

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Katedra estetiky**



## **Bakalářská práce**

Filip Pátek

**Motiv psychické distance v koncepci dramatického umění Otakara  
Zicha**

**Theme of Psychological Distance in Otakar Zich's Concept of  
Dramatic Art**

Praha 2015

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

## Poděkování

*Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu práce Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za trpělivost, vstřícnost a podnětné rady při konzultacích.*

*Dále bych chtěl poděkovat své rodině a svým „strážným andělům“ za morální a psychickou podporu během psaní této práce i celého studia.*

## Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 15. května 2015*

.....

*Filip Pátek*

## Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na komparaci koncepce psychické distance Edwarda Bullougha s koncepcí dramatického umění Otakara Zicha. Bullough na klíčových místech své eseje o psychické distanci odkazuje k dramatickému umění, ale jednotnou koncepci tohoto umění nepředkládá. Zich ve své práci, která se snaží jednotnou koncepci dramatického umění představit, k Bulloughovu pojmu distance přímo neodkazuje, ale přesto je možné nalézt v dílech obou autorů analogické momenty. Cílem této bakalářské práce je tyto momenty najít a systematizovat je. První část této práce se zabývá představením Bulloughovy koncepce psychické distance, druhá část se zabývá představením Zichovy koncepce dramatického umění a třetí část je věnována komparaci Bulloughových názorů s vybranými motivy Zichovy estetiky dramatického umění.

## Klíčová slova

psychická distance \* estetický postoj \* dramatické umění \* divadlo \* významová představa

## Abstract

This bachelor's thesis focuses on the comparison of the concept of psychical distance of Edward Bullough with the concept of dramatic art of Otakar Zich. Bullough at the key points of his essay on psychical distance refers to the dramatic art, but unified concept of this art he does not present. Zich in his work, which tries to present unified concept of dramatic art, does not refer directly to Bullough's concept of distance, but it is still possible to find in the works of both authors analogical moments. The aim of this bachelor's thesis is to find these moments and systematize them. The first part of this work deals with the presentation of Bullough's concept of psychical distance, the second part deals with the presentation of Zich's concept of dramatic art and the third part is devoted to the comparison of Bullough's views with selected themes of Zich's aesthetics of dramatic art.

## Keywords

psychical distance \* aesthetic attitude \* dramatic art \* theatre \* semantic idea

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Edward Bullough a jeho koncepce psychické distance.....	8
2.1. Význam distance.....	10
2.2. Antinomie distance.....	12
2.3. Variabilita a ztráta distance.....	15
2.4. Distance u dramatického umění.....	19
2.5. Distance jako estetický princip.....	22
3. Otakar Zich a jeho koncepce dramatického umění.....	24
3.1. Významová představa.....	26
3.2. Herecká postava a dramatická osoba.....	29
3.3. Divadelní iluze a estetický stav.....	32
4. Komparace Bulloughovy a Zichovy koncepce.....	38
4.1. Estetický stav vs. mechanismus distance.....	39
4.2. Zdánlivá skutečnost vs. zfiktivňující efekt distance.....	41
4.3. Podpora divadelní iluze vs. distancující složky u divadla.....	44
4.4. Ztotožňování postavy s osobou vs. ztráta distance pod-distancováním.....	46
5. Závěr.....	50
6. Seznam použité literatury.....	51

## 1. Úvod

V naší bakalářské práci, nazvané „*Motiv psychické distance v koncepci dramatického umění Otakara Zicha*“, se budeme věnovat estetické problematice, která souvisí s dramatickým uměním. Podnětem k napsání této práce je zjištění, že esej o psychické distanci, napsaný Edwardem Bulloughem v roce 1912, je v určitých momentech analogický s prací Otakara Zicha o estetice dramatického umění, který ji sepsal v roce 1931 na základě svých dřívějších přednášek. Bullough na klíčových místech svého eseje o psychické distanci odkazuje k dramatickému umění, ale jednotnou koncepci tohoto umění nepředkládá. Zich ve své práci, které se snaží jednotnou koncepci dramatického umění představit, k Bulloughovu pojmu distance přímo neodkazuje, ale přesto je možné nalézt v dílech obou autorů analogické momenty. Předmětem naší práce jsou tedy analogické pasáže v dílech obou autorů, ve kterých je rozebíráno dramatické umění z estetického hlediska. Cílem této bakalářské práce je pak tyto analogické momenty najít a systematizovat je.

Naše práce je rozdělena na tři části. V první části komplexně představíme Bulloughovu koncepci psychické distance. Postupně shrneme význam distance, její specifické vlastnosti a zaměříme se na Bulloughův popis distance u dramatického umění. V druhé části představíme vybrané momenty Zichovy koncepce dramatického umění. Popíšeme základy Zichovy estetické teorie dramatu a postupně vysvětlíme vybrané pojmy jeho koncepce, kterými jsou především významová představa, herecká postava, dramatická osoba, divadelní iluze a estetický stav. Ve třetí, klíčové části naší práce pak provedeme komparaci vybraných momentů Zichovy koncepce dramatu s analogickými momenty Bulloughovy koncepce psychické distance. Na čtyřech dvojicích podobných témat, vybraných z prací obou autorů, si ukážeme, kde přesně můžeme stopovat analogie mezi Bulloughovou a Zichovou koncepcí.

Právě možnost komparace Bulloughovy a Zichovy koncepce a představení analogických momentů obou estetických teorií je hlavní motivací pro napsání naší práce. Nikdo se totiž dosud touto otázkou detailně nezabýval, přestože určité propojení obou koncepcí může být pro estetiku přínosné. Pokusíme se ukázat, zda obě koncepce mohou ve svém propojení nabízet možnost komplexnějšího pohledu na estetiku dramatického umění, než když jsou prezentovány každá samostatně. Dále také ukážeme, zda mohou obě koncepce přispět do letité tradice teorií estetického postoje a zda lze na jejich možném propojení ilustrovat charakteristické aspekty této klasické estetické problematiky. Naše hlavní otázka tedy zní, zda může být rozbor Bulloughovy a Zichovy koncepce přínosný pro estetickou teorii dramatického umění, koncepci estetického postoje i potažmo pro celou estetiku.

## 2. Edward Bullough a jeho koncepce psychické distance

Nejprve se budeme věnovat problematice psychické distance v pojetí Edwarda Bullougha. Psychická distance je jedním z klasických termínů, které souvisejí s nastolením estetického postoje. To je takový postoj, ve kterém se vztahujeme k fenoménům světa z estetického hlediska. Výstižný popis termínu „psychická distance“ můžeme nalézt u Vlastimila Zusky, podle kterého je psychická distance „variantou více psychologicky orientovaného konceptu „estetického postoje“, mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačující podmínku každého estetického prožitku, zejména však prožitku uměleckých děl“.<sup>1</sup> Psychickou distancí lze tedy chápat jako určitou variantu estetického postoje, jako určitý typ změněné pozornosti, který je nutný pro konstituci estetického zážitku. Je to psychologický mechanismus, který je uveden do chodu při nástupu estetického postoje a v jehož průběhu můžeme esteticky vnímat a prožívat umělecká díla, přírodu a další estetické jevy.

Pojem psychické distance vznikl na půdě psychologicky orientované estetiky. Autor koncepce psychické distance, Edward Bullough, byl významný protagonista psychologického přístupu k estetice, věnoval mnoho času psychologickému zkoumání estetických prožitků a byl také vítaným hostem v proslulém kroužku zakládajících členů *Britské psychologické společnosti*.<sup>2</sup> Právě koncepce psychické distance je teorie, díky níž se Bullough proslavil jako estetik. Ze samotné psychické distance se pak stal nosný pojem estetiky dvacátého století a ovlivnil celou řadu pozdějších estetických teorií.

Bullough pojem „psychická distance“ zavedl a popularizoval ve svém eseji „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip, který napsal v roce 1912 a publikoval ho v *British Journal of Psychology*.<sup>3</sup> Esej byl Bulloughem od počátku koncipován jako esteticko-psychologický a tomu odpovídala i volba odborného periodika, ve kterém byl vydán. Bulloughův esej o psychické distanci je pro estetiku zcela zásadní, jelikož inovativním a zároveň srozumitelným způsobem navazuje na dřívější estetické pojmy, jakými jsou nezainteresovanost estetického soudu či estetická kontemplace.

Bulloughova koncepce psychické distance má skutečně velmi rozsáhlé teoretické pozadí, které sahá hluboko do osmnáctého století. Zuska upozorňuje, že „*historicky bychom mohli Bulloughovu estetickou distancí stopovat k lordu Shaftesburymu s jeho „estetickou nezainteresovaností“, k Edmundu Burkovi a jeho rozdílu mezi vznešeným a hrozivým a*

---

<sup>1</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 51.

<sup>2</sup> Srov. WILKINSON, Elizabeth M. *Introduction*. In: Bullough, Edward. *Aesthetics. Lectures and Essays*. 1. vyd. London: Bowes & Bowes, 1957, s. 26.

<sup>3</sup> Srov. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 58.



*pochopitelně i ke Kantovu bezzájmovému zálibení*“.<sup>4</sup> Dále bychom mohli připomenout také již zmíněnou Schopenhauerovu estetickou kontemplaci a Nietzscheho rozdíl mezi apollinským a dionýským principem. Všechny tyto koncepce se dají chápat jako více či méně složité varianty konceptu estetického postoje, který je obecně založen na určité změně našeho vnímání a prožívání, která nastává při našem setkání s estetickými objekty. Také psychická distance je proces, při kterém dochází ke změně našeho náhledu a prožívání žitého světa za situace, kdy začneme esteticky zakoušet určitý objekt. Teorie psychické distance pak sama ovlivnila další estetické koncepce. Mnohé významné současné estetické teorie, jako je například práce Davida Fennera o estetickém postoji, vycházejí právě z Bulloughova eseje o psychické distanci. Bulloughův text je tedy stále aktuální.

Bullough považoval psychickou distanci za základní princip a společný jmenovatel všech estetických, respektive uměleckých, zážitků.<sup>5</sup> Když tedy esteticky zakoušíme umělecká díla či přírodní objekty, tak u nás podle Bullougha vždy dochází k nástupu psychické distance. V Bulloughově eseji o psychické distanci se rozpracovávají základní rysy celé estetické zkušenosti, a to jak v umění, tak mimo něj, jak v recepci umění, tak v umělecké tvorbě.<sup>6</sup> Psychická distance se tedy netýká jen diváků – recipientů, ale také tvůrců – autorů uměleckých děl a především samotných zakoušených uměleckých objektů.

Pojem „psychická distance“ evokuje určitý psychický odstup, nicméně nelze ho chápat zcela doslovně. Samotný termín „distance“ se často uplatňuje jako doporučení, které slouží k tomu, aby se recipient dostal do adekvátní pozice pro estetickou recepci a stal se více vnímavým k objektu, který se pokouší esteticky zakoušet. Při nástupu psychické distance ale nejde jen o pouhý odstup od určité věci či situace, nýbrž o významnou změnu náhledu, při které u nás nastává estetický prožitek, který je odlišný od naší běžné zkušenosti. Nástup psychické distance je složitější, než aby ho šlo jednoduše spojit s nějakou konkrétní adekvátní pozicí vůči zakoušenému objektu.

Je proto třeba od sebe odlišit distanci chápanou jako vzdálenost v prostoru a psychickou distanci. Prostorová distance sice do jisté míry psychickou distanci podporuje, ale je mezi nimi rozdíl. Psychická distance je určitou změnou naší pozornosti, která mění naši zkušenost se světem, a s odstupem ve skutečném prostoru nemusí mít vůbec nic společného. Psychická distance se primárně týká naší mysli.

---

<sup>4</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetická distance – dialog sebereflexe*. In: Zuska, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín*. 1. vyd. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 38.

<sup>5</sup> Srov. Tamtéž, s. 36.

<sup>6</sup> Srov. WILKINSON, Elizabeth M. *Introduction*. In: Bullough, Edward. *Aesthetics. Lectures and Essays*. 1. vyd. London: Bowes & Bowes, 1957, s. 7.

## 2.1. Význam distance

Nyní se již zaměříme na samotný Bulloughův esej o psychické distanci. Bullough nejprve rozlišuje různé významy pojmu „distance“. Nejběžnějším významem tohoto termínu je podle Bullougha již zmíněná skutečná prostorová distance neboli vzdálenost uměleckého díla od diváka v prostoru.<sup>7</sup> Prostorová distance odděluje předmět vidění a slyšení od subjektu, takže pak umělecké dílo vnímáme z určité vzdálenosti.

Zuska v této souvislosti říká, že právě prostorová distance je obecnou podmínkou percepce objektů pomocí zraku a sluchu a upozorňuje, že skrze tyto dva distanční smysly získáváme přes devadesát procent informací o světě okolo nás.<sup>8</sup> Podle Zusky jsou již celá staletí tyto smysly chápány jako smysly estetické. Jsou to sensorické kanály, jimiž přijímáme podněty a vjemy, které mohou následně vyústit v estetický zážitek. To vše podle Bullougha vysvětluje, „*proč právě „umění oka a ucha“ získala prakticky výlučnou převahu nad ostatními smysly*“.<sup>9,10</sup> Díla různých uměleckých druhů můžeme adekvátně vnímat pomocí zraku a sluchu jen v případě, že jsme od nich v určitém prostorovém odstupu. Pro doplnění je třeba říct, že v souvislosti s prostorovou distancí Bullough zmiňuje také termín reprezentovaná prostorová distance, který znamená vzdálenost znázorněnou v díle samém. Reprezentovaná prostorová distance je důležitá především v malířství.

Dalším, méně zřejmým, významem pojmu distance, je podle Bullougha temporální distance neboli vzdálenost uměleckého díla od pozorovatele v čase.<sup>11</sup> Také temporální distance může mít značnou váhu při našem hodnocení uměleckých děl. Temporální distanci lze chápat jako jeden z možných faktorů, které ovlivňují nástup psychické distance. Vzdálenost díla v čase skutečně vytváří určitý odstup, takže umělecká díla z dřívějších dob jsou od nás v rámci psychické distance „*distancovány v míře, jaká nebyla možná pro jejich současníky*“.<sup>12</sup> Odstup od díla v čase má tedy vliv na psychickou distanci.

Znamená to, že letitá umělecká díla dnes esteticky vnímáme většinou odlišným způsobem než diváci, kteří se s nimi setkali v době jejich vzniku. Například mnohá umělecká díla měla ve své době spíše ilustrativní či náboženský význam, zatímco dnes tato díla

---

<sup>7</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 10.

<sup>8</sup> Srov. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 52.

<sup>9</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 15.

<sup>10</sup> Bullough ale také rehabilituje nižší smysly. V estetické recepci umění sice dominují zrak a sluch, ale to neznamená, že nemůžeme mít estetický prožitek díky čichu, chuti a hmatu.

<sup>11</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 10.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 15.

vnímáme již čistě esteticky a distancovaně, bez jakýchkoli dalších nároků na ně. Mnohá díla podle Bullougha díky plynutí času značně profitovala a dosáhla vysoké umělecké a estetické úrovně právě díky temporální distanci. Od temporální distance je již jen krok k hlavnímu významu pojmu „distance“, k psychické distanci, která je předmětem Bulloughova textu.

Bullough tedy pojednává o distanci, která nastává při estetickém prožitku, o psychické distanci.<sup>13</sup> Právě tento typ distance je základem pro estetické vnímání. Bullough pomocí krátké, ale výstižné ilustrace vysvětluje, co má psychickou distancí vlastně na mysli. Používá příklad s mlhou.<sup>14</sup> Mlhu na moři lze podle Bullougha chápat jako zážitek, který je pro většinu lidí velmi nepříjemný. Jakožto cestujícím na lodi nám může mlha způsobit různé problémy. Jednak může být příčinou zpoždění lodi, což nás donutí změnit naše plány, a jednak v nás může například vyvolávat nevolnost či úzkost. V běžném, praktickém postoji ke světu by nás většinou nenapadlo mlhu pojímat jakýmkoli jiným způsobem, než jako něco nepříjemného.

