

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Nicola Šafaříková

**Strukturálně-sémiotický pohled na  
divadlo Iva Osolobě**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Kladný**

**Praha 2016**

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.

2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne .....

.....

Nicola Šafaříková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce, Mgr. Tomáši Kladnému, za přijetí vedení mé práce a za rady při jejím psaní. Také děkuji své rodině, která mě v mém studiu po celou dobu podporovala.

# OBSAH

<b>1.</b>	<b>Úvod.....</b>	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>Strukturalismus a jeho česká historie .....</b>	<b>3</b>
2.1.	Pražská sémiotika divadla a dramatu .....	4
<b>3.</b>	<b>Otakar Zich a jeho Estetika dramatického umění.....</b>	<b>11</b>
<b>4.</b>	<b>Jan Mukařovský - Zichovo dramatické umění z pohledu Jana Mukařovského ...</b>	<b>19</b>
<b>5.</b>	<b>Jiří Veltruský .....</b>	<b>24</b>
<b>6.</b>	<b>Ivo Osolsobě .....</b>	<b>30</b>
6.1.	Komentáře k Zichově studii .....	30
6.2.	Osolsoběho Anti-Zich .....	32
6.3.	Osolsoběho ostenze .....	34
6.4.	Teorie modelů .....	39
6.5.	Kybernetika a divadlo .....	47
<b>7.</b>	<b>Reakce na Osolsoběho studie .....</b>	<b>49</b>
7.1.	Vladimír Just: Ostenze ještě po pětatřiceti letech .....	49
7.2.	Lenka Jungmannová.....	55
7.3.	Umberto Eco a jeho komentář k ostenzi .....	56
7.4.	Osolsoběho reakce na Eca .....	58
<b>8.</b>	<b>Význam divadla pro reálný život.....</b>	<b>61</b>
<b>9.</b>	<b>Závěr.....</b>	<b>65</b>
<b>10.</b>	<b>Shrnutí.....</b>	<b>67</b>
	<b>Zdroje .....</b>	<b>69</b>

## **Anotace**

V této diplomové práci se budu věnovat strukturalisticko-sémiotickému pohledu na divadlo, který zastával Ivo Osolobě. Jeho pohled rozeberu na základě textů, které pro toto téma sepsal. Zmíním jak navazoval na své učitele a předchůdce, rozeberu teorii ostenze a modelování, kterou vypracoval a také budu psát o jeho pohledu na divadlo jako komunikačního prostředku. Zároveň nastíním teorii divadla, která se objevila v českém strukturalistickém myšlení a připravila tak půdu pro další bádání.

Budu čerpat především z textů Iva Osolobě také Otakara Zicha, Jiřího Veltruského a dalších.

## **Klíčová slova**

divadlo, strukturalismus, sémiotika, divák, herec, ostenze, modelování, komunikace, dramatická situace, umění

## **Abstract**

In this diploma thesis I will deal with the structuralist-semiotic perspective of the theatre, which held Ivo Osolsobě. I will discuss his view on the basis of the texts that he wrote on this topic. I will mention his following of his teachers and predecessor, I will discuss the theory of ostension and modeling and I will also write about his view of theatre as a mean of communication. At the same time I will outline theory of theater, which appeared in the Czech structuralist thinking, which paved the way for further research.

I will draw mainly from the texts from Ivo Osolsobě also Otakar Zich, Jiří Veltruský and others.

## **Keywords**

theater, structuralism, semiotics, spectator, actor, ostension, modeling, communication, dramatic situation, art

# 1. Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala téma divadla, které je význačné svou komunikační schopností. Publikum vytváří jedinečné prostředí pro tuto estetickou formu, která probíhá v určitém času a prostoru.

Česká divadelní věda získala díky Pražské škole širokou základnu a její sémiotika nabyla mezinárodního věhlasu. Vývoj českého myšlení o divadle sice nevytvořil jednodušou teorii divadla, přesto tato škola položila teoretické základy, na kterých stavějí současné teoretické studie divadla. Za zakladatele české divadelní vědy bývá považován Otakar Zich se svým dílem *Estetika dramatického umění*. Toto dílo se stalo impulsem pro české strukturalisty, kritiky se dočkalo od Jiřího Veltruského a obhajoby od Iva Osolsobě.

Rozhodla jsem se napsat práci o teorii Iva Osolsobě, který studoval divadelní vědu a estetiku, zabýval se zpěvohrou, působil jako dramaturg Hudebního divadla Karlín, působil na Divadelní fakultě JAMU v roce 1994. V roce 2001 byl jmenován profesorem teorie dějin a divadla. Své teoretické práce aplikoval na oblast hudebního divadla a muzikálu, který konfrontoval s činohrou. Charakterizoval ho jako druh divadla, které zpívá, mluví a tančí. Divadlo pojímal z pohledu teorie komunikace. Ve své knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* objasňuje svůj pojem situace, ze kterého odvozuje základní sémiotické pojmy a dokonce i definici divadla. Publikoval mnoho studií v časopisech, tyto studie jsou povětšinou shrnuty v díle *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, kde vyzdvihuje téma ostenzivního zobrazování. Další studie lze nalézt ve výboru *Principa parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle*, kde se vrací k otázkám Zichovské estetiky divadla a dále ji rozebírá.

Ivo Osolsobě se zasloužil o prezentaci strukturalistického bádání divadla a jeho dalšího rozvoje. Proto považuji za důležité v prvních kapitolách své práce shrnout důležitost českého vědění o divadle a zároveň upozornit na jeho věhlas a další teoretiky, pro které se stalo inspiračními zdroji. Několikrát bude zmíněna důležitost Otakara Zicha v teatrologii. Ivo Osolsobě odhaluje důslednou logiku v jeho textu, jeho myšlenky jsou pro něj logické a mistrně formulované.

Estetika divadelních forem není v dnešní době ustálená, setkáváme se spíše s diskuzí a různorodými názory. Iva Osolsobě beru jako zástupce současného vývoje teorie a jeho

poznatky se snažím porovnávat s recenzemi jeho děl, které jsou často kritickými reakcemi. Tím se snažím reflektovat současný stav diskuze.

Své pojednání pojmám čistě teoreticky, snažím se ukázat stěžejní body teorie Iva Osolobě a jeho pohled na divadlo jako na komunikaci.

