretiků, kteří ve 20. století Zichovo dílo kriticky reflektovali, Otakar Zich je považován za zakladatele strukturního pojetí v divadelní vědě; svůj materiál si ovšem podstatně zúžil tím, že u každé složky divadla přihlížel jen k těm funkcím, kterých složka nabyla v realistickém divadle. Práce navazující na Zichovu *Estetiku dramatického umění* na tuto redukci reagovaly tím, že věnovaly pozornost divadlu folklórnímu, středověkému, primitivnímu a dalším, tedy těm strukturám, k nimž Zich nepřihlížel. Ani tyto práce se však nevyhnuly jednostrannosti – proti Zichově systematickosti, jež věnuje pozornost každé složce zvlášť a hledá její specifické vlastnosti, jimiž se odlišuje od složek ostatních, stírají se v těchto pokusech všechny rozdíly mezi znakovými zvláštnostmi jednotlivých složek a jednoznačně se zdůrazňuje dynamičnost akce, v níž se jednotlivé složky sjednocují.<sup>104</sup> Následovníci Otakara Zicha se tak vydali jiným směrem než on, jeho tvorbu často podrobovali velké kritice, v mnohém s jeho názory nesouhlasili, ba dokonce je vyvraceli. Ale nikdo z nich Zichovi neodepřel jeho velký přínos české i světové teatrologii a sémiotice, v nichž se stal ve své době významným a uznávaným průkopníkem.

---

<sup>104</sup> Procházka, M.: *Znaky dramatu a divadla*, s. 218.

## 11. Použitá literatura a internetové zdroje

### Primární:

Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986.

### Sekundární:

Beranová, Věra: *Kapitoly z dějin českého estetického myšlení II (30. léta 20. století)*, Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, Fakulta užitých umění a designu, 2003. ISBN 80-7044-465-7.

Honzl, Jindřich: *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*, Praha: Orbis, 1956.

Hyvnar, Jan: *Zichova koncepce herectví a moderní divadlo*, in: *Theatralia VI*, Praha: Univerzita Karlova, 1984, s. 35–52.

Makonj, Karel: *Od loutky k objektu*, Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-60-3.

Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1971.

Novák, B.: *Rozhovor s Otakarem Zichem*, in: *Čin IV*, Praha: Tiskové a nakladatelské družstvo československých legionářů, 1933, s. 465–469.

Osolsobě, Ivo: *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*, Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7.

Osolsobě, Ivo: *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*, Praha: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0.

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

Procházka, Miroslav: *Znaky dramatu a divadla*, Praha: Panorama, 1988.

Ptáčková, Brigita, Stibral, Karel: *Estetika na dlani*, Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2.

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

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

Volek, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky I*, Praha: Panton, 1985.

Vostrý, Jaroslav: *Scéničnost a dramatická umění v Zichově Estetice dramatického umění*, in: *Miscellanea Theatralia*, Praha: Divadelní ústav, 2005, 23–33. ISBN 80-7008-180-5.

Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby*, Praha: Editio Supraphon, 1981.

#### **Internetové zdroje:**

Dykast, Roman: Otakar Zich, in: *Český hudební slovník* [online], Brno: Ústav hudební vědy FF MU, © 2008. [cit. 2012-13-3]. Dostupné z WWW:

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=2559](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2559).



## 12. Resumé

Отакар Зих (18759-1934) был выдающимся чешским эстетом, музыкальным критиком, композитором и профессором университета первой трети 20 столетия. Помимо лекций по эстетике и композиции серьёзной музыки Зих также издал ряд специальных публикаций, например *Эстетическая подготовка мысли*, *Эстетическое восприятие музыки*. Однако вершиной его творчества считается книга *Эстетика грамматического искусства*.

В *Эстетике драматического искусства* Зих разработал свою театральную теорию: драматическое произведение рассматривал как театральное представление в то время, как литературный первоисточник относил к поэтике, которая с театром не имеет ничего общего. Зих также описал творческий процесс драматурга и драматического композитора, согласно которому как драматург, так и композитор творят и придерживаются единых концепций и делятся на визуальные и слуховые типы. Сравнивая работу режисёра и актёра, Зих отметил тот факт, что режисеры излишне высокомерны и что неправомерно используют тяжёлый труд актёров в свою пользу. Театральные иллюзии Зих видел во временном идеализме, который в течении представления заменяет жизненный реализм. Что касается кукольного театра согласно Зиху, всё зависит от того, если зритель воспринимает куклу как кусок неживого дерева или как настоящего актёра.

Последователи Зиха выбрали абсолютно другой путь, потому что во многих отношениях критиковали его взгляды, не нравилось им, что Зих определённые театральные жанры умышленно игнорировал. И всё-таки большинство из них согласилось в том, что Отакар Зих стал чешским и мировым первооткрывателем в области театрологии и семиотики, чем заложил основы исследования в области эстетики, театрологии и семиотики для последующих поколений.