Nicméně mlha na moři může být podle Bullougha také zdrojem potěšení a radosti. Pokud totiž zaměříme svoji pozornost na samotné rysy mlhy, které ji objektivně konstituují, tak ji pak můžeme vnímat zcela odlišným způsobem, z estetického hlediska. Podle Bullougha můžeme mlhu zakoušet například jako „*mléčně neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné grotesknosti*“.<sup>15</sup> Je to zážitek, který v nás vyvolává určitou libost, a který ostře kontrastuje s běžným, nepříjemným pocitem z mlhy. Náš běžný, praktický zájem o věci je při takovém zážitku vyřazen z provozu.

Takový rozdíl v náhledu na určitý jev je podle Bullougha způsoben nástupem psychické distance.<sup>16</sup> Tato distance leží mezi naším já a jeho afekty, existuje zde tedy specifický druh odstupu mezi námi a daným objektem, uměleckým dílem či přírodním jevem. Dochází u nás k transformaci skrze distancí, a tato transformace je podle Bullougha vytvořena „*vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů*“.<sup>17</sup> Dochází tu tedy k rozpojení fenoménu a našeho praktického já. Naše praktické já v takové chvíli nemá na daný objekt vliv a naše praktické potřeby se při nástupu distance přestávají k objektu vztahovat. Fenner v tomto směru dodává, že pokud chce subjekt zakoušet objekt esteticky, tak se od něj musí vždy distancovat.<sup>18</sup> Takže

---

<sup>13</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 10.

<sup>14</sup> Srov. Tamtéž, s. 10.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>16</sup> Srov. Tamtéž, s. 11.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>18</sup> Srov. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 61.

člověk, který právě esteticky zakouší určitý objekt, s ním přímo prakticky nenakládá a zakouší ho distancovaně, jakoby mimo jeho přímý dosah.

Důležité je, že podle Bullougha rozhodně není mechanismus distance jednoduchý, ale naopak vysoce komplexní. Je složen ze dvou aspektů. Podle Bullougha má „*negativní, inhibiční aspekt – odděluje nás od praktické stránky věci a od našeho praktického postoje k nim – a pozitivní stránku – vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance*“.<sup>19</sup> Při nástupu psychické distance tedy dochází jednak k potlačení našeho normálního, praktického vztahování se k objektům a jednak k vytvoření nové a neobvyklé zkušenosti s danými objekty.

Distancovaný pohled není naším běžným, praktickým pohledem. Distance nám zprostředkovává náhled na věci z jejich neobvyklé, dosud nepovšimnuté stránky a v tomto smyslu podle Bullougha působí ve veškerém umění.<sup>20</sup> Z tohoto důvodu je psychická distance, tak jak ji rozpracovává Bullough, estetickým principem, který působí při naší recepci uměleckých děl, a proto ji lze také nazývat distancí estetickou. Například Zuska ve své teorii používá výhradně právě termín „estetická distance“.<sup>21</sup>

## 2.2. Antinomie distance

Psychické distance lze tedy dosáhnout tím, že postavíme objekt mimo naše praktické potřeby a začneme se k němu vztahovat z nového, neobvyklého úhlu. Objekt a jeho působení oddělíme od našeho vlastního já, vytvoříme si s ním nový typ zkušenosti a teprve na základě toho ho začneme esteticky zakoušet. Bullough ovšem dodává, že vztah mezi námi a objektem není při distanci přerušen do té míry, že by se stal neosobním. Distance naopak popisuje „*vztah osobní, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru*“.<sup>22</sup>

Zvláštnost tohoto vztahu podle Bullougha spočívá v tom, že jeho osobní charakter byl přefiltrován. Byl totiž „*očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci*“.<sup>23</sup> Tento zvláštní „distancovaný osobní“ charakter estetického vztahu je, jak uvidíme dále, předpokladem tzv. antinomie distance. To, že se podle Bullougha k objektu nevztahujeme prakticky rozhodně neznamená, že je nám lhostejný. Tím, že se k němu stavíme z nové, neobvyklé stránky, ho naopak vnímáme velmi pozorně.

---

<sup>19</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 11.

<sup>20</sup> Srov. Tamtéž, s. 11.

<sup>21</sup> Srov. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 51.

<sup>22</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 12.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 12.

Navazujeme s objektem specifický osobní vztah, který je základem našeho estetického prožitku. Je to vztah, při kterém se v naší mysli konstituuje estetický objekt.

Bullough tuto zvláštní povahu distance ilustruje na krátkém příkladu, přičemž se dostává k dramatickému umění. Ukazuje, že přesně takový distancovaný charakter má náš vztah k postavám a ději dramatu.<sup>24</sup> Osoby a události dramatu na nás většinou působí jako v normální zkušenosti, ale zároveň nás toto působení z praktického hlediska přímo osobně nezasahuje. Podle Bullougha ale takový nástup distance rozhodně není způsoben tím, že divák ví, že postavy a situace dramatu jsou neskutečné a „imaginární“. Tato fiktivnost není podmínkou, ale naopak důsledkem distance.<sup>25</sup> Podle Bullougha je to právě distance, která mění náš vztah k postavám dramatu a umožňuje nám je vnímat jako distancovaně fiktivní. Skrze psychickou distanci reálné věci jakoby „zřektivňujeme“.

Proto se podle Bullougha u nás „*to samé odfiltrování našich pocitů a stejně zdánlivá „nereálnost“ skutečných lidí a věcí objeví, když se nás občas, náhlou změnou vnitřní perspektivy zmocní pocit, že „celý svět je divadlo“*“.<sup>26</sup> Psychická distance má tedy určitý zřektivňující efekt, a proto má její nastolení při recepci dramatu za následek chápání postav dramatu jakožto neskutečných. To je důvod, proč na nás postavy dramatu nepůsobí jako skuteční lidé. Z toho vyplývá, že bez nástupu psychické distance nelze vnímat dramatické dílo adekvátním způsobem.

Bullough v této souvislosti říká, že „*příslověčně nevzdělaný křupan, jenž chce kvůli nešťastné hrdince zasáhnout do hry a jehož je možno od toho odvrátit jen zdůrazněním, že to je jenom „jako“, určitě není ideálním typem divadelního diváka*“.<sup>27</sup> Divák, který není schopen adekvátně vnímat fiktivnost divadelní hry, jednoduše nezaujal psychickou distanci. Místo toho považuje dění v dané divadelní hře za skutečnost, což rozhodně není adekvátní přístup. Podobný příklad uvádí i Fenner, podle kterého by bylo zcela neadekvátní, kdyby divák, stržený představením *Othella*, běžel na jeviště zastavit Othella od uškrcení Desdemony.<sup>28</sup> Tyto případy jsou, jak uvidíme dále, typickým příkladem tzv. pod-distancování.

Bullough dále uvádí příklad diváka, který shlédne divadelní představení *Othella*. Jestliže platí, že psychická distance popisuje zvláštní osobní a emocionální vztah, pak „*čím přesněji se budou Othellovy pocity a zkušenosti shodovat s jeho vlastními, tím lépe ocení situaci,*

---

<sup>24</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>25</sup> Srov. Tamtéž, s. 13.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>28</sup> Srov. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 63.

vystupování a postavu Othella“.<sup>29</sup> Může zde ale nastat určitý problém. Pokud takový divák v reálném světě žárlí na svoji ženu, pak taková shoda s divadelní hrou naopak způsobí, že si bude uvědomovat pouze svou vlastní žárlivost a již „nevidí Othella domněle zrazeného Desdemonou, ale sebe samého v analogické situaci se svou ženou“.<sup>30</sup> Divák tak přestane zaujímat psychickou distanci a namísto divadelní hry začne zakoušet vlastní myšlenky a prožitky. Jak uvidíme dále, tato chybná divácká perspektiva je jedním z typických příkladů tzv. pře-distancování.

Z uvedeného příkladu podle Bullougha plyne to, že mezi divákem a průběhem hry musí být shoda, která je zároveň slučitelná s udržením alespoň minimální distance.<sup>31</sup> Divák tak představení *Othella* skutečně esteticky ocení, jen pokud bude průběh hry v souladu s jeho vlastní zkušeností, ale zároveň budou jeho osobní pocity od hry distancovány. Také Fenner říká, že divák musí být jednak distancován a jednak musí být ke hře chápavý a empatický. Takže je odpovídající diváckou reakcí cítit žal, když například Lear najde zabitou Kordelií nebo prožívat frustraci, když Julie slyší, že si má vzít Parise.<sup>32</sup> Přitom ale musí divák zároveň stále zaujímat psychickou distanci. Udržení této antinomie je nutné, ale může to být v některých případech velmi obtížné.

Podle Bullougha můžeme tento osobní, ale přitom distancovaný estetický vztah mezi námi a objektem, který zakoušíme, nazvat termínem „antinomie distance“.<sup>33</sup> Jsou zde tedy dvě protikladné tendence, na jedné straně odstup od objektu a na druhé straně náš osobní a emocionální vztah k němu. Bullough říká, že důsledkem tohoto protikladného, antinomického vztahu v rámci psychické distance je, že „jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“.<sup>34</sup> Divák tak musí být v co největší emocionální a intelektové shodě s uměleckým dílem, zároveň však musí toto dílo zakoušet distancovaně, vyřazené ze souvislostí s jeho praktickým já a očištěné od jakéhokoli praktického působení na něj.

Fenner k tomu dodává, že pro uskutečnění co nejvíce plnohodnotné estetické zkušenosti je důležité právě udržení distance na minimu vzhledem k druhu zakoušeného uměleckého díla,

---

<sup>29</sup> BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>31</sup> Srov. Tamtéž, s. 13.

<sup>32</sup> Srov. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 63.

<sup>33</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 13.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 14.

aniž by ale zároveň zmizela.<sup>35</sup> Jedině při nízké distanci jsme totiž schopni dílo plně pochopit a vnímat ho empaticky. Psychická distance je tedy při recepci umění nezbytná, ale teprve její nejmenší možná výše je optimální pro nejlepší estetické zakoušení.

Antinomie distance je také podle Bullougha důvod, proč profesionální kritici čelí určitému problému, který spočívá v tom, že jsou občas špatným publikem. Jejich profesionální náhled je totiž praktickou aktivitou, kdy nejsou odděleni od praktické stránky věci a je pro ně proto někdy obtížné umělecké dílo vnímat distancovaně. Správná umělecká kritika podle Bullougha vyžaduje „*neustálé přepínání z praktického do distancovaného postoje a vice versa*“.<sup>36</sup> Kritik tedy musí být schopen přepínat mezi praktickým, odborným náhledem na daný objekt a jeho estetickým zakoušením v rámci psychické distance, bez vlivu svého praktického já.

### 2.3. Variabilita a ztráta distance

S antinomií distance úzce souvisí variabilita distance, kterou lze chápat jako její důsledek.<sup>37</sup> Psychická distance je typ vztahu, který v sobě má určité napětí, závisící na objektu i subjektu. Bullough rozhodně netvrdí, že je zde pouze jedna správná distance pro každý subjekt a objekt, pro každou osobu a každé umělecké dílo. Naopak, jak zdůrazňuje Fenner, Bulloughova koncepce distance připouští míru.<sup>38</sup> Psychická distance je variabilní, člověk může být distancován více nebo méně.

Psychická distance tak podle Bullougha připouští přirozené odstupňování a liší se „*jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu*“.<sup>39</sup> Objekt může podle Bullougha vyžadovat různou míru distance a stejně tak se jednotlivé osoby od sebe liší ve schopnosti udržet větší či menší stupeň distance. Jednotliví lidé se podle Bullougha liší i ve vrozené míře schopnosti psychickou distanci nastolit a udržet. Stupeň distance tedy ovlivňuje jak objekt, tak subjekt, jak určitý esteticky zakoušený předmět, tak jeho vnímatel.

Při antinomii distance je nutné její co největší možné snížení, ale pokud distance zmizí zcela, zmizí i samotný estetický prožitek. Bullough se věnuje možnostem ztráty distance a vysvětluje, že distanci je možné ztratit dvěma odlišnými způsoby – buď „*pod-distancováním*“

---

<sup>35</sup> Srov. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 62.

<sup>36</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>37</sup> Srov. Tamtéž, s. 14.

<sup>38</sup> Srov. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 62.

<sup>39</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 14.

nebo „pře-distancování“.<sup>40</sup> Distance je vždy založena na vztahu subjektu s objektem. Proto může být pod-distancování i pře-distancování způsobeno jak chybou diváka, tak uměleckého díla. Podle Bullougha je ale pod-distancování častěji chybou subjektu, zatímco pře-distancování je naopak častěji chybou objektu.<sup>41</sup> Nicméně toto Bulloughovo tvrzení nesmíme chápat příliš kategoricky, příčiny ztráty distance se liší případ od případu.

Hranice, ve kterých se distance u vnímatele pohybuje, je tedy vymezena na jedné straně příliš malou vzdáleností od zakoušeného objektu, což způsobuje, že estetický objekt zmizí (pod-distancování), a na straně druhé přílišným oddálením se od zakoušeného objektu, což též způsobuje problémy při konstituování estetického objektu (pře-distancování). Oba tyto extrémní mechanismy distance se tedy týkají vztahu mezi subjektem a objektem, ke kterému se esteticky vztahujeme.

Oba zmíněné póly psychické distance detailně upřesňuje Zuska.<sup>42</sup> I podle Zusky může být pod-distancování i pře-distancování způsobeno chybou jak ze strany diváka, tak ze strany uměleckého díla. Ztráta distance je tedy vždy zapříčiněna chybou ve vztahu mezi subjektem a objektem. V souvislosti se ztrátou distance uvádí Zuska několik výstižných příkladů.

Pod-distancování nastává podle Zusky, když si například divák divadelního představení přestane uvědomovat, že „sleduje, spoluvytváří estetický objekt a začne považovat reprezentovanou scénu či situaci za skutečnou“.<sup>43</sup> Zuska v této souvislosti uvádí příklad „naivních“ kovbojů v divadle, kteří začali střílet na ty herce na jevišti, kteří hráli postavy indiánů přepadávajících dostavník. Byli pod-distancováni a začali věřit, že to, co sledují, je skutečnost. Totéž popisuje i Bullough na výše uvedeném příkladu nevzdělaného křupana v divadle. Podobným případem jsou podle Zusky také dětské diváky divadelních představení, kteří ještě často nedokáží distancovaně vnímat estetický objekt a tak například varují kašpárka na jevišti, že má za zády čerta.<sup>44</sup> Jsou to právě divadelní hry, které často ohrožují psychickou distancí kvůli určitému typu své dramatické prezentace. Nevhodná divadelní prezentace, jako je například příliš naturalistické zdůraznění tělesnosti postav v divadelní hře, může u diváků vyvolat sklon pojímat hru příliš realistickým způsobem, jako by se jednalo o skutečnost.

Pře-distancování se naopak podle Zusky rovná ztrátě estetického zájmu o objekt, přičemž tento stav může být způsoben několika různými příčinami. Jednou z možných příčin

---

<sup>40</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>41</sup> Srov. Tamtéž, s. 14.

<sup>42</sup> Srov. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 53.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>44</sup> Srov. Tamtéž, s. 53.



pře-distancování je podle Zusky „*tzv. chladný přístup k estetickému objektu*“.<sup>45</sup> Zuska říká, že v takové situaci nedochází u subjektu k ponoření se do estetického prožitku, ani ke vcit'ování se do reprezentovaných postav. Vnímatel se v takovém stavu zaměřuje většinou jen na technické a praktické složky objektu. Tento pře-distancovaný přístup podle Zusky občas praktikují umělečtí kritici, což ale většinou negativně ovlivní jejich kritický výkon.<sup>46</sup> Právě tento typ pře-distancování má pravděpodobně na mysli Bullough, který mluví o úskalích profesionální umělecké kritiky. Tento přístup je podle Zusky vlastní také kulturním snobům, kteří nechtějí být přistíženi při citovém pohnutí uměleckým dílem. Takoví diváci se odmítají vcítit do daného uměleckého díla a udržují si od díla přílišný odstup, takže ho pak nemohou adekvátně esteticky prožívat.