Svou práci dělím na několik částí. V úvodu nastiňuji důležitost české divadelní vědy pro celou teatrologii. Dále se zaměřuji na práce dvou českých teoretiků Otakara Zicha a Jiřího Veltruského a zmiňuji i Jana Mukařovského. Tito teatrologové, esteticí a filosofové se stali inspiračními zdroji pro Iva Osolobě a věnoval jim značnou část svých prací a komentářů. V další části se tedy zabývám reakcí Iva Osolobě na tyto dva velikány a rozvoj jeho vlastní teorie divadla v návaznosti právě na Zicha a Veltruského. Pro uzavření Osoloběho teorie považuji za nutné uvést několik reakcí na jeho díla a dokonce Osoloběho komentář k Ecově pojetí pojmu ostenze, který je pro něj tak stěžejní. V závěrečné části se věnuji významu divadla pro člověka, kde shrnuji své poznatky z prací Osolobě a uvádím i Derridův „požadavek“ na divadlo, které by mělo podle něj pro skutečný život přínos.



## 2. Strukturalismus a jeho česká historie

Počátky strukturalismu v Čechách lze klást do dvacátých let tohoto století. Opíral se o evropské tradice filosofie a vyvíjel se v rámci známého Lingvistického kroužku, který byl založen v Praze roku 1926, kdy se uskutečnila první schůzka. Po celém světě byl známý jako Pražská škola. Vůdčími osobnostmi se stal Roman Jakobson a Jan Mukařovský. Předmětem jejich zájmu nebyla jen jazykověda. Pražská škola vycházela především z lingvistické teorie de Saussura a rozvíjela nejen lingvistiku, ale i uměnovědnou teorii.

Právě Ivo Osolobě ve své knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* zmiňuje, že český strukturalismus ovlivnil nejen studium jazyka a literatury, ale také právě divadla. Teoretici se zaměřili na současnost významového systému a zdůraznili synchronní pojetí strukturální analýzy a popis vztahů mezi jednotlivými prvky struktury. Všechny významové prvky jsou si rovnocenné.

Český strukturalismus navazoval na český poetismus, tím pádem studium divadla zde reflektuje jednotu všech složek na významové rovině. Interpretace uměleckého díla zahrnuje nejen funkci komunikace, ale také funkci estetickou, která je závislá na samotné zprávě. Podle Otakara Zicha je úkolem strukturalismu zaměřit se na dynamický proces estetizace divadelních složek.

Strukturalismus se setkával s kritikou, která vzešla od marxistů. Mnoho teoretiků, například Jan Mukařovský, museli své teorie kvůli politické situaci odvolat.

Strukturalisté zavedli nový prvek, který dával možnost různě vykládat a realizovat dramatický text. To mělo za důsledek jev, kterým byla schopnost divadla reflektovat každodenní život a časové problémy.

Český strukturalismus zkoumal divadlo a umělecké dílo ve všech důsledcích, čímž bylo možné řešit specifičnost umění. Stal se rozhodující teorií v české divadelní vědě.

## 2.1. Pražská sémiotika divadla a dramatu

Studium dramatického umění bylo jen malou částí z prací Pražské školy věnující se literatuře a umění. Studium divadla bylo dominantnější než ostatní zabývající se výtvarným uměním a hudbou. Pražský lingvistický kroužek se v první řadě soustředil na obecnou lingvistiku a tím pádem zájem o literaturu byl na vysoké úrovni.

Divadelní teorie se od teorie literatury a estetiky odlišovala tím, že ruský formalismus nebyl prvotním a hlavním proudem, ze kterého by čerpala. Dalším specifikem bylo to, že badatelé pocházeli z velmi rozdílných oblastí. Nejen že divadlo zkoumali, ale často se na něm i aktivně podíleli. Důležitým rokem pro divadelní studia se stává 1931, kdy vychází studie Zichova *Estetika dramatického umění*. V tomto díle sice není použit termín znak, Zichův přístup je psychologický, přesto je stěžejním pro sémiotiku divadla. Zich zkoumal jen ty složky divadla, které jsou realistické. Celý systém velmi zjednodušil. Přestože Zichovo dílo bylo považováno za obrovský přínos, jsou některé části Zichova systému dalšími teoretiky odsunuty stranou nebo dokonce ignorovány. Základy Zichovi sémiotiky divadla byly přijaty za platné a takřkajíc spíše tolerovány. Některé části jeho studia nenašly pokračovatele, jelikož málokterý badatel dokázal navázat například na jeho sémiotiku hudby a opery v rámci divadla. Nejzásadnější a nejodvážnějším počinem bylo nejspíš rozdělení složek divadla na vizuální a auditivní, které souvisejí s rozlišením umění na prostorová a časová. Ustanovil základní charakteristiky divadla, které závisí právě na uspořádání auditivních a vizuálních znaků a našel principy jejich organizace.

Právě opomenutí, nerozvinutí některých částí Zichovy teorie, která byla považována za zásadní a průkopnickou dokládá, že studium divadla Pražské školy, nikdy nebylo pojímáno jako ucelená doktrína. Vedoucím prvkem v rozvoji teorií byly diskuze, které dále v souhrnu lze vnímat jako teorii.

Každopádně divadlo bylo vnímáno jako samostatné umění. K němu patřilo i herectví a bylo zkoumání propojení textu a recitátora, případně herce. Divadlo bylo považováno za systém, který ač se v mnohém liší, zároveň i čerpá z jiných sémiotických systémů – hudby, jazyka, architektury, gest atd. Divadlo je mnohoznačné, každá složka si ponechává svůj specifický způsob znaků a jejich účinků a také se mísí se všemi ostatními a tím získává nové

charakteristiky. Například socha na jevišti je pozorována pouze z jednoho úhlu, není možné ji obsáhnout více pohledy. Ale divadelními světly může nabýt jiných vlastností.<sup>1</sup>

V divadle jde o souhrn významů, které jsou vyvolávány různými materiálními složkami. Podle Bogatyreva je nejdůležitějším rysem divadla to, že znaky, které vytváří jsou znaky znaků.<sup>2</sup> Proto je potřeba se při studiu soustředit na význam.

Všechny různorodé složky divadla spojují určité stálé faktory, které tvoří strukturu. Jde o funkci herectví, prostoru a jednání. Vše, co se děje v představení se týká herce, který je jakýmsi prostředníkem, díky kterému je ostatním složkám přiřazován význam.<sup>3</sup> Herec je reálný, hmatatelný člověk, který tvoří znaky svým vlastním tělem a tyto znaky se nedají redukovat na pouhý vztah mezi signifiant a signifié.<sup>4</sup> Herec je zároveň přítomen ve svém výtvoru a stává se protějškem diváka.<sup>5</sup>

Jednání bylo považováno za základní podstatu divadla. Naproti tomu Bogatyrev se snažil tuto podstatu najít v „transformaci“, která byla inspirována magickou funkcí folkloru.<sup>6</sup> Jednání jinak bylo brané jako sled navzájem kombinovatelných významů. Jednání je utvářeno různými složkami, které se navzájem doplňují. Honzl klade důraz na jednotu jednání a tím pádem různé druhy znaků mohou být vzájemně zaměnitelné. Dramatická akce není vždy soustředěna jen v herci, který jedná, ale divadelnost je jednání soustředěné jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu. Pouhé oznámení nám může určit divadelní akci místa. Scénická hudba je dekorační výzdobou. A divadlo v autonomním vývoji aktualizuje vždy jednu složku divadelnosti, slovo, tanec, pohyb herce.<sup>7</sup>

Jedním ze základních strukturálních principů v jazyce je protiklad, který je vytvářen mezi významovými jednotkami a významovým kontextem. Zkoumání se zastavilo momentem, kdy se určilo, že podstatou divadelnosti je jednání.

Dalším tématem byl divadelní prostor, k němuž Zich vypracoval základní pojem, takzvaný dramatický prostor, který je dynamický, neustále se měnící souhrn vztahů mezi subjekty, nástroji a doplňky jednání.<sup>8</sup> Prostorové vztahy se mění v čase, jsou přeskupovány

---

<sup>1</sup> Bogatyrev, P. (1938). Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost*, IV(3), str. 138-149

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Mukařovský, J. (1941). K dnešnímu stavu teorie divadla. *Program D 41*(1), str. 229-242

<sup>4</sup> Bogatyrev, P. (1938). Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost*, IV(3), str. 138-149

<sup>5</sup> Mukařovský, J. (1941). K dnešnímu stavu teorie divadla. *Program D 41*(1), str. 229-242

<sup>6</sup> Bogatyrev, P. (1940). *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový, str. 8-13

<sup>7</sup> Honzl, J. (1940). Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*, VI, str. 177-188

<sup>8</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama., str. 178

faktory, které jsou přítomné. Dramatický prostor není shodný s hrací plochou, může se během hry zmenšovat, či zvětšovat. Jednotící funkcí prostoru je posloupnost.

Důležitým mezníkem pro položení základů sémiotiky divadla bylo Zichovo oddělení pojmů signifiant a signifié, které se objevují v herectví. Rozlišil hereckou postavu, která je tvořena hercem od dramatické osoby, která je představována postavou a mimo postavil herce, který je umělcem.<sup>9</sup> Podle Jana Mukařovského toto rozlišení podle Zicha znamená, že herecká postava je znakem objektivně existujícím na jevišti a osoba, která existuje v mysli člověka je významem tohoto znaku.<sup>10</sup> Zichovo oddělení herecké postavy a osoby nebylo nikdy zcela přijato. Myšlenku dvou složek znaku nelze zřejmě aplikovat na herectví. Je často nemožné určit, co náleží herecké postavě a co osobě. Rozdělení těchto dvou subjektů není nikdy zcela jisté a jasné. Vždy jsou to lidé a jejich chování, které vše ovlivňuje.

Sémiotika divadla a dramatu, která vzešla od Pražské školy, nabyla mezinárodního věhlasu. Přestože nebyla vytvořena jednoduše teorie divadla, byly Pražskou školou položeny základy, o které se opírají soudobé sémiotické studie hovořící o divadle a dramatu. Michaelovi Quinnovi vyšla v roce 1995 kniha *The Semiotic Stage* s podtitulem „Divadelní teorie pražské školy“. Pražská škola se primárně věnovala sémiotice divadla, většina badatelů divadlo nejen zkoumala, ale také se na něj aktivně podílela. Quinn se snaží primárně podat historický přehled pražské teorie.

Americký teatrolog Michael L. Quinne pronikl do divadelní teorie okolo roku 1984 na University of Massachusetts. Hlavní oblastí Quinnova zájmu se stává pražský strukturalismus. Vychází z původních českých textů a má mnoho kontaktů, například s M. Procházkou, I. Osolobě a J. Veltruským. V roce 1992 vyvrcholil jeho bádání publikací *The Semiotic stage*, která vyšla až po jeho smrti.

Jak zmiňuje Gajdoš<sup>11</sup>, Quinn se naučil jako mladý teoretik česky a tím se jeho zájem o pražský strukturalismus prohloubil. Díky znalosti jazyka mohl studovat Zichovu Estetiku dramatického umění a nemusel čerpat pouze z interpretací. Quinn poukazuje na to, že Zich čerpal z Kanta a jeho koncepce dialektické antinomie a tím se odlišil od svých předchůdců,

---

<sup>9</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama., str. 46

<sup>10</sup> Mukařovský, J. (1933). Otakar Zich: Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. *Časopis pro moderní filologii*(19), str. 318-326

<sup>11</sup> Gajdoš, J. (2005). *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU., str. 69

kteří čerpali z Wagnera a jeho „gesamtkunstwerk“<sup>12</sup>. Toto byl důležitý a dosud opomenutý poznatek, díky čemuž nastává správné zařazení Zicha do přímé pozitivisticko-atomistické větve. Podle Zicha je umělecké dílo vícetematické a to je právě hlavním tématem v teorii divadla a dramatu.

Podle Quinna je Zichova struktura otevřena změně, ale existuje jako celek v jakémkoliv čase skrze poznávání dynamických vztahů jejích jednotlivých částí. Quinn zároveň potvrzuje, že Zichův pohled na divadlo se stal hlavní koncepcí Pražského lingvistického kroužku. Přestože Quinn mluví o struktuře, sám Zich tento pojem nepoužívá. Zich možná jen započal další možné interpretace struktury, které rozpracoval například Jan Mukařovský jako koncepci otevřené struktury.

Divadelní teorií se zabýval i Winfried Nöth, který ve své *Handbook of Semiotics* věnoval značnou část Pražské škole. Toto téma má pro něj mnoho sémiotických rozměrů. Například Barthes divadlo popisuje jako informativní polyfonii, kdy je teatralita charakterizována hustotou znaků. Podle Eca má divadlo charakter znaku, protože ukazuje jednu věc místo druhé a účastí se na estetické komunikaci. Sémiotické studium divadla se objevuje ve 30. a 40. letech souběžně s estetikou Pražské školy (Zich, Veltruský, Mukařovský..).