Další možností pře-distancování způsobeného subjektem je podle Zusky přílišné zaměření se na vlastní prožitky, až do té míry, že „*původní estetický objekt ustoupí do pozadí a pře-distancovaný divák vlastně zakouší jiný estetický objekt, čímž se mu původní objekt příliš vzdálí*“.<sup>47</sup> Takže například román nebo divadelní hra v nás může evokovat nějakou silnou vzpomínku, které se poddáme natolik, že se stane aktuálním předmětem naší estetické zkušenosti, namísto dosud zakoušeného uměleckého díla. Něco podobného popisuje i Bullough na výše uvedeném příkladu žárlivého diváka, který sleduje představení *Othella*, jen s tím rozdílem, že takový divák estetický objekt dokonce vůbec nevytváří.

Pře-distancování ale může být také zapříčiněno chybou objektu. Pokud je estetický objekt příliš komplexní, nepřehledný a komplikovaný, například román s mnoha postavami a vztahy, pak podle Zusky snadno dojde k pře-distancování, jelikož takové dílo člověka nedokáže dostatečně strhnout a vtáhnout do svého světa.<sup>48</sup> Také Bullough tvrdí, že vyumělkovaná a vykonstruovaná díla v nás vytvářejí dojem nepravděpodobnosti a absurdity a způsobují pře-distancování.<sup>49</sup>

Podle Zusky se také může stát, že distanci vůbec nedokážeme navodit nebo pokus o její nastolení zkolabuje. Zuska uvádí v této souvislosti příklad výstavy uměleckých děl, která byla tvořena vnitřnostmi zvířat. Takové estetické objekty byly natolik neobvyklé a především působily natolik odpudivě a drasticky, že řada diváků nebyla vůbec schopná navodit distanci a recipovat tato díla esteticky.

---

<sup>45</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 53.

<sup>46</sup> Srov. Tamtéž, s. 54.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>48</sup> Srov. Tamtéž, s. 54.

<sup>49</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 14.

Bullough říká, že diváci skutečně často ztrácejí odstup od uměleckých děl a přestávají je zakoušet esteticky. Snižování distance nemá podle Bullougha teoreticky žádnou mez.<sup>50</sup> Pro antinomií distance je, jak jsme uvedli výše, snížení distance nutné, nesmí však dojít k její úplné ztrátě. Musí tedy dojít k jejímu největšímu možnému snížení, ale bez její ztráty. U každého diváka vždy existuje určitý distanční limit. Je to situace, ve které již člověk není schopen adekvátně zakoušet umělecké dílo a nastává u něj ztráta distance. Při dosažení distančního limitu dochází k pod-distancování nebo k pře-distancování a divák v takovém případě buď od zakoušeného objektu ztratí potřebný odstup, anebo se naopak od něj příliš vzdálí. To platí u všech případech ztráty distance, které jsme uvedli výše.

Průměrný člověk podle Bullougha většinou rychle dosáhne svého „distančního limitu“, tedy zmíněného bodu, ve kterém se distance ztrácí a estetické pojmání objektu mizí. Bullough tvrdí, že „v praxi průměrného člověka existuje tudíž mez, která označuje minimum, při kterém se jeho pojmání a hodnocení může udržet v estetickém poli a toto průměrné minimum leží značně výše než distanční limit umělce“.<sup>51</sup> Umělci totiž zpravidla mají jiný distanční limit než většinový divák a jsou schopni distancovat i témata, která jsou pro průměrného diváka distancovatelná jen obtížně.

K překročení distančního limitu neboli ke ztrátě distance pod-distancováním či pře-distancováním dochází spíše u průměrných diváků než u vnímavějších diváků a umělců. Nicméně i umělec může být špatným publikem. Můžeme tedy říci, že distanční limit má obecně každý člověk na jiné úrovni. U většinového diváka nicméně nedochází k pod-distancování i pře-distancování zcela individuálně, jelikož zde působí vliv etických principů, společenských pravidel a konvencí, které zvyšují obtížnost nástupu psychické distance.<sup>52</sup>

Teoreticky je možné distancovat nejen umění, ale i jakékoli naše vjemy, myšlenky nebo emoce, na základě čehož je můžeme následně esteticky recipovat.<sup>53</sup> Toto je typické pro umělce, není to však pravidlem u všech diváků. Podle Bullougha jsou zvláště umělecká díla se sexuálním tématem nebo díla s narážkami na aktuální společenské problémy často pod distančním limitem diváků a vzbuzují u nich místo estetického hodnocení pobavení nebo nepřátelství či odpor. Rozdíl v distančním limitu mezi umělci a diváky také může podle Bullougha způsobit různá nedorozumění nebo nespravedlivé jednání vůči umělcům.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 14.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>52</sup> Srov. Tamtéž, s. 15.

<sup>53</sup> Srov. Tamtéž, s. 15.

<sup>54</sup> Srov. Tamtéž, s. 15.

Umělecká díla, která reprezentují nějaké ve společnosti tabuizované či skandální téma, jsou nejen dobrým příkladem rozdílu mezi distančním limitem diváků a umělců, ale také ilustrují, že z pod-distancování lze snadno dospět naopak k pře-distancování. Zuska tvrdí, že divák často neudrží při recepci takového díla optimální distanci a pod-distancuje se, jelikož dílo je pro něj příliš osobní a naturalistické. Následně se ale naopak pře-distancuje, aby se dostal do větší a bezpečnější vzdálenosti od tématu, které je pro něj příliš realistické, nepříjemné, a které odmítá esteticky prožívat.<sup>55</sup>

Zatímco umělci často dokáží vidět provokativní témata svých děl esteticky, a tudíž distancovaně, diváci jejich děl toho nemusí být schopni. Podle Zusky je „*originální tvůrce co do schopnosti estetického distancování vždy o něco napřed před diváky či čtenáři*“.<sup>56</sup> Umělecká díla, která tzv. předběhla svou dobu, nebo vyobrazují určitá palčivá témata, se podle Zusky často dočkají svých diváků s příslušným distančním limitem teprve časem.

Na distanční limit má totiž vliv již zmíněná temporální distance.<sup>57</sup> Jak jsme již uvedli výše, dobová umělecká díla dnes vnímáme většinou odlišně a více distancovaně od tehdejších diváků. Právě až díky uplynutí určitého času můžeme vůči problematickým uměleckým dílům zaujmout psychickou distanci a zakoušet je esteticky. Nicméně některým dílům může temporální distance naopak i škodit a způsobovat pod-distancování i pře-distancování.

## 2.4. Distance u dramatického umění

Z variability distance vyplývá, že jednotlivé umělecké druhy mají odlišný distanční limit. Různá umění obecně vykazují podle Bullougha výrazné kolísání v míře psychické distance, kterou vyžadují pro adekvátní estetické zakoušení. Bullough nejčastěji ze všech uměleckých druhů udává příklady z dramatického umění.

Bullough si všímá, že pokud divák při recepci divadelní hry ztratí distanci, tak hrozí, že její obsah začne brát vážně. Z tohoto důvodu se tak někdy na divadelní hry může zaměřit cenzura, jelikož je zde případná obava, že by divadelní představení mohla ovlivňovat názory diváků, kteří je zhlédli. Dále také některé divadelní hry nemusejí být přístupné pro děti, které mohou při jejich sledování ztratit distanci a mohlo by u nich dojít k psychické újmě. V současnosti je ale taková cenzura typická spíše pro film, kde bývá v kinech u jednotlivých promítaných filmů zpravidla omezena přístupnost s ohledem na věk diváků. Celý problém cenzury na divadle je podle Bullougha obecně spjatý s otázkou psychické distance. Pokud by

---

<sup>55</sup> Srov. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 54.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>57</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 15.

si všichni diváci divadelních představení dokázali vždy zachovat psychickou distanci, pak by „*existence cenzury neměla smysl*“.<sup>58</sup>

Divadelní představení si s sebou podle Bullougha obecně nesou kvůli své formě prezentace velké nebezpečí ztráty distance.<sup>59</sup> Bullough upozorňuje, že fyzická přítomnost živých lidí jakožto nositelů dramatického umění je problém, kterému nemusí čelit žádné jiné umění. Herci jakožto skuteční živí lidé jsou totiž příliš podobní fiktivním postavám, které ztvárňují na jevišti. Forma divadelní prezentace tedy může udržení distance ohrozit skrze poddistancování, při kterém diváci mohou začít ztotožňovat herce s postavami, které hrají. Nicméně podle Bullougha často divadelní prezentace naopak paradoxně působí jako významná podpora distance.<sup>60</sup> To platí jednak v případě adekvátního uzpůsobení divadelního sálu, které podporuje nástup distance u diváků jasným oddělením hlediště od jeviště, a jednak v případě vhodně ztvárněné divadelní scény, která nenechá diváky na pochybách, že to, co sledují, není skutečnost. Některé složky prezentace divadelní hry tedy mohou způsobovat ztrátu distance, zatímco jiné naopak nastolení a udržení psychické distance podporují.

Takže zatímco živé tělesné médium dramatu hrozí nebezpečím ztráty distance, tak další rysy jevištní prezentace mají účinek přesně opačný. Určitý typ prostoru divadla, tvaru jeviště a hlediště, osvětlení, ale i některé kulisy, kostýmy a masky podle Bullougha distanci jednoznačně podporují a přispívají k jejímu udržení.<sup>61</sup> Distancujícím prvkem na divadle je také tradiční prezentace postav v divadelní hře. To vše platí především v případě tradičního, „kukátkového“ divadla. Divák si je díky všem těmto prvkům vědom, že je v divadle a automaticky se přepne do estetického prožívání, které je distancované. Právě proto potom vnímá děj divadelní hry jako fiktivní.

Bullough také tvrdí, že historie divadla a jeho dramaturgie „*je těsně svázána s evolucí distance a její kolísání leží v základu nejen větší části všech diskuzí a psaní o „dramatické pravděpodobnosti“ a aristotelských „jednotách“, ale také o „divadelní iluzi“*“.<sup>62</sup> Především teorie divadelní iluze je založena na neskutečnosti a distancované fiktivnosti děje divadelní hry, které jsou důsledkem mechanismu distance. Právě nástup psychické distance způsobuje u diváků zfiktivnění celého vnímaného děje divadelní hry a tudíž i změnu vztahování se k prezentovaným postavám.

---

<sup>58</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 16.

<sup>59</sup> Srov. Tamtéž, s. 16.

<sup>60</sup> Srov. Tamtéž, s. 21.

<sup>61</sup> Srov. Tamtéž, s. 21.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 21.

Bullough se obrací k dramatickému umění také v souvislosti s tragédií a komedií. Dramatické umění je pro Bullougha obecně vzorovým příkladem pro jeho estetický model psychické distance. Nejprve Bullough mluví o tragédii. Adekvátně esteticky zakoušená tragédie není podle Bullougha smutná. Tragédie je od „*pouhého smutku právě natolik odlišná, nakolik je distancovaná*“.<sup>63</sup> Distanci u tragédie vytváří podle Bullougha její výjimečnost, která je dána tím, že obsahuje výjimečné situace, charaktery a jednání. Výjimečnost činí postavy tragédie naprosto odlišnými od skutečných lidí, které potkáváme v běžném životě a právě to podporuje distanci.<sup>64</sup> Bullough říká, že „*tragično tragédie, převedeno do normálního života, by v devíti případech z deseti skončilo jako drama, komedie nebo i fraška pro nedostatek pevnosti, kvůli strachu z překročení konvencí, z obavy ze „scén“*“.<sup>6566</sup> Tragično tragédie je podle Bullougha distancovaná a nemá přímou souvislost se skutečným životem a světem. Tragédie je tedy odlišná od naší žité zkušenosti.

Případný soucit spojený s pláčem, pocíťovaný spolu se smutkem tragédie, je většinou neadekvátní a stává se tak pod-distancovanou reakcí na působení tragédie. Tragédie podle Bullougha „*vždy balancuje na ostrůvku osobní reakce a soucit, který nalézá úlevu v slzách, směřuje téměř vždy ke ztrátě distance*“.<sup>67</sup> Takto pod-distancovaně chápaná tragédie se potom stává nepříjemnou, smutnou a skličující. Pláč a slzy jsou praktické povahy a indikují osobní vztah, který není distancovaný.

Soucit ale nemusí být vždy pod-distancovaný. Naopak správně chápaná, skutečná a distancovaná tragédie podle Bullougha rozhodně smutná není. Tragično musí být vždy recipováno v rámci psychické distance. Je zde tedy rozdíl mezi pouhým smutkem a distancovanou tragičností, která je v případě divadelní hry jediným adekvátním projevem soucitu. Jedině distancovaný soucit značí u diváků adekvátní, distancovaný vztah k tragédii.

Při popisu psychické distance u dramatického umění Bullough mluví také o komedii. Komično komedie a směšnost obecně mají mnoho variant a odstínů, které zásadně ovlivňují distanci. Bullough tvrdí, že „*různé typy komedie stejně jako různé typy směšného předpokládají různý stupeň distance*“.<sup>68</sup> Zároveň ale podle Bullougha komedie i směšné inklinují k tomu, že divák nemá vůbec žádnou distanci, jelikož smích, stejně jako pláč, jsou

---

<sup>63</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 20.

<sup>64</sup> Srov. Tamtéž, s. 20.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>66</sup> Bullough má nedostatkem pevnosti na mysli nedostatek vytrvalosti, neotřesitelnosti a nezlomnosti skutečných lidí v normálním životě oproti postavám v tragédii.

<sup>67</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 20.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 25.

zcela praktické povahy a indikují osobní citový vztah. Distancování směšného je tak podle Bullougha velmi obtížné, jelikož tendence ke ztrátě distance je v komedii velmi silná. Komično komedie tak způsobuje především pod-distancování, což znamená že estetický objekt v takovém případě zcela zmizí.<sup>69</sup>

Komedie je tedy často ne-distancovaná, působí na naše praktické já a libost, kterou vyvolává, je hédonistická a nikoli estetická.<sup>70</sup> Taková komedie je podle Bullougha pouhou zábavou a nelze ji označit za umění. Bullough tvrdí, že pro estetický účinek je rozhodující v komedii „*distancovaná směšnost*“, kterou nazýváme *humorem*“.<sup>71</sup> Teprve humor podle Bullougha splňuje dokonalou a jemnou rovnováhu estetického prožitku směšného, která je dána antinomií distance. Právě díky antinomii distance se můžeme v komedii smát tomu, co máme rádi, aniž bychom přitom ztratili distanci. Podobně funguje i tragično u tragédie, které je estetickým protikladem humoru na poli psychické distance.<sup>72</sup> Je to právě antinomie distance, která divákovi umožňuje v tragédii vidět skutečné tragično vážným, ale přitom distancovaným způsobem.

Rozdíl mezi slzami smutku a distancovaným tragičnem, stejně jako rozdíl mezi hédonistickým komičnem a distancovaným humorem, ale souvisí především s tím, že psychickou distanci lze chápat jako estetický princip.

## 2.5. Distance jako estetický princip

Bullough popisuje psychickou distanci jako estetický princip, který odlišuje krásné od příjemného a v návaznosti na to také jako charakteristický rys estetického vědomí. Bullough odmítá axiom dřívější hédonistické estetiky, podle kterého je krása libostí a naopak argumentuje, že „*ne každá libost je krásou*“.<sup>73</sup> Podle Bullougha je třeba zavedení určitého kritéria, které by v rámci libosti oddělilo krásné od pouze příjemného. Jako takové kritérium se podle Bullougha nabízí právě koncepce psychické distance. Bullough nabízí skrze distanci možnost krásné a příjemné jednoduše a zároveň fundamentálně rozlišit.

Definice tohoto rozlišení zní, že „*příjemné je ne-distancovaná libost*“.<sup>74</sup> Z toho vyplývá, že krásné je naopak libost distancovaná. Krásu tak podle Bullougha není možné adekvátně vnímat bez zavedení distance. Příjemné a pouze libé leží v našem konkrétním, praktickém já,

---

<sup>69</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 25.

<sup>70</sup> Srov. Tamtéž, s. 25.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>72</sup> Srov. Tamtéž, s. 25.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 23.

keré ho zažívá. Estetický zážitek krásného je naopak distancovaný a má své těžiště v sobě samém a nikoli v našem praktickém já.

Bullough tedy tvrdí, že pokud vnímáme krásné, tak „*nikoli plod zážitku, ale zážitek sám je cílem*“.<sup>75</sup> Estetický zážitek, který vnímáme distancovaně, mimo naše praktické já, totiž neslouží žádnému konkrétnímu účelu a nevztahuje se na něj žádný z našich praktických zájmů. Od estetického zážitku tedy nepožadujeme žádný konkrétní a praktický výsledek a tento zážitek nás těší sám o sobě. Při estetickém dojmu krásného jsme vypojeni z našeho konkrétního já, z našeho praktického vědomí, a jsme ponořeni do estetického prožitku jen pro něj samotný. Zakoušíme tak esteticky krásný objekt skrze psychickou distanci.

Chápáním psychické distance jako estetického principu se zabývá také Zuska, který rozvíjí procesuální povahu estetického prožitku. Zuska v této souvislosti upozorňuje, že distance se vlastně stává synonymem pro sebereflexi a říká, že „*dovozuje-li Immanuel Kant v třetí Kritice, že krása je reflektovaná libost, Bullough dochází k závěru, že krása je distancovaná libost*“.<sup>76</sup> Na rozdíl od prožitku příjemného jsme tedy při prožitku krásy distancováni a probíhá v nás, Zuskovými slovy, dialog mezi reflektujícím a reflektovaným já.

V souvislosti s chápáním distance jako estetického principu Bullough shrnuje, že psychická distance je také jedním z kritérií estetické hodnoty, kterou odlišuje od hodnot praktických, vědeckých a etických.<sup>77</sup> Tyto ostatní hodnoty mají podle Bullougha, narozdíl od hodnot estetických, praktický a osobní charakter. Estetické hodnoty se objevují na základě odlišného, nového typu zkušenosti s fenomény světa a umožňují nám vnímat věci z nových a neobvyklých stran, což není u praktických, vědeckých a etických hodnot běžné. Psychická distance je tak podle Bullougha „*jedním z rozlišujících rysů „estetického vědomí*““.<sup>78</sup> Umožňuje nám zvláštní způsob náhledu na život i na svět a je tím, co nás vede ke správnému chápání umění a především k samotnému estetickému prožitku.

---

<sup>75</sup> BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 23.

<sup>76</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetická distance – dialog sebereflexe*. In: Zuska, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín*. 1. vyd. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 40.

<sup>77</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 29.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 29.

### 3. Otakar Zich a jeho koncepce dramatického umění

Na problematiku psychické distance v pojetí Edwarda Bullougha nyní navážeme problematikou dramatického umění v pojetí Otakara Zicha, přičemž představíme klíčové momenty jeho koncepce dramatu. Otakara Zicha jsme nevybrali náhodně, ale na základě určité podobnosti s Bulloughem, která se týká estetiky dramatického umění. Bullough využívá dramatické umění jako příklad pro svůj estetický model psychické distance a Zich se snaží celkově popsat a projasnit teorii dramatického umění, přičemž se jím zabývá primárně z estetického hlediska. Společné mají Bullough a Zich především to, že oba v rámci svých estetických úvah předpokládají určitou změnu postoje, kterou člověk zaujímá ke skutečnosti při recepci dramatického umění.

Rozdíl je ale v tom, že Zich má dramatické umění jako hlavní předmět svého zkoumání a věnuje mu nesrovnatelně větší prostor než Bullough. Ten rozebírá dramatické umění jen v rámci představení své estetické koncepce psychické distance, zatímco Zich se mu z estetického hlediska věnuje v celé jeho šíři. Zich rozebírá dramatické umění z mnoha úhlů a zásadní je v jeho díle především role významu a otázky týkající se sémiologie divadla. Bullough však v souvislosti s psychickou distancí problematiku významu a znaku v dramatickém umění neakcentuje a stejně tak Zich nezmiňuje v souvislosti s divadlem psychickou distanci. Vztah Bulloughova a Zichova díla je tak pro nás podstatný v tom, že Zich ve svém konkrétním zkoumání dramatického umění nalézá určité pojetí estetického postoje, které je do určité míry analogické s tím Bulloughovým.

Nejprve je třeba říct několik slov k samotnému Otakaru Zichovi, jehož dílu se budeme nyní věnovat. Zich byl významný český estetik, hudební skladatel a vysokoškolský pedagog.<sup>79</sup> Během studia na vysoké škole Zich navštěvoval přednášky Otakara Hostinského, které ho výrazně ovlivnily, stejně jako práce německých estetiků Gustava Theodora Fechnera a Johannese Volkelta.<sup>80</sup> Zich se habilitoval v roce 1911 na filozofické fakultě v Praze spisem *Estetické vnímání hudby*, ve kterém kladl důraz na estetiku hudby se zřetelem k estetice experimentální.<sup>81</sup> Byla to jeho první velká estetická práce.

My se však budeme zabývat především Zichovou největší a nejznámější prací, rozsáhlou monografií *Estetika dramatického umění* z roku 1931, ve které je komplexně představena jeho estetická teorie dramatického umění. Právě v tomto díle lze totiž nalézt momenty, ve kterých je rozebírána estetika dramatického umění, a které jsou zároveň v jistých směrech analogické s

---

<sup>79</sup> Srov. DYKAST, Roman. Zich, Otakar. In: Český hudební slovník slov a institucí [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2010 [cit. 2015-05-15].

<sup>80</sup> Srov. Tamtéž.

<sup>81</sup> Srov. Tamtéž.



některými momenty Bulloughovy koncepce psychické distance. V tomto směru je pro naše zkoumání Zichova *Estetika dramatického umění* zásadní.

Nyní rámcově představíme základní rysy Zichovy koncepce dramatického umění. Zich říká, že „*činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle*“.<sup>82</sup> Zásadní je tedy v Zichově teorii vztah diváka vůči tomu, co vidí a slyší. Zichova pozice je psychologicky orientovaná a jeho teorie je vystavěna z hlediska vnímatele, diváka, který svými smysly vnímá divadelní hru. Dramatické dílo je podle Zicha divadelní představení a nikoli pouhý dramatický text, ať už slovní nebo hudební. Dramatické umělecké dílo tak nelze pouze číst, musíme ho vidět a slyšet. Od ostatních uměleckých druhů se dramatické umění liší podle Zicha právě v tom, že ho vnímáme zároveň jako diváci i jako posluchači. Při recepci dramatického umění jsou tedy zapojeny zrak i sluch, jakožto dva základní estetické smysly.

Dramatické dílo podle Zicha existuje jako komplexní soubor vjemů a skládá se „*ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické)*“.<sup>83</sup> Dramatické dílo tedy vyvstává teprve na základě toho, co vidíme a slyšíme. Zich dodává, že spojení těchto dvou složek je nerozlučné a případné vyloučení jedné nebo druhé z nich zcela zásadně a nenávratně poškozuje dramatické dílo. Abychom dramatické dílo zároveň viděli i slyšeli, tak ho nesmíme pouze číst nebo poslouchat v podobě dramatického textu, ale musíme se vydat do divadla na divadelní představení. To znamená, že „*nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování*“.<sup>84</sup> Zich tím upozorňuje, že jen a pouze v divadle dramatické dílo zároveň adekvátně jak vidíme, tak i slyšíme.

Dramatické umění musíme podle Zicha chápat jako samostatné umění a nikoli jako zvláštní druh některého z ostatních umění, například básnictví nebo hudby.<sup>85</sup> V básnictví i v hudbě je totiž přítomna pouze slyšitelná složka uměleckého díla, zatímco dramatické umění také vidíme. Dramatické umění je tedy podle Zicha jen jedno jediné umění a nikoli spojení několika uměleckých druhů, jak tvrdil Otakar Hostinský. Zich se v rámci takto chápaného dramatického umění zaměřuje na operu a na činohru. Právě klasické činohře se věnuje především. Ta má podle Zicha dvě trvalé, ale proměnlivé konstanty. Jsou to jednak osoby dramatu a jednak místo dramatu.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 13.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>85</sup> Srov. Tamtéž, s. 35.

<sup>86</sup> Srov. Tamtéž, s. 36.

Osoba dramatu je viditelný zjev a slyšitelný projev osoby v divadelním představení. Tato osoba dramatu je ale podle Zicha ještě něčím dalším, je to představa, která se pojí, přidružuje k optickému a akustickému vjemu, tedy například král Lear. Jak uvidíme dále, taková představa je tzv. významová představa a kromě ní existuje ještě další významová představa, která se týká samotného hrajícího herce. Místo dramatu je pak také významová představa, týkající se okolí osob dramatu, daného naším optickým vjemem divadelní scény, která je též významovou představou. Jak uvidíme dále, významová představa osoby dramatu se odlišuje od představy hrajícího herce, stejně jako se významová představa místa dramatu odlišuje od představy divadelní scény.

Vjem místa dramatu je podle Zicha stálejší než vjem osob dramatu, jelikož ty vytváří aktivitu skrze dramatické jednání a mohou se vyvíjet, zatímco místo dramatu se během divadelní hry většinou tolik neproměňuje, jelikož není tvořeno živými hrajícími herci.<sup>87</sup> Vnímatelná změna dramatického díla, pokud tedy nebereme v potaz dramatickou scénu, pramení podle Zicha z proměn osob dramatu během představení. Právě na ty je soustředěna divákova pozornost. Osoby dramatu se proměňují tím, že na sebe navzájem působí a tím vytvářejí jednání, které je předpokladem pro vznik dramatického děje. Zich shrnuje, že „*dramatická osoba je ta, jež jedná vůči osobám jiným*“.<sup>88</sup> Právě soubor vzájemného jednání osob dramatu je základem dramatického děje.<sup>89</sup>

Podle Zicha je tedy dramatické dílo dílem kolektivním a dramatický děj tvoří lidé svým vzájemným jednáním. Ti lidé, kteří mají schopnost představovat dramatické osoby a předvádět dramatický děj, jsou pak podle Zicha samozřejmě herci. Hrající herci tedy vytvářejí osoby dramatu. Z hlediska recipienta jsou pak osoby dramatu určité představy, které si divák přidružuje k vjemu dramatického díla. To ale již souvisí s koncepcí významové představy.

### 3.1. Významová představa

Teorie významové představy je jedním ze zásadních Zichových přínosů pro estetickou teorii jak dramatického umění, tak hudby. Koncepce významové představy, kterou Zich poprvé představil v druhé části své práce *Estetické vnímání hudby* z roku 1911, vychází do značné míry „z *postupů pozitivistické empirické psychologie a z empirismu české estetiky školy*

---

<sup>87</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 37.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>89</sup> Srov. Tamtéž, s. 38.

*Hostinského*“.<sup>90</sup> Obojí ale Zichova teorie překračuje. Pojmově a koncepčně se jeho teorie významové představy opírá především „o teorii estetické významové představy („ästhetische Bedeutungsvorstellung“) německého estetika a filosofa Johannese Volkelta“.<sup>91</sup> Jeho filosofie poskytla Zichovi metodologii skrze zkušenostní psychologii vjemů a představ.

Právě z Volkelty filosofie Zich přejímá „svůj ústřední pojem – významovou představu („Bedeutungsvorstellung“) a některé její základní modifikace (významová představa látková, technická, respektive věcná)“.<sup>92</sup> Samotná významová představa je pak zároveň pojem sémantický a psychologický, týká se role významu a zároveň i procesů v naší mysli. Zich se významovou představou zabývá nejprve v souvislosti s různými našimi vjemy, ke kterým se podle něj tato představa tzv. reproduktivně přidružuje.

Abychom Zichovu koncepci významové představy správně pochopili, musíme se nejprve podívat na problematiku reproduktivního doplnění a pozměnění našich vjemů. Podle Zicha doznává většina našich vjemů doplnění reprodukcemi zkušenosti.<sup>93</sup> Tyto reprodukce lze chápat jako určitou proměnu toho, co vnímáme, která je vyvolána doplněním či pozměněním určitého vjemu. Reprodukce spočívají v přidružení určité představy k tomu, co vnímáme.

Zich tedy vysvětluje, že při reprodukcích si připojujeme určité představy k tomu, co vidíme a slyšíme, přičemž tento fakt hraje velkou úlohu při estetickém vnímání uměleckých děl. Takže když například vidíme obraz, na němž je hlava satyra, který je skrytý za stromem a pozoruje nymfu, tak si k této zobrazené hlavě přimýšlíme i zbytek jeho těla, které ale nevidíme.<sup>94</sup> Podle Zicha pak tento vjem satyrovy hlavy pojmáme jako reprodukováný, pozměněný do představy satyra skrytého za stromem.

Zich se následně dostává k problematice samotné významové představy. V případě estetických a především uměleckých zážitků se k reproduktivně doplněnému či pozměněnému vjemu podle Zicha reproduktivně přidružuje ještě „tzv. významová představa (*Bedeutungsvorstellung*)“.<sup>95</sup> Bez významové představy by podle Zicha bylo umění jen těžko uchopitelné. Zich vysvětluje, že když se díváme například na obraz zátiší, tak vnímáme nejprve pouhé barvy a tvary. Zároveň si ale podle Zicha brzy začneme uvědomovat, že tyto barvy a tvary něco znamenají, například hrozen vína nebo zabitého zajíce. Právě tyto objekty,

---

<sup>90</sup> SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1992, s. 14.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>93</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1981, s. 144.

<sup>94</sup> Srov. Tamtéž, s. 144.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 156.

věci, které něco znamenají a nejsou tak pouhými barvami a tvary, lze podle Zicha označit za významové představy.

Významovou představu lze tedy chápat jako určitý psychologický jev, jako naši představu, která má určitý význam. Takové představy mohou být podle Zicha jak obecného rázu, jako například květiny či ptáci, tak rázu specifického, například Brožíkův Jan Hus.<sup>96</sup> Podle Zicha navíc může jako důsledek i jen jednoho jediného konkrétního vjemu existovat celý komplex významových představ, které se seskupují kolem jedné určité významové představy, tedy například představy Jana Husa. Každý jednotlivý vjem tedy může vyvolat celý soubor tématicky příbuzných významových představ.

Je ale třeba dodat, že významové představy nejsou podle Zicha jen představy osob a věcí a nejsou rozhodně dány jen tím, že se s nimi pojí určité slovo, jako například zajíc nebo Jan Hus. Umělecký a estetický dojem z díla je totiž v souvislosti s našimi představami často mnohem složitější. Například vjemy některých obrazů často nelze podle Zicha popsat slovy, zvláště pokud vyobrazují různé fantastické věci, pro které nemáme pojmenování. Podle Zicha můžeme vlastně na každém obraze nalézt mnoho věcí, pro něž sice nemáme slov, ale které můžeme jednoduše nazvat „*věc*“ v širokém slova smyslu.<sup>97</sup> Právě to jsou podle Zicha významové představy beze slov. Ne ke každé naší představě tak musí příslušet nějaké slovo, ale každá naše představa se může podle Zicha stát představou významovou.

Zich se v souvislosti s prvním představením koncepce významové představy věnuje především hudební problematice a vysvětluje, že „*takovými to „věcmi*“ v nejširším slova smyslu jsou zajisté též útvary hudební, určité melodie, harmonie atd.“<sup>98</sup> Zich rozlišuje tři skupiny významových představ v hudbě. Zaprvé jsou to významové představy věcné, respektive hudební,<sup>99</sup> zadruhé jsou to významové představy látkové, respektive zvukové<sup>100</sup> a zatřetí jsou to významové představy technické.<sup>101</sup> Tyto tři typy hudebních významových představ úzce souvisejí s významovými představami, které Zich rozlišuje v dramatickém umění. Například významové představy látkové a technické v hudbě odkazují k tomu, jak a z čeho je dílo uděláno a tím odkazují, jak uvidíme níže, k významové představě technické v dramatickém umění neboli k herecké postavě.