Podle Altera existují dvě kategorie znaků a to jsou verbální znaky a výpravné znaky. Často bývá jeden z těchto znaků zanedbáván a stává se tak obětí omylů. Buď se z divadla stane žánr literatury, nebo pouhým představením.

Mounin tvrdí, že v divadelní sémiosis nejde o žádnou komunikaci, komunikace nemůže probíhat mezi hercem a publikem. Podle Kirbyho není divadlo sémiotické, protože publikum nedekóduje, ale pouze interpretuje divadelní zprávu. Další studie mluví o modelu divadelní komunikace, která je rozdělena na dva systémy. První je mezi obecnstvem a herci na scéně. Druhý obsahuje autorovu zprávu, kde jsou herci znaky.

Pro Pražské strukturalisty je divadlo místem sémiotické transformace. Materiální objekty, události a všechny praktické věci, které v běžném životě nemají sémiotickou funkci, jsou přeměněny na znaky a jsou prezentovány z estetického hlediska. Bogatyrev rozlišuje

---

<sup>12</sup> Původně termín německého spisovatele a filozofa K. F. E. Trahdorffa, který jej použil v 1827, posléze převzat Wilhelmem Richardem Wagnerem v esejí Die Kunst und die Revolution (Umění a revoluce, 1849). Gesamtkunstwerk znamená komplexní umělecké dílo. Snažil se syntetizovat scénické složky tak, aby byly dále nedělitelné, šlo o pokus o smazání rozdílů mezi jednotlivými médii ve prospěch jejich totálního účinku, který měl divák tohoto „souborného díla“ pocítit.

mezi znaky objektů a znaky znaků, to je například folklorní oděv užitý ve hře. Podle Veltruského herci využívají sami sebe jako materiál, jde o seberefenci. Divadelní znaky jsou polysémotické a Ubersfeldová vidí zdroj této polysémie v neshodě mezi psanými texty a představením. Současné divadlo právě zdůrazňuje rozdíly mezi psaným znakem a hraným.

Erika Fischer Lichte rozděluje divadelní kód na systém, který zahrnuje sémiotické prvky, kódy a subkódy, které mohou být užity v představení, na normu obsahující konvenci dané doby a na úroveň projevu, kdy je kód formován daným divadelním představením. Podle Konzna jsou kódy typickými prvky divadelního představení: slovo, tón, mimika, gesta, pohyby, líčení, kostýmy, rekvizity, světla, hudba a zvukové efekty.

Teorie Fischer-Lichte o performativním přístupu je spojen s proměnou kultury v posledním století, kdy docházelo k propojení umění, kultury a médií. Začaly se také užívat nové technologie v divadlech a „nová média“ na jevišti. S tím se také mění vnímání divadla veřejností.<sup>13</sup> Pro umělce začíná být důležitá zpětná vazba. „Kultura se stále více nevytváří a neformuluje pouze dílech, nýbrž prostřednictvím divadelních procesů inscenování a předvádění, jež se často stávají kulturními událostmi teprve v médiích.“<sup>14</sup> Současná kultura se stává kulturou inscenace nebo kulturou prožitku a podívané. Náš život je prostoupen rituály, které teatralizují náš život, který pak není přirozený. Musíme ho vnímat podle strategie inscenace, ale nelze ho brát za inscenaci samotnou.

Zavádí pojem představení, které splňuje vlastnosti:

- I. Mediální podmínky
- II. Materiální podmínky
- III. Sémiotičnost
- IV. Estetičnost

Představení probíhá v čase, kdy se konfrontují obě strany, jak diváci, tak aktéři. Představení má svůj strategický program a diváci i aktéři ho respektují a vědí o něm. Inscenace je estetická i antropologická kategorie.

---

<sup>13</sup> Fischer-Lichte, E. (2005). Vnímání a mediálnost . V J. Roubla, *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie* (M. Petříček, Překl., stránky 140-146). Praha: Divadelní ústav., str. 142

<sup>14</sup> Tamtéž.

Mediální podmínky jsou dále charakterizovány:

- tělesnou spolupřítomností - v určitém místě
- v určitém časovém úseku
- rozdělením účastníků na aktéry a diváky
- průběžné působení mezi účastníky, které vyplývá z předcházejícího bodu

Představení se vytváří v určitém čase a vzniká z interakce mezi účastníky jako zpětná vazba. A průběh představení nelze kontrolovat či předvídat. Ukončením představení nezůstává nic tradovatelného, co by šlo materiálně zachytit. Představení je nezopakovatelné. Herci i diváci zakouší svou vlastní přítomnost.

Podle Lichte došlo v 70. letech ke zrušení hranic mezi druhy umění a vzniká nový umělecký žánr, čímž je performance. Také zdůrazňuje roli trhu, který ovlivňuje umění. Fischer-Lichte přichází s pojmem „performativní obrát“. Ten se vyskytuje napříč uměleckými druhy.

„Ve výtvarném umění se rysy představení objevily nejprve v akční malbě (action painting) a body artu, později také u světelných soch (light sculptures), videoinstalací apod. Umělec se buď živě předváděl před publikem při vlastním aktu malování, čímž stavěl na odiv své tělo a celkově se sebezprezentoval, nebo tu byl divák - vyzývaný k manipulaci s exponáty - sledován ostatními diváky. Návštěva výstavy tak často znamenala i účast na performanci. Značnou roli sehrálo i procítění atmosféry různých prostor, jež návštěvníky obklopovaly.“<sup>15</sup>

Důležité je silné zapojení diváka, který se stává aktivním tvůrcem. Dílo, jak jsme již řekli není pevný artefakt, ale neopakovatelná událost. Divák má svůj vlastní prostor a je počítáno s jeho rozličnými reakcemi a jsou sami nuceni jednat. Hlavním cílem performance není porozumění, ale „její prožití a následné zhodnocení vlastních prožitků, jež nebylo možné tam a tehdy plně reflektovat.“<sup>16</sup> Důležitým rysem je nahodilost představení, které je záměrně otevřený proces, který není možné přerušit ani ovládnout.

Umělecké dílo je vytvářeno umělcem a interpretováno recipientem, už to není neměnný artefakt. „Místo toho se setkáváme s událostí, jejíž začátek, průběh i konec jsou určovány

---

<sup>15</sup> Fischer-Lichte, E. (2011). *Estetika performativny*. (M. Polochová, Překl.) Mníšek pod Brdy: Na konáři., str. 22

<sup>16</sup> Fischer-Lichte, E. (2011). *Estetika performativny*. (M. Polochová, Překl.) Mníšek pod Brdy: Na konáři., str. 19

jednáním všech zúčastněných subjektů - umělců i diváků.<sup>17</sup> Děj už není vnímatelný znakově, protože akt se stává skutečným. Účinek působení objektů i aktů už není závislý na přiřazovaných významech a vzdaluje se pokusům interpretace. „Až tento účinek - zadržení dechu či pocit nevolnosti - vyvolá v publiku reflexi. Místo aby diváci vnímali možné významy jednání, soustředí se na to, jak a proč u nich toto jednání způsobilo takovou reakci.“<sup>18</sup>

Takto shrnul Nöth teorii divadla, která započala v Pražské škole a nabyla mezinárodního významu.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Fischer-Lichte, E. (2011). *Estetika performativny*. (M. Polochová, Překl.) Mníšek pod Brdy: Na konáři., str. 27

<sup>18</sup> Fischer-Lichte, E. (2011). *Estetika performativny*. (M. Polochová, Překl.) Mníšek pod Brdy: Na konáři., str. 21

<sup>19</sup> Nöth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press. Str. 361-366



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

Otakar Zich byl českým estetikem, zabývajícím se především hudbou, jelikož byl i hudebním skladatelem. Věnoval se výzkumu lidových písní a tanců. Zároveň byl i vysokoškolským pedagogem. Na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy vedl semináře estetiky.

Je těžké zařadit ho do linie estetické školy, ale jeho výzkum překračoval horizont psychologii umění a proto je možné ho považovat za estetika umění.<sup>20</sup> Za úkol české estetiky považoval hlavně popis estetických stavů a dějů. Estetický jev byl pro něj cit krásy, kdy estetické vnímání získáváme zvnějšku. Snažil se ustanovit české názvosloví a typy tvoření a vnímání. Předmětem jeho výzkumu byl akt estetického vnímání. Žádný vjem pro nás není neznámý, ale ovlivňují nás minulé představy, které dokážeme citově nebo obsahově pozměnit. Vnímání začíná tím, že na něco zaměříme pozornost, čímž mysl připravíme na setkání zdánlivě nového pojmu se skupinou již známých představ.<sup>21</sup>

Zichovo přelomové dílo je podle mnohých autorů *Estetika dramatického umění (1931)*. Právě v této knize je rozpracována divadelní teorie, po jeho předchozí teorii hudební. Dramatické umění ustanovil jako samostatné umění, které není závislé na hudbě nebo poezii. Herecké umění je tvůrčím aktem a dramatické dílo není jen textem. Divadlo považuje za umělecký obraz dramatického jednání, které má estetický účinek. Je opticky i zvukově jednotné a musí se skládat z vícero složek, které se doplňují a nelze ho provádět s absencí jedné složky, což by narušilo ostatní složky a celek samotný. Dále rozlišuje hereckou a dramatickou postavu, věnuje se času představení a pojmu dramatické situace.

Otakar Zich se snažil zaměřit na empirickou podobu estetiky a snažil se jí rozvíjet společně s experimentální psychologií.

Celá kniha *Estetika dramatického umění* vznikla jako soubor Zichových přednášek na Karlově univerzitě a je zaměřena na teorii estetiky mluveného a operního dramatu. Svůj výzkum opírá o zkušenosti hudebního skladatele. Dramatik je tedy jiné forma umělecké tvorby než básník, nebo skladatel. Odhaluje svou potřebu vyzdvihnout herectví, které bylo často skryto za režii, na kterou byl kladen velký důraz. Herci nejsou jen materiálem. A

<sup>20</sup> Volek, J. (1985). *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha: Panton, str. 296

<sup>21</sup> Ptáčková, B. S. (2002). *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, str. 137-138

zároveň se tímto dílem snažil rozvinout teorii týkající se české opery, o kterou zájem upadl. Je třeba vychovávat i dramatické skladatele. Na tuto knihu se objevilo mnoho recenzí. Zich se neodvolával na prameny a teorie, ze kterých čerpal.<sup>22</sup>

Pojem dramatického umění je v Zichově díle zásadní. Dramatické umění vnímáme po dobu představení, které vidíme v divadle. Je to souhrn dramatických děl. Dramatické umění je důležité rozlišovat od pojmu divadelního umění. Je to pojem konkrétnější, je zahrnut v divadelním umění. Divadelní umění v sobě spojuje jak dramatické umění, tak další složky umělecké tvorby.<sup>23</sup>

Zvláštností dramatického umění je to, že diváci jsou také posluchači, diváci jsou jakoby duální, jak vizuální, tak poslechoví. Proto je toto umění odlišné od literatury, čtenář nikdy není posluchačem. „Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných složek různorodých, totiž viditelné a slyšitelné.“<sup>24</sup> Ani jednu složku nelze vyloučit, protože by tím byla poškozena i ta zbylá druhá. Optická složka je výtvarné umění a akustická zahrnuje hudbu a básnictví. Tyto dvě základní složky se dále dělí. Akustická složka obsahuje umění básnické, což je řeč herců a někdy může být přidáno i hudební umění, jako například v opeře. V optické složce působí sochařství, malířství a stavitelství. Dramatické umění je podle něj spojením vícero umění, kde žádné z nich nemá přednost, jsou si v hotovém díle rovnocenné.

Pro Otakara Zicha je důležité empirické bádání a i dramatické umění se snaží tomuto zkoumání podrobit. Je třeba zákonitosti dramatického umění podrobovat opakovanému bádání.

Herectví pro Zicha je zvláštní tím, že herec do své postavy dává něco ze sebe. Jeho hlas, gesta, podoba je to, co vkládá do postavy herec sám a nemůže to být dáno dramatickým textem. Herectví je časové, kinetické a jde o kategorii děje. Tím se liší například od umění výtvarného. Herecké dílo je tvůrčí, je obsaženo v dramatickém textu, který se spojen s uměním herce. Herecké umění je umění herce, který převádí dramatický text na jeviště v podobě mluveného nebo zpívaného slova. Postava je vždy ovládnuta hercovou individualitou. text může herci dát určité směrnice jak má postava působit v daný okamžik, ale celou ji dotváří až herec sám. Postava je proměněna v „reálně“ jednající bytost.