Zich tedy svojí koncepcí významových představ představuje nejprve v souvislosti s hudbou v *Estetickém vnímání hudby* a teprve pak u dramatického umění, v němž rozlišuje

---

<sup>96</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1981, s. 156.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>99</sup> Srov. Tamtéž, s. 159.

<sup>100</sup> Srov. Tamtéž, s. 167.

<sup>101</sup> Srov. Tamtéž, s. 171.

významovou představu technickou a významovou představu obrazovou, které svojí charakteristikou z významových představ v hudbě vycházejí. Lze tak říct, že v dramatickém umění fungují významové představy podobně jako v hudbě. V určitých směrech jsou ale odlišné a především se týkají pouze tzv. obrazových umění, mezi které spadá dramatické umění, ale hudba nikoli. Významová představa obrazová a technická souvisejí v dramatickém umění s tzv. dramatickou osobou a jejím nosičem, tzv. hereckou postavou.

### 3.2. Herecká postava a dramatická osoba

Teorie významové představy technické a obrazové tvoří jádro Zichovy teorie vnímání a poznávání dramatického uměleckého díla v jeho *Estetice dramatického umění*. Jak jsme již zmínili výše, Zich zdůrazňuje, že osoba dramatu neboli dramatická osoba je naše představa, kterou si v mysli přidružujeme ke stálé složce dramatického vjemu.<sup>102</sup> Každý náš vjem podle Zicha vytváří v naší mysli na základě podobnosti dané naší zkušeností určitou představu, která nám odpovídá na otázku, co je to, co vidíme a slyšíme. Takovou představu v případě dramatického umění Zich nazývá právě představou významovou.<sup>103</sup> Podle Zicha významová představa nepochází z vnějšku, ale z naší zkušenosti.

Významová představa může být podle Zicha jak obecná, například mladý muž, tak specifická, například nějaký konkrétní dělník či poslanec X. To podle Zicha platí i při vnímání dramatického děje. Také v dramatickém díle může být významová představa jak obecná, například mladý muž či princ, tak konkrétnější, například Hamlet, přičemž tato představa má vždy ráz názornosti, jelikož je dána tím, co přímo vidíme a slyšíme.

Nicméně toto není podle Zicha jediný druh významové představy, který v dramatickém díle jako diváci vnímáme. Ve skutečnosti je totiž to, co vnímáme, také hrající herec neboli herecká postava. Tato druhá významová představa se nám podle Zicha nevybaví na základě podobnosti s vjemem, ale díky naší předchozí zkušenosti s divadlem a herci.<sup>104</sup> Podle Zicha tedy víme, že vidíme a slyšíme hrajícího herce, přestože zároveň vnímáme například Hamleta.

Významovou představu hrajícího herce, která vychází z našich znalostí divadla a hercovy umělecké praxe, Zich nazývá významovou představou technickou.<sup>105</sup> Nicméně v případě dramatického umění nezní přesná otázka na to, co vidíme a slyšíme, „,,co to (*tento*

---

<sup>102</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 42.

<sup>103</sup> Srov. Tamtéž, s. 42.

<sup>104</sup> Srov. Tamtéž, s. 43.

<sup>105</sup> Srov. Tamtéž, s. 43.

*zjev) je“*, nýbrž, „*co tento zjev, námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje?*“<sup>106</sup>. To, co hrající herec představuje, tedy například Hamlet, je pak, jak jsme již řekli výše, také významová představa a Zich ji nazývá významovou představou obrazovou.<sup>107</sup> Zich tedy ukazuje, že herecká postava je významová představa technická a dramatická osoba je významová představa obrazová. Tyto dvě významové představy mají odlišný základ, ale tvoří dohromady nerozlučný celek.

Herecká postava je významová představa, daná naší praktickou zkušeností s divadlem jakožto uměleckým druhem, zatímco dramatická osoba je názorná významová představa, vycházející z toho, co vidíme a slyšíme na divadle a vedoucí k určitému významu. Při vnímání dramatického díla máme tedy podle Zicha „*dvě odlišné významové představy najednou; technickou a obrazovou*“.<sup>108</sup> Všechna umění, která vyvolávají technické i obrazové představy, nazývá Zich obrazovými. Z toho podle Zicha plyne, že „*dramatické umění je umění obrazové a že totéž platí i o herectví samém*“.<sup>109</sup>

Zich upozorňuje, že poměry mezi významovou představou technickou a obrazovou jsou zcela specifického charakteru a uvádí paralelu mezi herectvím a sochařstvím, které je také umění obrazové. Významová představa technická souvisí podle Zicha s látkou, z níž je dílo vytvořeno. Pokud podle Zicha uvážíme schéma, kdy určitý umělec tvoří z určité látky dané dílo, které něco představuje, pak můžeme výstižně vysvětlit koncepci herecké postavy a dramatické osoby právě na základě porovnání se sochařstvím.

Podle Zicha „*sochař tvoří třeba z mramoru určitou sochu, představující třeba Herakla*“.<sup>110</sup> Stejně tak „*herec tvoří ze sebe sama určitou postavu, představující třeba Macbetha*“.<sup>111</sup> Zich upozorňuje, že herecká postava, v analogii k sochařově soše, je vlastní dílo hercovo. Herec tedy tvoří pomocí sebe své dílo, kterým je právě herecká postava. Rozdíl je ale podle Zicha v tom, že zatímco socha je většinou z mramoru či kamene, tak v případě herectví je jeho jedinou látkou živý člověk, tedy jeho tělo a vědomí. Podle Zicha je tedy v případě herectví umělec ve své podstatě totožný s látkou, ze které tvoří své dílo.

Lze tedy shrnout, že Zich rozlišuje (1) herce, který tvoří ze sebe sama (2) hereckou postavu, která představuje určitou (3) dramatickou osobu. Herecká postava podle Zicha není totožná s hercem a ani s dramatickou postavou. Podle Zicha je tedy látkou hereckého díla neboli herecké postavy herec a to, co toto dílo představuje, je dramatická osoba.

---

<sup>106</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 43.

<sup>107</sup> Srov. Tamtéž, s. 43.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 44.

Zich v této souvislosti zmiňuje omyl, který může nastat při divácké recepci divadelní hry, a při kterém dochází k neuvědomělému ztotožňování herecké postavy s dramatickou osobou, což je nesprávné směřování představy technické s obrazovou. Je to omyl, při kterém někteří naivní či nedospělí diváci začnou věřit, že to, co při divadelním představení sledují, je skutečnost. Takoví diváci pak mohou například uvěřit, že vidí a slyší na jevišti skutečného Hamleta a nikoli hereckou postavu, vytvořenou hercem, který Hamleta jen představuje.

Jako příčinu tohoto omylu Zich vidí neobyčejnou podobnost mezi představou technickou a obrazovou v herectví, což pramení z toho, že „*látkou hereckého díla, tj. „postavy“ je živý člověk (totiž herec sám) a že dramatická osoba jakožto „jednající“ je také živá bytost, dokonce zpravidla také člověk*“.<sup>112</sup> V žádném jiném umění není podle Zicha podobnost obou řečených významových představ tak veliká a klamavá jako právě v herectví. Představující a představované je totiž v dramatickém umění příliš stejnorodé a to může podle Zicha způsobovat u divadelního obecnstva sklon k příliš naturalistickému chápání hereckých výkonů.<sup>113</sup> Právě v takovém případě dochází ke zmíněnému mylnému ztotožňování herecké postavy s dramatickou osobou.

Zich nicméně vysvětluje, že mezi hereckou postavou a dramatickou osobou musí v dramatickém díle panovat úplná shoda, kterou nazývá principem korespondence mezi představou technickou a obrazovou.<sup>114</sup> Herec, jeho dílo tvořené jím samým, i to, co toto dílo představuje, jsou stále jeden a tentýž objekt a proto jsou herecká postava i dramatická osoba nerozlučitelně spojeny. Je to vlastně podle Zicha rub a líc téhož faktu, přičemž jak dramatická osoba, tak herecká postava jsou útvary časově proměnlivé. Hrající herec a stejně tak i to, co představuje, se tedy v průběhu divadelního představení mění. Zich shrnuje, že „*„postavou“ rozumíme hercovo pojetí a provedení role, tj. způsob, jak svou „osobu“ zahraje, viditelně i slyšitelně*“.<sup>115</sup> Dramatický děj pak podle Zicha vzniká vzájemným jednáním dramatických osob, kterému odpovídá syntéza hereckých postav.

Vztah dramatické osoby a herecké postavy Zich dále upřesňuje, když opakuje, že náš zrakový a sluchový vjem je podkladem pro vytvoření technické představy herecké postavy a obrazové představy dramatické osoby v naší mysli. Postava a osoba jsou nám tedy podle Zicha dány zvnějška jako soubor vjemů skrze něco, co je mimo nás. To, co je mimo nás, je podle Zicha samozřejmě herecká postava z hlediska herce, hercovo dílo, které vidíme a slyšíme na divadelní scéně. Naopak herecká postava z hlediska diváka existuje až v naší mysli. Stejně tak

---

<sup>112</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 45.

<sup>113</sup> Srov. Tamtéž, s. 45.

<sup>114</sup> Srov. Tamtéž, s. 46.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 46.

„dramatická osoba na scéně není, ta existuje až v nás, v našem vědomí, tedy subjektivně“.<sup>116</sup> Máme tedy vjem herecké postavy, současně s nímž vznikají významová představa technická a významová představa obrazová. Tento celkový výsledný dojem z hereckých postav a dramatických osob v divadelní hře je základem našeho adekvátního estetického vnímání veškerého dramatického umění. Princip divácké recepce divadelní hry z estetického hlediska ale již souvisí se Zichovou koncepcí divadelní iluze.

### 3.3. Divadelní iluze a estetický stav

Zich se teorií divadelní iluze a estetického stavu poprvé systematicky zabývá ve své rané práci *Estetická příprava mysli*.<sup>117</sup> Nicméně komplexní a ucelenou podobu této problematice dává teprve až ve své *Estetice dramatického umění* v kapitole o podstatě divadelní iluze. Zich mluví o divadelní iluzi v souvislosti se zvláštním duševním stavem, který je nezbytný k jejímu navození. Jak uvidíme dále, je to estetický stav, který máme při sledování divadelního představení.

Zich ukazuje, že koncepce divadelní iluze provází v určitých obměnách celou historii dramatického umění a byla vždy předmětem mnoha teoretických diskuzí. Podle dřívějších teorií byla divadelní iluze chápána jako „kolísání mezi vírou, že to, co vidíme a slyšíme, je skutečnost, a vyvracením této víry, přivoděným tím, že si uvědomíme „pravou“ skutečnost, tj. že jsme v divadle“.<sup>118</sup> Podle této teorie existují momenty divadelní iluzi podporující, což je především podobnost mezi divadelní hrou a skutečností, a momenty divadelní iluzi rušící, což je zejména forma divadelní prezentace čili jeviště, hlediště, atd.

Zich ale tuto teorii zásadně odmítá a poukazuje na její psychologickou nesprávnost. Podle Zicha nemáme při recepci divadelního představení vůbec víru, že to, co vidíme a slyšíme, je skutečnost, stejně jako zároveň nemáme ani víru, že to skutečnost není.<sup>119</sup> Vjemy, které nám divadelní hra poskytuje, v nás podle Zicha vyvolávají představy, které se shodují s naší vnější zkušeností jen co do podoby, ale nikoli co do skutečnosti. Divadelní hry sice většinou zobrazují situace, které jsou více či méně podobné našim životním zkušenostem, nicméně prožitek z dramatického díla je zcela oprostěn od otázky zda to, co vnímáme, je skutečné nebo nikoli. Recepce dramatického díla je podle Zicha „bez jakéhokoliv pomyšlení

---

<sup>116</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 92.

<sup>117</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli*. In: *Česká mysl*, roč. XVII, s. 150–162, 193–204.

<sup>118</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 281.

<sup>119</sup> Srov. Tamtéž, s. 282.



na skutečnost, ať kladnou, či zápornou“.<sup>120</sup> Otázka skutečnosti ani neskutečnosti zde vůbec nevyvstává a my ji vůbec neřešíme.

Zich říká, že „*to, co se na jevišti děje, není pro nás ani skutečnost, ani neskutečnost, nýbrž jiná skutečnost, než je ta, v níž jinak žijeme: skutečnost umělecká, v tomto případě divadelní*“.<sup>121</sup> V estetice je podle Zicha tato skutečnost označována jako tzv. zdánlivá skutečnost. Podstatné v této otázce je, v čem spočívá pro vnímatele rozdíl mezi touto zdánlivou skutečností a skutečností žitou, opravdovou. Zich se ptá, co rozlišuje naše dojmy, když jako bezděčný pozorovatel například vyslechneme hádku dvou lidí ve skutečnosti někde na ulici a poté v rámci divadelní hry na jevišti. Podle Zicha se ukazuje, že v takovém případě je „*vjem totožný a přesto dojem různý*“.<sup>122</sup> To znamená, že rozdíl může být jedině v různém pojetí téhož vjemu, v různém způsobu nahlížení na určitou situaci. Pojetí podle Zicha znamená určitý styk mezi vjemem a skupinou příbuzných představ v naší mysli, zařazující daný vjem do nového celku, na základě kterého může jeden a týž člověk pojímat stejný předmět či situaci zcela rozdílným způsobem.<sup>123</sup> Člověk tak může například pojímat objekt jednou z praktického hlediska a jindy zase z hlediska estetického.

V jednom případě tak podle Zicha pojímáme hádku dvou lidí jako něco skutečného, což je běžné, praktické, skutečnostní pojetí, zatímco v druhém případě pojímáme hádku jako něco představovaného a hraného, což je pojetí divadelní. Divadelní pojetí je podle Zicha zvláštní případ pojetí obrazového, které se vyskytuje u veškerého obrazového umění. Není to ale pojetí neskutečné, protikladné skutečnému, životnímu pojímání světa. Je to pojetí zdánlivé.

Zich říká, že takové pojímání umění je duševní stav, v němž je potlačen běžný cit vnější skutečnosti, běžné vnímání, které nás provází téměř celým životem. Je to stav, ve kterém „*nás vše, co vnímáme, zvláště to, co vidíme, mívá tak nějak cizí a vzdáleně, že nám to připadá, jak říkáme, „jako sen*““.<sup>124</sup> Je to tedy podle Zicha jakýsi stav snění nebo kontempace, jež v nás vyvolávají předměty, které pozorně vnímáme a do nichž se do určité míry pohroužíme, především umění nebo příroda. Je to stav, ve kterém je potlačeno naše praktické já, naše běžné vnímání fenoménů světa. Při tomto stavu nepůsobí naše prakticky zaměřená vůle.

Zich vysvětluje, že se jedná o „*estetický stav vzbuzený v nás krásnými objekty*“.<sup>125</sup> Pociťování vnější skutečnosti při tomto stavu zůstává jakoby v pozadí a vystoupí opět na povrch teprve „*jakmile je naše estetické vnímání skončeno a my „vracíme se zase do všední*

---

<sup>120</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 282.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 282.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 282.

<sup>123</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli*. In: *Česká mysl*, roč. XVII, s. 150–162, 193–204.

<sup>124</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 283.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 283.