---

<sup>22</sup> Novák, B. (1933). Rozhovor s Otakarem Zichem. *Čin, IV.*, str. 465–469

<sup>23</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str.14

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 22

Dramatické dílo je syntéza několika umění. Tuto teorii převzal od Otakara Hostinského, který vypracoval teorii o spojování umění a zavedl nový pojem scénického umění. Principem dramatičnosti nazývá Zich ten fakt, že je nutný kompromis mezi herectvím, básnictvím, hudbou a výtvarným uměním. Přestože herectví je jakýmsi služebníkem ostatních složek, tyto složky musí slevit ze svých nároků aby byla nastolena rovnováha. Herectví nebo dramatické dílo nesmí být kvůli těmto složkám poškozeno. A tímto si herectví vydobylo svůj postulat, kdy je jakousi řídicí složkou podle které se řídí ostatní. Jen tato složka herectví je v pravém slova smyslu dramatickou složkou a umožňuje ostatním být také dramatickými.<sup>25</sup>

Dramatické dílo je pro Zicha časové, v čase se proměňuje, ale zároveň má dva trvalé jevy a těmi jsou osoby dramatu a místo dramatu. Proměnlivost vjemu je zapříčiněna proměnlivostí dramatických osob, které mají různou mluvu, chování, gesta. Právě svým jednáním dramatické osoby vytváří celý dramatický děj. Jednáním myslí Zich názornou akci dramatické osoby vůči jiné dramatické osobě a touto akcí na ní působí a vyvolává následné jednání. Z toho vyplývá, že dramatický děj obsahuje více než jednu dramatickou osobu. Tyto osoby jsou ve vzájemné interakci. Druhá osoba je na jevišti obsažena vždy, pokud jde o monodrama, je druhá osoba ve formě abstraktní.

Pokud používáme pojem dramatický, je třeba ho vysvětlit podle Zichovi terminologie. Zich ho používá ve smyslu lidského jednání, jde o určité napětí, které může vzniknout z jednání a působí na nás. Stejně tak tento termín užíváme pokud se týká literatury. Dramatický znamená vzrušující dojem, tyto děje jsou umělé, tvořené lidským jednáním. Jedná se o umělou skutečnost, která je vytvořena tvůrcem, jež ji zobrazuje.

Dramatické umění splňuje svou umělost pro Zicha především výtvarnou složkou a dramatickým dějem. Jen herec se této umělosti oddaluje, protože je „neforemný“. A tak je pro Zicha herec terminologicky nedůležitý a pro akt vnímání není „vidět“. Herec je pak pro diváka reálný, ale ne objektivně vnímatelný. Je sémanticky neuchopitelný. Tato teorie staví dramatické umění v estetice na úroveň ostatních druhů umění a dá se takto považovat za ucelený znakový systém. Zich rozlišuje hereckou postavu a dramatickou osobu:

---

<sup>25</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 32-33

## I. Herecká postava

- je to, co dělá herec
- má fyziologický ráz
- herecké ztvárnění role
- pozorován ze zákulisí
- významová představa je technická

## II. Dramatická osoba

- je to, co vidí publikum
- má psychologický ráz
- představuje fiktivní osobu
- pozorován z hlediště
- významová představa je obrazová

Jde vlastně o stejný fakt, který je pozorován jednou z hlediště a jednou ze zákulisí. V sémiotickém kontextu je herecká postava znak a dramatická osoba význam.<sup>26</sup> I když divák vnímá, že postavu hraje herec, tedy reálný člověk, vnímá během představení pouze osobu představovanou hercem. Herec ustupuje postavám, které hraje. Proto se často setkáváme s faktem, že pokud potkáme herce v reálném životě, přisuzujeme mu jednání postavy, kterou jsme ho viděli hrát. To je právě onen psychologický účinek.

Představení se odehrává na scéně, v reálném prostoru, kde se dramatický děj uskutečňuje a kde také hrají herci. Scénu přetváří herci, závisí na nich je její stálost.

Dále Zich rozděluje dramatika od dramatického skladatele. Tyto dva typy autorů pracují podle jiných koncepcí. V této části knihy se Zich opírá o své zkušenosti hudebního skladatele a proto je nutné podotknout, že část věnovaná hudbě je mnohem rozsáhlejší než

---

<sup>26</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 42- 45

v části věnované tvorbě dramatika. Zpěvohra je pro Zicha srdeční záležitostí, rozhodně více než činohra, pro účely mé práce ovšem ne, proto bude shrnuta více a hutněji.

Divadelní dramatiky dělí Zich do dvou skupin, které odpovídají způsobu jejich tvorby a to na auditivní typy a vizuální typy. Vizuální typ je častější, operuje s optickou vizí a řeč se zpočátku nevyskytuje. Na druhé straně auditivní typ pracuje již od samého počátku s řečí a rozmluvou jednotlivých postav. Dramatická vize je pak počátek tvorby každého dramatika, buď nejdříve vidí vizuální věci typu kostýmy, gesta, pohyb, nebo je mu primárnější dialog postav a vizuální stránku díla tvoří až podle hotových textů. Dramatická postava je pro tvůrce částí jeho vlastního vědomí, je subjektivní a sjednocuje se s dramatickou osobou. Podle Zicha jde o akt předuševnění. Jde o něco jiného než převtělení, protože nejde o proniknutí duše mrtvého člověka do jiného těla. Předuševnění se stává uměleckým aktem tím, že je samoučelné, nezávislé na osobním přání a nabývá celým souborem vlastností, které dávají osobnost. Dramatik se musí vžít najednou do několika osob, tyto osoby jsou jakoby reálné, protože mají konkrétnost skutečných lidí. Jsou svým způsobem pravdivé.<sup>27</sup>

Dále rozděluje práce dramatiků podle dvou koncepcí: povšechné a podrobné. Nejvýhodnější je obě koncepce skloubit a využít pozitiv obou. Je nutné navrhovat stavbu děje, charaktery osob, fragmenty řeči, gesta a ostatní části díla.<sup>28</sup> Dramatik zapisuje promluvu postav a k tomu připisuje scénické poznámky, což jsou pokyny pro režiséra a herce. Poznámky jsou jakýmsi návodem, aby se nevytratil původní úmysl tvůrce a postavy nepůsobily na diváka mdle. „U každého pravého dramatika existuje dramatické dílo též jako divadelní představení, ovšem jen fantazijní, tedy herecko-scénická vize. Příčina této shody je jasná. Umělecké dílo vůbec má v nás vyvolat – v zhuštěné a uzákoněné ovšem formě – ty duševní stavy (představy, myšlenky, city), které měl umělec, když dílo to tvořil (tj. ty, které měl jako umělec, nikoli jako člověk). V našem případě je tímto uměleckým dílem, jak jsme dvojí cestou, z opačných stran k témuž výsledku docházející, jakýmsi ‚křížovým výslechem‘ (experimentum crucis!) dokázali, divadelní představení, a nikoli dramatický text.“<sup>29</sup>

Dramatický text je prostředník mezi autorem a režie s herci. Autor ho tvoří pro herce a režiséra a tyto dva ho mají pro vlastní tvorbu. Díky tomu lze hrát hry z cizích míst, či několik let staré. Herec se nikdy neučí text celý, ale pouze části určené jeho dramatické postavě. Řeč definuje hereckou postavu v dramatickém textu. Dramatický autor má tedy za úkol vytvořit

<sup>27</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 69-71

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 71-72

<sup>29</sup> Tamtéž, str. 74

dramatický text, který dále předává režisérovi a hercům a až ti ho realizují do hrané jevištní podoby. Tento text je předávám publiku v podobě divadelní hry.

Dramatický skladatel vytváří dramatické situace a ne text. Vychází z textu libreta, které je jakýmsi podkladem pro jeho fantazii. V jeho vizi má místo pouze vokální složka dramatického textu. Zhudebňuje akustickou a motorickou část hercova výkonu. Časovou formu díla skladatel fixuje notovým zápisem. Skladatel ve své mysli slyší hudbu na rozdíl od dramatika, který si vizualizuje scénu, emocionální jevy a dialogy dramatických postav. Dramatický skladatel je zprvu inspirován divadelní vizi a až dále pracuje s hudební koncepcí. Skladatel má na výběr také z povšechné nebo podrobné koncepce práce. Povšechné koncepce určují dramatickou formu a jsou nejdůležitějším faktorem. Podrobné koncepce zachycují menší melodické nebo harmonické části, které se váží k určitému momentu. Jak dramatik, tak dramatický skladatel postupují podle stejných koncepcí při své tvorbě. „Úhrnem lze říci, že dramatická originalita skladatelova spočívá v tom, že užil určitých útvarů hudebních (někdy zcela obecných a hudbě běžných, protože elementárních) k charakterizaci určitého dramatického momentu nebyvalým a ve své výstižnosti překvapujícím způsobem. Dramatická originalita je tedy v originalitě relace mezi představou hudební a dramatickou a třeba ji zásadně lišit od originality čistě hudební.“<sup>30</sup> Dramatického skladatele a hudebního skladatele nelze zaměňovat či spojovat. Hudební skladatel se soustředí pouze na hudbu, ale dramatický skladatel ji spojuje s divadelním děním. Činohra využívá hudbu pouze k dotvoření působení na obecenstvo, na scéně doprovází představu reálného života a stává se součástí dramatického děje a je potřeba je podpořit zrakovými jevy. Hudba na scéně využívá asociaci představ.

Jak už bylo řečeno, Zich rozebírá úlohu hudby mnohem podrobněji, věnuje ji velkou pasáž. Je to právě kvůli jeho zaměření a původní profesi skladatele.

---

<sup>30</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 254

Již jsem se zmínila o důležitosti a roli herce a režiséra, nyní tyto dva termíny rozeberu podle Zicha podrobněji.

Obě tyto osoby jsou podřízeny dramatickému textu, tvůrčí práce je na samotném dramatickém autorovi, který prostřednictvím textu vede herce a režiséry.

Režisér má za úkol vytvořit souhru herců. Vytváří si plán, který podporuje dramatikův záměr. Z jedné strany je omezen dramatickým textem, z druhé strany se podřizuje hercům, čili materiálem, se kterým pracuje. Má právo na hereckou souhru, ne na hru samotných herců. Režie spočívá ve vedení souhry a spolupráce mezi herci, nerežiruje samotné herce.<sup>31</sup>

Herec má za úkol podle dramatického textu vytvořit formu pro souhru herců. Formuje intenzitu mluvy a její rychlost, tyto dvě věci mají důsledek na vnímání publika, vytváří napětí. Dramatická forma je kombinací těchto dvou forem – Zichem nazýváno režisér-dirigent.<sup>32</sup>

Dramatický děj je charakterizován časovou vazbou, je tvořen jednotkami, které proudí přes minulost, přítomnost a budoucnost. Skládá se z fází, které přesně sledují časový pořádek a zapadají do něj. Režisérovým úkolem je respektovat posloupnost děje.

Naopak obecnost vnímá reálný čas dramatického děje, který je subjektivní a patří do obrazové představy. Herec tento čas vnímá objektivně a jde zde o technickou představu. Úkolem režie je zaujmout diváka tak, aby ho dokázal vytrhnout z každodenního života. Proto využívá techniku gradování děje.

Úkolem režiséra je také vytvářet scénickou formu představení. Toto nazývá pojmem režisér-scénik. Jde buď o statickou formu, nebo o kinetickou. Statická se týká prostoru, kinetická je naopak časově prostorová forma, kdy se soustřeďuje na pohyb.<sup>33</sup> Scéna je pro Zicha prostor, kde se odehrává dramatický děj předváděný herci. I když se střídá více scén, je třeba, aby spolu korespondovaly a tvořily jediné místo děje. Jevišť může obsahovat více scén, ale ne naopak.

Vrátím-li se k pojmu divadelního herce, je třeba dodat termín dramatická postava, která představuje soubor všech zrakových a sluchových vjemů, které se vztahují ke vjemu osoby. Dramatická osoba je divákovi dána zvnějšku, hercem, který existuje objektivně.

---

<sup>31</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 166

<sup>32</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 168

<sup>33</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 209

V dramatické postavě jde o subjektivní vjemy. Divák vnímá z jeviště dramatickou osobu, za kterou rozeznává skutečného herce.