*skutečnosti*“<sup>126</sup>. Do estetického stavu se můžeme uvést úmyslně, přičemž podnětem k takové změně našeho vnímání je vždy esteticky zajímavý předmět. Ten může být nejen krásný, ale také ošklivý. Tak podle Zicha obecně vzniká estetické zaměření, které se podle svého předmětu „*může specializovat na zaměření umělecké, ještě úžeji obrazové a nejužěji – pro náš obor – na divadelní*“.<sup>127</sup>

Estetický stav při recepci divadelní hry závisí na obrazovém zaměření. Obrazové zaměření a konkrétně jeho speciální případ, divadelní zaměření, se podle Zicha od obecného estetického zaměření liší ve dvou věcech. Zaprvé je při něm zcela potlačen cit vnější skutečnosti, naše běžné, životní pojmání světa. Za druhé je při něm „*naše interpretace vjemu dvojitá, protože se v nás vyvolává nejen představa technická, nýbrž zároveň i obrazová*“.<sup>128</sup> Při divadelním zaměření totiž zároveň vnímáme hereckou postavu i dramatickou osobu. Máme zde tedy dvojí interpretaci najednou, což je ale způsob vnímání, který by byl v běžné, žité skutečnosti problematický a sporný.<sup>129</sup>

Zich říká, že když například vidíme v lese za šera něco temného, tak si můžeme říci, že je to buď nějaký (skutečný) keř nebo nějaký (skutečný) tulák. Obojí najednou to ale být nemůže, jelikož když přijmeme první možnost, tak vylučujeme tu druhou. Jedna z uvedených možností je v takovém případě vždy skutečnost a druhá náš klam. Naproti tomu když podle Zicha například vidíme nějakou sochu, tak můžeme podle Zicha říci, že je to nějaká socha a zároveň, že je to nějaký člověk. V tomto případě se tyto dvě možnosti nevylučují, jelikož zatímco samotná socha je skutečný fakt, tak tvrzení, že socha je zároveň nějaký člověk, je fakt zdánlivý, existující pouze ideálně v naší mysli, a který vlastně znamená, že „*je to socha představující člověka*“.<sup>130</sup> Je zde totiž dvojí významová představa, technická a obrazová.

V takovém případě jsme podle Zicha v estetickém zaměření a na nějakou skutečnost či neskutečnost při tom vůbec nemyslíme. Kdybychom ale k takové soše přistupovali nikoli esteticky, ale pouze technicky, v rámci našeho běžného skutečnostního pojetí, tak bychom ji vnímali pouze jako nějaký mramorový, uměle formovaný sloup, který nic nepředstavuje.<sup>131</sup> Při estetickém zaměření je ale naše interpretace vjemu dvojitá a zahrnuje jak samotný, skutečně existující předmět, tak i to, co představuje či zobrazuje.

V dramatickém umění tak můžeme podle Zicha říct, že to, co vidíme a slyšíme, je například herec A. a zároveň také král Lear, jelikož jde jen o pouhý výklad vjemu a nikoliv o

---

<sup>126</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 283.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>129</sup> Srov. Tamtéž, s. 284.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>131</sup> Srov. Tamtéž, s. 284.

otázku, co je skutečné a co neskutečné. Na reálnou existenci při samotném představení vůbec nemyslíme. Zich říká, že určitý herec A. je vlastně zdánlivým králem Learem, ve smyslu pouhého jevu, beze vztahu k realitě.<sup>132</sup> Herec A. se nám jeví být králem Learem, to ale neznamená, že by to byl skutečný král Lear nebo naopak král falešný. Je to dramatická osoba krále Leara, představovaná hrajícím hercem A. skrze hereckou postavu.

Podle Zicha tedy „*na pravosti či nepravosti všech předmětů na scéně vůbec nezáleží*“.<sup>133</sup> To by totiž byla praktická otázka ze skutečného světa a taková otázka z žité reality při divadelním zaměření vůbec nevystává. V tom podle Zicha také spočívá půvab herectví, jelikož herec, který tvoří hereckou postavu a představuje dramatickou osobu, může být někým, kým není, aniž by lhal. Zich tedy shrnuje, že „*podstata tzv. divadelní iluze je v divadelním zaměření, jež, jako speciální případ zaměření obrazového, potlačuje cit skutečnosti a vybavuje k vjemům dvojí představu významovou, technickou a obrazovou*“.<sup>134</sup>

Zich zdůrazňuje, že divadelní zaměření je, na rozdíl od běžného pojmání skutečnosti, umělé pojetí, přičemž je pro něj potřeba určité estetické přípravy mysli.<sup>135</sup> Tím se podle Zicha míní navození určitého specificky estetického pojetí daného fenoménu a zabránění pojetím jiným. Estetické pojetí pak znamená určitý způsob estetického náhledu na daný fenomén a je dáno vztahem našich vjemů daného objektu s tématicky příbuznými představami a vzpomínkami v naší mysli. Takové estetické pojetí či zaměření je většinou navozené úmyslně. Podle Zicha je klíčem k nástupu divadelního zaměření „*vše, co vnímáme před počatím hry a leckdy ještě při jejím počátku: vstup do divadla, hlediště naplněné obecnstvem, jevištní rámec s oponou*“.<sup>136</sup> Všechny tyto faktory v nás vyvolávají změnu našeho pojetí skutečnosti, proměnu nahlížení na fenomény světa, která ústí do našeho estetického, respektive divadelního pojetí a zaměření.

Divadelní pozorovatel je pak v takovém estetickém pojetí skutečnosti podle Zicha udržován občasnými postřehy divadelního rámce, rampy, hlediště, atd. Tyto postřehy, které nás upomínají na to, že jsme v divadle, nejsou momenty, které by divadelní iluzi rušily, jak by se mohlo na první pohled zdát. Ve skutečnosti jsou to momenty, které naopak divadelní iluzi podporují, jelikož nás udržují v divadelním zaměření v průběhu divadelního představení.<sup>137</sup> Teprve uzavření jeviště oponou a hluk obecnstva, které opouští hlediště, jsou vjemy, které

---

<sup>132</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 284.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 285.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 285.

<sup>135</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli*. In: *Česká mysl*, roč. XVII, s. 150–162, 193–204.

<sup>136</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 286.

<sup>137</sup> Srov. Tamtéž, s. 286.

diváka vyzývají k tomu, „*aby upustil od dosavadního zaměření divadelního a vrátil se k obvyklému pojetí skutečnostnímu*“.<sup>138</sup> Udržení divadelní pojetí je tak ovlivňováno vším, co během představení vnímáme.

Rozdíl mezi skutečností a divadelní iluzí je tedy podle Zicha rozdílem mezi skupinami představ a vzpomínek, kterými se to či ono pojetí řídí. Pro pojetí skutečnostní totiž není třeba žádná zvláštní příprava mysli, zatímco v případě divadelního pojetí je nutná estetická příprava mysli, daná skupinou představ, které si „*zjednáváme stykem s divadelním, resp. dramatickým uměním*“.<sup>139</sup> Základem pro navození divadelního pojetí je tedy naše zkušenost s vjemy divadelního představení. Tuto tezi však Zich následně koriguje, když říká, že v případě našeho prvního setkání s divadelním představením je to, jak uvidíme níže, naše zkušenost s hraním her v dětství. Příprava na divadelní pojetí tedy souvisí i s mimouměleckou zkušeností. Jedině na základě toho můžeme začít pojímat a zakoušet divadelní hry esteticky.

Každou návštěvou divadelního představení se podle Zicha seznamujeme s velkým množstvím dramatických osob a dramatických dějů. Získáváme tak vjemy, ke kterým se nám přidružují významové představy technická a obrazová, představy hereckých postav a dramatických osob. Právě rovnováha významové představy technické a obrazové, soulad toho, co je skutečné a toho, co je jen představované, umožňuje udržet naše divadelní zaměření. Technické představy, že představovanou osobu hraje herec, či například, že zobrazený domek je kulisa, podle Zicha nezatačují do pozadí jim příslušné představy obrazové a naopak podporují divadelní iluzi, která je dána naší estetickou přípravou mysli.<sup>140</sup>

Zich se ale ptá, jaký je vlastně začátek naší zkušenosti s dramatickým uměním. Pokud by se někdo ocitl poprvé v životě v divadle a neměl by za sebou žádnou zkušenost s divadlem, žádnou estetickou přípravu mysli, vyvstává zde podle Zicha otázka, zda by byl schopen zaujmout divadelní pojetí, charakteristické dvojitou významovou představou toho, co je to, co vidíme a co představuje to, co vidíme. Je zde nebezpečí, že by se divák díval „*na představení jednoduše ve smyslu, co to „je*““.<sup>141</sup> V takovém případě může podle Zicha dojít k záměně významové představy technické s významovou představou obrazovou.

Zich říká, že v dramatickém umění je „*představa herecké postavy do té míry shodná s představou dramatické osoby, že by byla řečená záměna snadno možná*“.<sup>142</sup> Je zde nebezpečí

---

<sup>138</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 286.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 288.

směšování obou významových představ, které znamená chybnou změnu divadelního pojetí, záměnu herecké postavy s dramatickou osobou.

Zich v této uvádí příklad kočující herecké společnosti, která měla s takovou záměnou dramatické osoby a herecké postavy ze strany diváků velmi negativní zkušenost. Nezkušené obecnstvo bylo totiž svedeno příliš naturalistickým pojmáním představení k tomu, „že považovali např. herce hrajícího intrikána za skutečného padoucha a ohrožovali jej i na životě“.<sup>143</sup> Diváci zde ztotožňovali postavu s osobou, významovou představu technickou s významovou představou obrazovou – hrajícího herce s tím, co představoval.

Zich nicméně tvrdí, že takové ztotožňování herecké postavy a dramatické osoby není v praxi téměř možné, jelikož „primitivní přípravu pro divadelní zaměření má však každý z nás již od nejtělejšího dětství“.<sup>144</sup> Tato příprava vzniká podle Zicha z dětské radosti napodobovat jiné lidi a z zívání se do určitých lidí či postav při různých hrách. Děti si často samy hrají například na vojáky či na loupežníky a stejně tak zároveň vidí druhé děti si takto hrát. Podle Zicha je již dětem rozdvojení našeho já na hrající a hrané a vlastního výkonu na prováděný a předváděný intuitivně známé.<sup>145</sup> Děti již mají předběžné herecké a divadelní dojmy z vlastní zkušenosti, a proto se při první návštěvě divadla podle Zicha nesetkávají s něčím naprosto neznámým a novým. Dětský divák chápe, že to, co vidí při divadelním představení, je jen hra a k tomu, co vnímá, si již vytváří ve své mysli významové představy technické a obrazové.

Zich také říká, že aby se zamezilo možnému ztotožňování významové představy technické a obrazové, tak je u každého obrazového uměleckého díla nezbytné, aby bylo „odděleno od svého okolí, aby každý zřetelně viděl, kam až sahá toto obrazové dílo a kde již není“.<sup>146</sup> V dramatickém umění tomu podle Zicha slouží ohraničení scény, provedené proscéniovým rámem, oponou a plochou vystupující z rampy. To platí především v případě tradičního, „kukátkového“ divadla.

Před divadelním rámcem je podle Zicha skutečný, životní svět, zatímco za rampou nastává svět nikoli neskutečný, ale svět ze životní skutečnosti vyňatý, svět divadelní iluze. Je to svět zdánlivé, umělecké, divadelní skutečnosti. Tato skutečnost je podle Zicha „se životní skutečností sice paralelní, jí odpovídající, ale noeticky jiná, různorodá“.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 288.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 289.

<sup>145</sup> Srov. Tamtéž, s. 289.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 289.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 289.

#### 4. Komparace Bulloughovy a Zichovy koncepce

Nyní se konečně dostáváme ke klíčové kapitole naší práce, ve které se pokusíme porovnat vybrané momenty Zichovy koncepce dramatického umění s již představenou Bulloughovou koncepcí psychické distance. Jak jsme již uvedli výše, Bullough se věnuje dramatickému umění jen v rámci ilustrování svého modelu psychické distance, zatímco Zich se zabývá komplexně celou problematikou dramatického umění a rozebírá ji z estetického a zároveň také z psychologického a sémiologického hlediska. Faktem je, že Zich a Bullough se o sobě navzájem nikdy nezmiňují a v jejich teoriích nenalezneme žádné zcela shodné momenty, ve kterých by se například navzájem oba autoři citovali. Otakar Zich o Bulloughově koncepci psychické distance ve své *Estetice dramatického umění* nikde nemluví a samotný termín „distance“ nikdy nepoužije.

Přesto však můžeme v Zichově díle nalézt určité pasáže a motivy, které mají s koncepcí psychické distance něco společného. Zich totiž, stejně jako Bullough, v rámci svých úvah o vnímání dramatického umění předpokládá určitou změnu postoje, kterou divák zaujímá k divadelní hře při její estetické recepci. Zich v této souvislosti představuje svoji koncepci divadelní iluze a mluví o tzv. estetickém stavu, který lze chápat jako určité pojetí estetického postoje, do jisté míry analogické s Bulloughovou koncepcí psychické distance. V rámci samotné problematiky divadelní iluze pak můžeme najít čtyři pasáže, které lze s Bulloughovou koncepcí distance přímo porovnat, a na kterých lze ukázat, nakolik jsou určité Zichovy závěry analogické s Bulloughovými tvrzeními a v čem se naopak odlišují.

Prvním motivem, kterým se budeme zabývat, je samotný estetický stav, který vyvolává divadelní iluzi, a který lze chápat jako určitou variantu Bulloughovy psychické distance. Druhým motivem je zdánlivá skutečnost, což je termín charakterizující povahu divadelního představení při nástupu estetického stavu a divadelní iluze. Souvisí s vnímáním fiktivního charakteru divadelních her. Třetím motivem jsou divákovy postřehy podporující divadelní iluzi, které souvisejí s nastolením a udržením estetického stavu při recepci divadelní hry. Jsou ovlivněny především formou divadelní prezentace. Čtvrtým motivem je pak ztotožňování herecké postavy s dramatickou osobou, které lze chápat jako určitou závažnou chybu divákovy recepce divadelní hry, která může narušit divadelní iluzi a způsobit kolaps estetického stavu a potažmo i ztrátu psychické distance.

Právě tyto čtyři vybrané momenty Zichovy teorie dramatického umění nyní rozebereme a pokusíme se je srovnat s analogickými motivy z Bulloughovy koncepce psychické distance.

#### 4.1. Estetický stav vs. mechanismus distance

1) Vybraná Zichova teze – shrnutí<sup>148</sup>: Zich se zabývá rozdílem mezi žitou, praktickou skutečností a skutečností uměleckou, respektive divadelní. Zich se zaměřuje na to, v čem spočívá rozdíl v našich dojmech z určité události, například hádky dvou lidí, když ji zažijeme jednak doopravdy ve skutečnosti a jednak sehranou na jevišti v divadelní hře. Podle Zicha je v obou případech divákův vjem dané události totožný, ale dojem z ní různý. Rozdíl je v různém pojetí daného vjemu, v odlišném způsobu náhledu na danou věc. Ve skutečném světě podle Zicha pojmáme určitou událost v rámci praktického, skutečnostního pojetí, v případě divadelní hry naopak pojmáme danou událost v rámci obrazového, divadelního pojetí, jako něco představovaného a hraného. Zich říká, že divadelní pojetí je pojetí zdánlivé a vychází ze zvláštního duševního stavu, který nastává při estetické recepci umění i přírody.

Zich ho označuje jako estetický stav a říká, že je v něm potlačen běžný pocit žité, praktické skutečnosti. Je to kontemplativní stav a vyvolávají ho v nás objekty, které pozorně esteticky vnímáme, a do kterých jsme pohrouženi, tedy například divadelní hry. V tomto estetickém stavu nám vše, co vnímáme, připadá cizí a vzdálené, jako by to byl sen a je při něm potlačeno naše praktické já a naše běžná vůle. V estetickém stavu zůstává podle Zicha naše pocíťování běžné, žité skutečnosti jakoby v pozadí a vrací se zpět teprve až po skončení našeho estetického zážitku. Estetický stav je většinou navozen úmyslně. Podnětem ke změně našeho vnímání a nástupu estetického stavu je podle Zicha vždy určitý esteticky zajímavý objekt, tedy příroda, umělecké dílo či konkrétně divadelní hra.

2) Analogická Bulloughova teze – shrnutí<sup>149</sup>: Bullough představuje psychickou distanci, kterou považuje za základní princip a společný jmenovatel všech estetických zážitků uměleckých děl a přírody. Bullough uvádí příklad mlhy na moři, která je v našem běžném, praktickém pohledu na skutečnost chápána jako nepříjemný zážitek. Mlha ale může být podle Bullougha také zdrojem potěšení, pokud ji začneme zakoušet odlišným, estetickým způsobem jako krásný mléčný závoj, který rozostřuje obrysy věcí a proměňuje jejich tvary do podivné grotesknosti. Naš běžný, praktický zájem je při takovém zážitku vyřazen z provozu, přičemž takový rozdíl v náhledu na daný jev je způsoben nástupem psychické distance.

Bullough říká, že při tom u nás dochází k transformaci, která je vytvořena vyřazením jevu ze souvislostí s naším praktickým já skrze to, že daný jev necháme stát mimo kontext

---

<sup>148</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 282–284.

<sup>149</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*” jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 10–12.

našich osobních potřeb a cílů. Dochází zde tedy k rozpojení jevu a našeho praktického já. Mechanismus distance je velmi komplexní a má podle Bullougha jednak negativní, inhibiční aspekt, jelikož nás odděluje od praktické stránky věci a od našeho praktického postoje, a jednak pozitivní stránku, jelikož vytváří zkušenost na novém základě, který vznikl inhibičním působením psychické distance. Při nástupu distance tedy dochází k vyřazení našeho běžného, praktického vztahování se k určitým objektům a k vytvoření nové a neobvyklé zkušenosti s danými objekty. Bullough říká, že v tomto smyslu působí distance ve veškerém umění, a lze ji také nazvat estetickým principem, který odlišuje krásné objekty od těch pouze příjemných.

3) Estetický stav vs. mechanismus distance – komparace: Obě uvedené teze jsou do značné míry shodné. Zichova koncepce estetického stavu i Bulloughova koncepce psychické distance jsou založeny na rozdílu mezi běžnou, praktickou, žitou skutečností a zkušeností na jedné straně, a estetickou, uměleckou či konkrétně divadelní zkušeností s určitými fenomény světa na straně druhé. Zich i Bullough shodně považují za klíčový faktor pro navození estetického stavu i psychické distance potlačení našeho praktického já a vyřazení našeho praktického postoje ke světu z provozu. Praktická stránka věcí, praktický zájem o svět, naše běžná vůle či naše osobní potřeby a cíle jsou v průběhu estetického stavu a při nástupu psychické distance odsunuty do pozadí. V tomto směru je zjevné, že Zich i Bullough vycházejí z dřívějších tradičních koncepcí estetického postoje v čele s Kantovou nezainteresovaností estetického soudu a Schopenhauerovou estetickou kontemplací, které též spočívají na potlačení praktického vztahování se ke světu. Je zde tedy protiklad praktického a estetického pojetí fenoménů světa.

Zich i Bullough také oba tvrdí, že estetický stav i psychická distance nám přinášejí určité potěšení, při kterém jsme schopni vnímat a zakoušet krásu či ošklivost určitých objektů, esteticky zajímavých předmětů či událostí. Při nástupu estetického stavu a psychické distance tedy nastává určitý stav kontempace či určitého odstupu, při kterém jsme pohrouženi do objektu našeho estetického zájmu a vnímáme ho z estetického hlediska. Oba autoři též shodně řadí k objektům, k nimž se v rámci estetického stavu a psychické distance vztahujeme, nejen umělecká díla, ale také veškerou přírodu. Zich i Bullough se tedy oba věnují principu estetické recepcie umění i přírody, přičemž Zich se věnuje především umění dramatickému, zatímco Bullough se kromě divadla zabývá i ostatními uměleckými druhy.

Mezi oběma tezemi ale existují určité rozdíly. Zich u popisu estetického stavu nezdůrazňuje určitý aspekt, který naopak Bullough považuje u psychické distance za zcela stěžejní. Tímto aspektem je to, že působení psychické distance nás nejen odděluje od praktické



stránky věcí, ale především u nás vytváří zkušenost s objektem na zcela novém základě. Bullough zde, narozdíl od Zicha, explicitně zdůrazňuje aktivitu recipienta. Při nástupu psychické distance si tedy podle Bullougha kromě určitého odstupu navíc vytváříme novou či neobvyklou zkušenost s objekty našeho estetického zájmu, zatímco podle Zicha se při nástupu estetického stavu jen ponoříme do snového stavu, při kterém nám vše připadá cizí a vzdálené a je při něm potlačeno naše praktické já a naše běžná vůle. O vytvoření zkušenosti na novém základě během estetického stavu Zich explicitně vůbec nemluví a to i přesto, že z jeho koncepce takový typ nové zkušenosti do určité míry vyplývá také. Bulloughův popis nástupu psychické distance se tedy zdá být komplexnější než Zichův popis průběhu estetického stavu. Základ obou koncepcí je ale v zásadě stejný.

Hlavní rozdíl mezi oběma koncepcemi ale spočívá v tom, že zatímco Zichův estetický stav lze chápat jako určitý ekvivalent tradičního estetického postoje, Bulloughova psychická distance je vlastně nezbytnou podmínkou pro jeho vznik. Dá se říct, že psychická distance, která vytváří určitý odstup mezi vnímatelem a zakoušeným objektem, je nutnou podmínkou pro vznik estetického stavu, při kterém se nám pak to, co zakoušíme, zdá být jakoby vzdálené a snové právě díky nástupu a působení psychické distance. Transformace způsobená psychickou distancí, která podle Bullougha vyřazuje jev ze souvislostí s naším praktickým já a vytváří s ním zkušenost na novém základě, je tak vlastně příčinou toho, proč můžeme mít podle Zicha dva totožné vjemy určitého předmětu či události a přitom dojem z nich pokaždé různý, v závislosti na tom, zda je zakoušíme z praktického nebo naopak estetického hlediska. Můžeme tedy říct, že estetický stav je, narozdíl od žitého praktického postoje, podmíněn nástupem psychické distance.

## 4.2. Zdánlivá skutečnost vs. zfiktivňující efekt distance

1) Vybraná Zichova teze – shrnutí<sup>150</sup>: Zich říká, že při recepci divadelní hry normálně nevěříme, že to co vidíme a slyšíme je skutečné, stejně jako při tom zároveň ani nevěříme, že to, co vnímáme, je neskutečné neboli fiktivní. Divadelní hry sice většinou zobrazují situace, které více či méně vycházejí z našich životních zkušeností, nicméně podle Zicha je prožitek z dramatického díla zcela oproštěn od otázky, zda to, co vnímáme, je skutečné či nikoli. Recepce dramatického díla je podle Zicha bez jakéhokoliv pomyšlení na pojem skutečnosti, ať už kladný nebo záporný. Otázka skutečnosti na jedné straně a neskutečnosti či fiktivnosti na straně druhé zde vůbec nevystává a my ji vůbec neřešíme.

---

<sup>150</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 281–282.

Zich vysvětluje, že to, co se na jevišti při divadelní hře děje, není pro nás ani skutečnost, ani neskutečnost, ale skutečnost odlišná od té, ve které žijeme. Je to skutečnost umělecká, respektive divadelní. V estetice bývá tato skutečnost podle Zicha označována jako zdánlivá skutečnost. Tato zdánlivá skutečnost nastává při našem obrazovém, respektive divadelním pojetí divadelní hry během působení estetického stavu a je odlišná od žité skutečnosti.

2) Analogická Bulloughova teze – shrnutí<sup>151</sup>: Bullough upozorňuje, že při nástupu psychické distance není vztah mezi námi a objektem či událostí přerušen do té míry, že by se stal neosobním. Distance podle Bullougha popisuje osobní vztah, často emocionálně zabarvený, ale zvláštního charakteru. Osobní charakter tohoto vztahu k objektu byl totiž přefiltrován a očištěn od své praktické povahy, aniž by tím ale ztratil svou původní konstituci. To, že se v rámci distance k objektu nevztahujeme prakticky tedy neznamená, že by nám byl zároveň lhostejný. Bullough uvádí příklad tohoto distancovaného charakteru vztahu k objektu na vztahu k postavám a ději divadelní hry. Osoby a události dramatu na nás působí jako v normální, žité skutečnosti, ale zároveň nás toto působení z praktického hlediska přímo osobně nezasahuje a jsme distancováni.

Podle Bullougha ale takový nástup distance není způsoben tím, že divák ví, že postavy a situace dramatu jsou neskutečné neboli fiktivní. Tato fiktivnost je naopak důsledkem působení distance. Bullough říká, že je to právě distance, která mění náš vztah k postavám a situacím dramatu a umožňuje nám je vnímat jako distancovaně fiktivní. Skrze působení distance reálné věci jakoby „zfiktivňujeme“. Distance má tedy určitý zfiktivňující efekt, a proto má její nastolení při recepci divadelní hry za následek chápání osob a událostí dramatu jako neskutečných. Díky nástupu distance na nás tak dramatické dílo nepůsobí jako něco skutečného, ale jako něco fiktivního.

3) Zdánlivá skutečnost vs. zfiktivňující efekt distance – komparace: Z obou uvedených tezí je zřejmé, že si jsou podobné. Určitý rozdíl je ale v tom, že zdánlivou skutečnost Zich popisuje především na příkladu dramatického umění, zatímco psychickou distanci Bullough rozebírá v rámci všech uměleckých druhů a divadlo je pouze jedním z příkladů jejího působení. Zichova zdánlivá skutečnost i Bulloughova psychická distance jsou obě založeny na určitém specifickém, antinomickém vztahu. Zdánlivá skutečnost divadelní hry není ani skutečná, ani neskutečná a stejně tak psychická distance nepopisuje vztah ani osobní, ani

---

<sup>151</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 12–13.

neosobní. Prožitek Zichovy zdánlivé skutečnosti při recepci divadelní hry je oproštěn od otázky, zda to, co vidíme, je skutečné či nikoliv a podobně Bulloughova psychická distance má charakter vztahu k objektu, který byl očištěn od praktické, osobní povahy svého působení, aniž by tím ale zároveň ztratil svou původní konstituci a stal se neosobním.

Je ale třeba si při tom uvědomit základ vztahu mezi zdánlivou skutečností a psychickou distancí. Jak jsme již uvedli výše, psychickou distancí lze chápat jako nutnou podmínku pro vznik estetického stavu a jelikož zdánlivá skutečnost nastává právě při estetickém stavu, tak je psychická distance nezbytnou podmínkou i pro ni. Zdánlivá skutečnost není totožná ani se skutečností, ani s neskutečností, ani s realitou, ani s fikcí, přičemž její nutná podmínka, psychická distance, analogicky není ani osobním, ani neosobním vztahem k danému předmětu či události. Při recepci divadelní hry tedy podle Zicha nevěříme, že to, co vidíme a slyšíme, je skutečné ani, že to, co vnímáme, je neskutečné. Stejně tak se při nástupu psychické distance nevztahujeme k určitému objektu prakticky a osobně, nicméně to ale, neznamená, že by nám byl lhostejný a stal se pro nás neosobním. Zdánlivá skutečnost i psychická distance mají tedy zvláštní, kolísavou a obtížně uchopitelnou povahu.

Mezi zdánlivou skutečností a psychickou distancí ale existuje ještě jedna zásadní podobnost. Při vnímání zdánlivé skutečnosti v případě dramatického umění podle Zicha nevyvstává ani otázka skutečnosti, ani neskutečnosti a také psychická distance podle Bullougha skrze svůj zfiktivňující efekt způsobuje, že divadelní hry nevnímáme ani jako skutečné či neskutečné, ale jako distancovaně fiktivní. Zvláštní fiktivní charakter divadelních her je hlavním důsledkem působení psychické distance, která vlastně reálné objekty jakoby zfiktivňuje, a navozuje tak v divákovi stav, který je analogický se Zichovou zdánlivou skutečností. Nastolení psychické distance má tedy za následek chápání osob a událostí dramatu jako distancovaně fiktivních a zdánlivá skutečnost analogicky znamená pojímat dramatické umění jako něco zdánlivého nebo-li ani neskutečného, ani skutečného.

Zichova zdánlivá skutečnost a Bulloughova psychická distance se tedy shodují jak v tom, že díky nim nevnímáme divadelní hry jako něco žitého, skutečného či praktického, tak v tom, jak náš způsob zakoušení dramatického umění proměňují. Bulloughova koncepce psychické distance se ale zdá být intuitivnější než Zichova koncepce zdánlivé skutečnosti, jelikož při prožitku divadelní hry skutečně většinou spíše chápeme to, co vnímáme, v odstupu jako něco fiktivního, než, že bychom se zaměřovali na fakt, že to, co vnímáme, není ani skutečné, ani neskutečné. Otázka skutečnosti nebo neskutečnosti při naší recepci divadelní hry vůbec nevyvstává a my ji vůbec neřešíme, což nakonec tvrdí i sám Zich. Zásadní je to, že divák vnímá divadelní hru v rámci estetického stavu jakožto zdánlivou skutečnost, čemuž

napomáhá právě nástup psychické distance. Můžeme tedy říct, že psychická distance způsobuje fiktivnost divadelní hry a tato distancovaná fiktivnost ve své podstatě vyvolává právě Zichovu zdánlivou skutečnost. Tu lze tedy chápat jako zvláštní formu divákova fiktivního chápání divadelní hry pod vlivem psychické distance.

#### 4.3. Podpora divadelní iluze vs. distancující složky u divadla

1) Vybraná Zichova teze – shrnutí<sup>152</sup>: Zich zdůrazňuje, že pro divadelní pojetí a nástup estetického stavu je potřeba určitá estetická příprava mysli. Tím se podle Zicha myslí navození určitého specificky estetického pojetí daného jevu a zabránění pojetím jiným. Takové estetické pojetí je většinou navozeno úmyslně. Podle Zicha je klíčem k divadelnímu pojetí či zaměření vše, co vnímáme před počátkem hry a často ještě i při jejím zahájení, tedy například vstup do divadla, hlediště naplněné obecnstvem nebo jevištní rámec s oponou. Všechny tyto faktory v nás vyvolávají změnu našeho pojetí skutečnosti, která ústí do estetického stavu, respektive do našeho divadelního zaměření. Zich říká, že divadelní divák je pak v takovém estetickém pojetí udržován občasnými postřehy divadelního rámce, rampy, hlediště a různých prvků divadelní prezentace. Tyto postřehy, které nás upomínají, že jsme v divadle, nejsou podle Zicha momenty, které by divadelní iluzi rušily, ale naopak divadelní iluzi a zdánlivou skutečnost podporují.

Udržují nás totiž v průběhu divadelní hry v divadelní zaměření a v estetickém stavu. Teprve uzavření jeviště oponou a hluk obecnstva opouštějícího hlediště jsou podle Zicha vjemy, které diváka vyzývají k tomu, aby opustil své dosavadní divadelní zaměření a vrátil se k praktickému, skutečnostnímu pojetí světa. Udržení divadelního pojetí je tedy ovlivňováno tím, co během představení vnímáme, prostorem divadla i divadelní prezentací. Zich vysvětluje, že v případě divadelního pojetí je nutná estetická příprava mysli, daná skupinou představ, které si zjednáváme stykem s dramatickým uměním. Základem pro navození estetického stavu a divadelní iluze je tedy naše zkušenost s vjemy divadelní hry, nicméně v případě našeho úplně prvního setkání s divadelní hrou je to podle Zicha naše předchozí zkušenost s hraním různých her v dětství. Děti tak již mají předběžné herecké a divadelní dojmy z vlastní zkušenosti, a proto se při první návštěvě divadla nesetkávají s něčím naprosto neznámým a novým. Teprve na základě takové zkušenosti můžeme pojímat divadelní představení esteticky.

---

<sup>152</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 286–287.

2) Analogická Bulloughova teze – shrnutí<sup>153</sup>: Bullough říká, že forma divadelní prezentace může ohrozit udržení psychické distance, nicméně často naopak působí jako její významná podpora. Některé složky prezentace divadelní hry mohou způsobovat ztrátu distance, zatímco jiné naopak nastolení a udržení distance podporují. Bullough si všímá, že zatímco živé tělesné médium dramatického díla hrozí nebezpečím ztráty distance, tak různé další rysy jevištní prezentace mají účinek přesně opačný a pomáhají nastolení a udržení distance. Herci jsou příliš podobní fiktivním postavám, které ztvárňují na jevišti, což může udržení distance ohrozit, zatímco určitý typ prostoru divadla, tvaru jeviště a hlediště, osvětlení, ale i některé kulisy, kostýmy a masky podle Bullougha distanci jednoznačně podporují a přispívají k jejímu udržení.

Distancujícím prvkem na divadle je také tradiční prezentace postav v divadelní hře. To vše platí především v případě tradičního, „kukátkového“ divadla. Divák si je díky těmto prvkům vědom, že je v divadle a automaticky se přepne do estetického prožívání, které je distancované. Právě nástup distance způsobuje u diváků zfiktivnění celé divadelní hry. Právě proto potom může divák vnímat děj divadelní hry distancovaně jako fiktivní.

3) Podpora divadelní iluze vs. distancující složky u divadla – komparace: U obou uvedených tezí panuje značná shoda. Zich zdůrazňuje, že divadelní prezentace je klíčem k estetickému, divadelnímu pojetí divadelní hry a Bullough analogicky říká, že divadelní prezentace často působí jako významná podpora psychické distance. Podle Zicha je divák v divadelním pojetí, a tedy i v estetickém stavu a ve zdánlivé skutečnosti, udržován tím, že vnímá divadelní rámec, rampy, hlediště a další prvky divadelní prezentace. Stejně tak Bullough říká, že určitý typ prostoru divadla, tvar jeviště a hlediště, osvětlení a některé kulisy, kostýmy a masky jednoznačně podporují psychickou distanci a umožňují její nastup i její udržení. Je třeba dodat, že Zich i Bullough mají také v obou případech shodně na mysli tradiční „kukátkové“ divadlo s tradiční prezentací postav i divadelní scény. Zmíněné divákovy postřehy divadelní prezentace nás podle Zicha upomínají, že jsme v divadle a podporují divadelní iluzi neboli zdánlivou skutečnost divadelní hry. Stejně tak podle Bullougha si je divák díky zmíněným prvkům divadelní prezentace vědom, že je v divadle a automaticky se přepne do estetického prožívání, které je distancované.

Mezi Zichovou a Bulloughovou koncepcí prvků podporujících divadelní pojetí a psychickou distanci na divadle je ale jeden rozdíl. Bullough popisuje prvky podporující

---

<sup>153</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 16–21.

psychickou distancí na divadle jen stručně jako něco, co má na nás vliv přímo a vůbec netematizuje otázku učení se prožitku divadelní hry, Zich tuto problematiku naopak rozebírá a říká, že prvky dramatické prezentace, které podporují divadelní iluzi, jsou přímo spjaty s určitou estetickou přípravou mysli, která je zcela zásadní pro divákovu recepci divadelní hry. Estetická příprava mysli znamená navození určitého, specifiky estetického pojetí divadelní hry a vzniká právě na základě našich postřehů divadla, jakými jsou jevištní prezentace i celý prostor divadla.

Zich vysvětluje, že nás tyto postřehy udržují v divadelním pojetí a estetickém stavu, přičemž uzavření jeviště oponou a obecenstvo opouštějící hlediště nás naopak z divadelní iluze navrácí k žitému, praktickému pojmání světa. Bullough v této souvislosti jen obecně říká, že některé složky prezentace divadelní hry nastolení a udržení distance podporují a jiné mohou naopak způsobovat její ztrátu. Zich podrobně vysvětluje, že estetická příprava mysli pro recepci divadelní hry je dána skupinou představ, které získáváme průběžným stykem s dramatickým uměním. Pro navození divadelní iluze neboli estetického stavu je tedy zásadní naše zkušenost s vjemem divadelní hry a předtím ještě zkušenost s hraním různých her v dětství. Bullough se naopak vůbec o podmínkách vývoje naší zkušenosti s recepcí dramatického umění nezmiňuje.

Lze tedy říct, že Zich popisuje prvky podporující divadelní iluzi důkladněji než Bullough. Zich pečlivě propojuje popis postřehů nutných pro nástup estetického stavu se svojí koncepcí estetické přípravy mysli i divadelní iluze, zatímco Bullough popisuje formu divadelní prezentace, která podporuje distancí, jen v rámci krátkého příkladu, na kterém je v souvislosti s dramatickým uměním popisováno fungování mechanismu psychické distance.

#### 4.4. Ztotožňování postavy s osobou vs. ztráta distance pod-distancováním

1) Vybraná Zichova teze – shrnutí<sup>154</sup>: Zich se ptá, jaký je vlastně začátek naší zkušenosti s dramatickým uměním a říká, že pokud by se někdo ocitl poprvé v divadle a neměl by za sebou žádnou zkušenost s dramatickým uměním, tak zde vyvstává otázka, zda by byl takový divák vůbec schopen zaujmout divadelní pojetí a vnímat zdánlivou skutečnost divadelní hry. Je zde podle Zicha nebezpečí, že takový divák by nebyl schopen uvést se do estetického stavu a nedokázal by rozlišovat charakteristickou dvojitou významovou představu toho, co je to, co vidíme a co představuje to, co vidíme. Divák by pak nedokázal vnímat divadelní iluzi a na divadelní hru by se díval jednoduše ve smyslu – co to je. V dramatickém umění je podle Zicha

---

<sup>154</sup> Srov. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 288–289.

představa herecké postavy natolik shodná s představou dramatické osoby, že by byla zmíněná chyba možná. Je zde tedy nebezpečí směřování významové představy technické a obrazové, které znamená chybnou změnu divadelního pojetí, ztotožňování postavy s osobou.

Zich v této souvislosti uvádí příklad kočující herecké společnosti, která měla s takovou záměnou herecké postavy a dramatické osoby ze strany diváků velmi negativní zkušenost. Nezkušené obecnstvo bylo totiž podle Zicha svedeno příliš naturalistickým pojmáním představení k tomu, že považovali například herce hrajícího intrikána za opravdového padoucha a ohrožovali ho i na životě. Diváci zde tedy ztotožňovali postavu s osobou, významovou představu technickou s významovou představou obrazovou. Věřili, že to, co vidí a slyší, je skutečnost a ztotožňovali hrajícího herce s tím, co představoval. Zich nicméně tvrdí, že takové zaměňování postavy a osoby není v praxi téměř možné, jelikož primitivní přípravu pro divadelní pojetí má v podobě hraní různých her každý z nás již od nejtělejšího dětství. Podle Zicha je dětem rozdvojení našeho já na hrající a hrané a výkonu na prováděný a předváděný již intuitivně známé.

2) Analogická Bulloughova teze – shrnutí<sup>155</sup>: Bullough naznačuje, že bez nástupu psychické distance nelze vnímat divadelní hru adekvátním způsobem. Bullough v této souvislosti uvádí příklad příslovečně nevzdělaného křupana, který chce kvůli nešťastné hrdince zasáhnout do hry a jehož je možno od toho odvrátit jen zdůrazněním, že je to jen jako. Takový člověk určitě není podle Bullougha určitě ideálním typem divadelního diváka. Divák, který není schopen vnímat fiktivnost divadelní hry, jednoduše nedokázal zaujmout psychickou distanci. Místo toho považuje dění v divadelní hře za skutečnost, což rozhodně není adekvátní přístup k recepci dramatického díla.

Tento příklad je typickým případem pod-distancování, při kterém zcela zmizí estetický objekt, jelikož je vnímatel v příliš malém odstupu od zakoušeného předmětu či události. Pod-distancování tedy nastává, když si divák divadelní hry přestane uvědomovat, že sleduje a spoluvytváří ve své mysli estetický objekt a začne chápat reprezentovanou scénu či situaci jako skutečnou. Je to typ ztráty distance, která je zapříčiněna závažnou chybou ve vztahu mezi subjektem a objektem. Divadelní hry někdy takto ohrožují udržení distance kvůli typu své dramatické prezentace. Podle Bullougha je ale pod-distancování obecně častěji chybou subjektu, tedy diváka divadelní hry.

---

<sup>155</sup> Srov. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*” jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 13–14.

3) Ztotožňování postavy s osobou vs. ztráta distance pod-distancováním – komparace: Na obou uvedených tezích je vidět velká podobnost až shoda. Zichův popis diváckého ztotožňování herecké postavy s dramatickou osobou je prakticky totožný s Bulloughovým popisem pod-distancování. Zich i Bullough zde shodně mluví o zvláštním případě chybného zakoušení divadelní hry, při kterém někteří, většinou naivní či divadelní zkušenost dosud nemající diváci chápou to, co vidí a slyší na jevišti, jako skutečnost. Ztotožňování postavy s osobou i ztráta distance pod-distancováním tedy nastává, když si divák divadelní hry podle Bullougha i Zicha přestane uvědomovat, že sleduje a spoluvytváří estetický objekt a začne považovat reprezentovanou scénu či situaci za skutečnou.

Zich i Bullough uvádějí zcela analogické výstižné případy takového chybného vnímání dramatického umění. Zich mluví o nezkušeném obecnstvu, které bylo svedeno příliš naturalistickým chápáním divadelní hry k tomu, že považovali herce hrajícího intrikána za skutečného padoucha a ohrožovali jej i na životě. Podobně mluví Bullough o nevzdělaném křupanovi, jenž chce kvůli nešťastné hrdince zasáhnout do hry, a kterého je možno od toho odradit jen zdůrazněním, že je to jen jako. V obou případech se tedy diváci nechali divadelní hrou příliš strhnout a začali považovat postavy a události za skutečnost. V tom všem jsou Zichovy i Bulloughovy názory prakticky identické.

Určitý rozdíl mezi jejich koncepcemi je ale v tom, čím je toto ztotožňování postavy s osobou či pod-distancování způsobeno. Především je třeba říct, že Bullough Zichovu teorii ve své době nemohl znát, a proto vůbec nepracuje se Zichovým sémantickým trojitým rozlišením herec – herecká postava (významová představa technická) – dramatická osoba (významová představa obrazová). Bullough jen jednoduše popisuje herce, kteří hrají určitou postavu. Zich vysvětluje ztotožňování postavy s osobou tím, že divák, který se poprvé v životě ocitl v divadle a nemá s ním žádnou zkušenost, nedokáže zaujmout divadelní pojetí a nevybaví si pro divadelní iluzi nezbytnou dvojitou významovou představu toho, co je to, co vidíme a co představuje to, co vidíme. Takový divák si pak podle Zicha nedokáže navodit estetický stav, nedokáže adekvátně vnímat zdánlivou skutečnost divadelního představení a dívá se na hru jednoduše tak, jak je, aniž by rozlišoval, že herec vždy hraje skrze hereckou postavu určitou dramatickou osobu. U takového diváka dochází ke směšování významové představy technické s obrazovou, ke ztotožňování herecké postavy s dramatickou osobou.

Bullough naopak říká, že pod-distancování je způsobeno tím, že vnímatel je v příliš malém odstupu od zakoušeného předmětu či události. V takové situaci podle Bullougha zmizí estetický objekt a divák pak není schopen vnímat fiktivnost divadelní hry, jelikož prostě vůbec nedokázal zaujmout psychickou distanci. Rozdíl je tedy v tom, že zatímco Zich vidí chybu a



nebezpečí ve směřování významové představy technické a obrazové, Bullough vidí příčinu problému v závažné chybě ve vztahu subjektu s objektem. Ve chvíli, kdy divák ztratí psychickou distanci a začne pojmát postavy a dění v divadelní hře jako skutečnost, tak u něj dochází právě ke ztotožňování herecké postavy s dramatickou osobou. Ukazuje se tedy, že je to právě Bulloughova psychická distance, která zajišťuje adekvátní vnímání Zichovy významové představy technické a obrazové v divákově mysli při recepci dramatického díla. Když dojde k její ztrátě, tak vnímatel začne obě významové představy směřovat.

Důležitá shoda pak panuje mezi Bulloughem a Zichem v tom, že oba vidí v otázce ztotožňování postavy s osobou a ztrátě distance pod-distancováním chybu spíše v subjektu, tedy v divákovi divadelní hry. Zich říká, že v dramatickém umění je technická představa herecké osoby do té míry shodná s obrazovou představou dramatické osoby, že je zmíněná záměna možná a diváci mohou začít pojmát divadelní hru příliš naturalisticky. Také Bullough tvrdí, že pod-distancování má většinou na svědomí divák, který ztratí odstup od zakoušené divadelní hry a začne ji chápat jako skutečnost. Zich i Bullough tedy analogicky popisují, že diváci mohou začít mylně ztotožňovat herce s tím, co představuje, ale zatímco Zich tuto situaci vysvětluje směřováním významové představy technické a obrazové u diváků, kteří neměli od dětství přípravu na divadelní pojetí, Bullough jí chápe jako zásadní chybu v divákově estetické recepci, která je způsobena ztrátou psychické distance.

## 5. Závěr

V naší bakalářské práci „*Motiv psychické distance v koncepci dramatického umění Otakara Zicha*“ jsme se nejprve pokusili shrnout koncepci psychické distance Edwarda Bullougha a koncepci dramatického umění Otakara Zicha, což nám připravilo půdu pro komparaci vybraných analogických momentů obou jinak do značné míry rozdílných estetických koncepcí. Ve třetí, klíčové části naší práce jsme vybrali z prací obou autorů čtyři dvojice pasáží, na kterých jsme se pokusili ukázat, v čem přesně spočívá analogie obou koncepcí. Ukázalo se, že analogické pasáže Bulloughovy a Zichovy koncepce obsahují řadu do určité míry shodných tezí, u kterých lze sladit dohromady jinak odlišný přístup obou autorů k estetické problematice dramatického umění.

Můžeme říct, že značná shoda obou koncepcí panuje jak v porovnání Zichova výkladu estetického stavu s Bulloughovým popisem mechanismu distance, tak v porovnání Zichova popisu zdánlivé skutečnosti s Bulloughovou tezí o zfiktivňujícím efektu distance. Rozdíly panují jen v míře propracovanosti obou tezí a v tom, že psychická distance a její zfiktivňující efekt je v podstatě příčinou vzniku estetického stavu a vnímání zdánlivé skutečnosti. V otázce podpory divadelní iluze a distancujících prvků u divadla je sice Zichův popis komplexnější než u Bullougha, nicméně i zde je shoda obou tezí značná. Problematika Zichova ztotožňování postavy s osobou v dramatickém umění je pak v základu prakticky identická s Bulloughovým popisem ztráty distance pod-distancováním, obě teze se ale nicméně liší v příčinách těchto analogických problémů divácké recepce divadelních her.

Lze tedy říct, že se nám podařilo najít a systematizovat analogické momenty v estetických koncepcích obou autorů, což byl hlavní cíl naší práce. Vystává tak otázka, zda bylo toto porovnání analogických momentů Zichovy a Bulloughovy koncepce opravdu přínosné. Tomu, že naše práce přináší určitý přínos, by nasvědčoval fakt, že porovnání a propojení obou koncepcí skutečně nabízí jiný a komplexnější pohled na estetickou problematiku dramatického umění, než když jsou představené odděleně, což je jednoznačně pozitivní. Na shrnutí a komparaci obou koncepcí je také přínosné to, že dobře ilustruje, čím Bulloughova i Zichova teorie zapadá do dlouhodobé tradice koncepcí estetického postoje a zároveň poskytuje na tuto klasickou estetickou problematiku opět trochu odlišný náhled. Na závěr tak můžeme říct, že rozbor Bulloughovy a Zichovy estetické koncepce může být přínosný jak pro estetiku dramatického umění a problematiku estetického postoje, tak potažmo i pro celý obor estetika.

## 6. Seznam použité literatury

1. BULLOUGH, Edward. „*Psychická distance*” jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, roč. XXXII, č. 1, 1995, s. 10–30.
2. DYKAST, Roman. *Zich, Otakar*. In: *Český hudební slovník slov a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2010 [cit. 2015-05-15]. Dostupný z: [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).
3. FENNER, David E. W. *Edward Bullough and Psychological Distance*. In: Fenner, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 58–71.
4. SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1992. 84 s.
5. WILKINSON, Elizabeth M. *Introduction*. In: Bullough, Edward. *Aesthetics. Lectures and Essays*. 1. vyd. London: Bowes & Bowes, 1957, s. 5–43.
6. ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli*. In: *Česká mysl*, roč. XVII, 1921, s. 150–162, 193–204.
7. ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1981. 451 s.
8. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.
9. ZUSKA, Vlastimil. *Estetická distance – dialog sebereflexe*. In: Zuska, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín*. 1. vyd. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 36–48.
10. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001. 132 s.