Tvorbu herce formuje text, Zichem je rozdělena na pět fází: přípravné stadium, koncepce postavy, provedení postavy, fixace postavy, definitivní výkon. Při „práci“ s postavou se herec vžívá do určených gest a mimiky, až poté pracuje na souhře s ostatními herci. Herec ovládá automatizaci a dochází k rozpolcení duševního já na dvě části: pozorující, což je vlastní hercovo já a pozorované je vlastního já odcizeno. Nakonec herec představení sám produkuje a sám dotvořuje.<sup>34</sup>

Dalším pojmem je divadelní iluze, která je podle Zicha založena v divadelním zaměření, které potlačuje cit skutečnosti a vjemy obohacuje o dvojí významovou představu – obrazovou a technickou.<sup>35</sup> V obrazových umění rozlišuje technickou a obrazovou významovou představu. V divadle je technická představa velmi podobná obrazové. Je těžké je rozpoznat a záleží na divákově estetické přípravě mysli, která se vytváří už v dětství, kdy si dítě hraje na něco jiného. Zich předpokládá univerzálního diváka, kdy je s hercem odcizen. Divák je jen upozorněn před začátkem hry, že se jedná o divadelní prostor a tyto vjemy podporují divadelní iluzi. Divák rozlišuje divadelní skutečnost a reálný svět i když dílo vykazuje určité stupně podobnosti s realitou a tento stupeň určuje autor. Podobnost je zásadní a Zich ji nazývá zákon stejnojmenné stylizace.

Zkušenost publika je získaná zkušenostmi samotného diváka a také nepřímá, která zahrnuje okolní vlivy. Divák jednání dramatických osob prožívá. Zároveň je důležité aby autor věděl, pro koho dílo tvoří, musí brát v potaz úroveň a vzdělání obecnstva.

Ke konci knihy se Zich zabývá loutkovým divadlem.<sup>36</sup> Zajímavostí tohoto druhu je to, že dramatické osoby jsou loutky, které ač jsou z neživého materiálu, dokáží mluvit a hýbat se. Akustický dojem se neliší od běžného představení. Divák buď může upřednostňovat neživost loutky a její životní projevy nebere vážně. Nebo ji rovnou bere jako živou bytost. Je jen na divákovi pro kterou možnost se rozhodne, zda loutku pojme „groteskně“ nebo „tajemně“ kvůli její nedokonalosti. Tyto dva typy vnímání se vylučují.

---

<sup>34</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 123-129

<sup>35</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 285

<sup>36</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 315



## 4. Jan Mukařovský - Zichovo dramatické umění z pohledu Jana Mukařovského

Jan Mukařovský se v názoru na pojetí dramatického umění liší od myšlenek Otakara Zicha, přestože jeho teorie byla v oblasti české divadelní vědy zlomová. Nesouhlasí s tvrzením, že text je pouhá součást dramatického umění, jak uvedl Zich. Nepodporuje ani názory, které tvrdí, že divadlo je jen nástrojem k reprodukci básnického díla. Dramatický text podle Mukařovského má dvě funkce. Tyto funkce závisí na našem chápání textu. Text se stává součástí divadla a tím nabývá jiné podoby než v literatuře. Stejně tak ostatní složky divadla, kterými mohou být například sochy jako rekvizity, se stává součástí scény a získává tím novou funkci. Tyto složky se stávají na jedné straně částí dramatického umění, ale i umění jiného. Jde jen o to s jakou oblastí jsou na druhé straně spjaty. Tento objekt, jako je například Mukařovským uváděna socha, musí být součástí představení, ne pouze stát ve foyer, kde je potom pouze sochařským uměleckým dílem.<sup>37</sup> Umění, která se pojí pouze a jen s divadlem a nejsou propojena s ničím jiným, jsou podle Mukařovského režie a herectví. Divadlo samotné může být spjato s jakýmikoliv básnickými druhy a není omezené pouze na drama.

Drama a divadlo jsou v neustálém vzájemném napětí, kdy ani jedna složka nepřevažuje. To Mukařovský nazývá strukturou. Struktura je souborem složek, který má rovnováhu, jež se neustále porušuje a opět obnovuje a jehož jednota je souborem dialektických protikladů.

Mukařovský v pojetí dramatického umění vychází ze systému složek, který utvořil Otakar Zich. „Výčtem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu není však složitost divadla vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny na složky další.“<sup>38</sup> Například herecké složky, kam patří: hlas, mimika, gestikulace, kostým, pohyb a podobně. A tyto složky jsou dále rozloženy na další, například hlas je rozdělen na artikulaci, barvu hlasu, intenzitu, tempo řeči. Na rozdíl od Zicha nepovažuje žádnou složku za nutnou. „I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet – jeho úlohu přejímá složka jiná, například světlo, nebo dokonce i prázdné, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou vyjadřuje rozhodující dějový

<sup>37</sup> Mukařovský, J. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 397

<sup>38</sup> Mukařovský, J. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 395

zvrát.<sup>39</sup> Jednotlivé složky se navzájem doplňují, nebo se mohou i nahrazovat. Dramatický prostor je také významnou složkou. „Dramatický prostor zmocňuje se tedy celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která sjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.“<sup>40</sup> Další složkou je herec, který má podle Mukařovského sjednocující funkci. Je nositelem jednání a všechny komponenty divadla se zde propojují. „Herec je středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení.“<sup>41</sup> Poslední složkou je obecnstvo. Má, stejně jako herci či divadelní prostor, sjednocující funkci, je složkou okolo které se ostatní soustřeďují a podřazují se jí. „Všechno co se na jevišti děje, je obecnstvu tak či onak adresováno.“<sup>42</sup> Publikum je pro divadlo nutné a všudypřítomné.

Zich podle Mukařovského pojímá dramatické dílo jako dynamickou „souhru všech svých složek, jako jednotu sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků a významů.“<sup>43</sup> Zich mluví o dynamickém celku, který má části, jež na sebe neustále reagují. Stejně tak podle Mukařovského existuje dynamičnost mezi jevištěm a hledištěm. Dramatické dílo je vytvářeno na základě herců na jevišti, kteří svým jednáním vyvolávají akci. To dále přijímá publikum, které na tuto akci nějak reaguje. A dále má tato reakce vlastnost, že zpátky ovlivňuje cíleně dramatický výkon.<sup>44</sup>

Podle Mukařovského nabývá dramatické dílo oné struktury až uchopením teoretiků. Tito teoretikové ho vnímají zrakovými vjemy. Dílo má vzhled struktury, „tj. dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznáší před zrakem a vědomím divákovým, nejsou žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti“<sup>45</sup>

Mukařovský nepojímá žádnou složku za základní složku divadla. Žádná základní složka neexistuje. Je to z toho důvodu, že struktura je dynamická a neustále se vyvíjí. V divadle se

---

<sup>39</sup> Mukařovský, Jan. Studie. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. s. 396

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 402

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 403

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 404

<sup>43</sup> Mukařovský, J. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 393

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 392

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 406

mohou objevit dominantní složky, ale tato dominanta se v neustálém procesu mění. Zároveň různé složky divadla mohou být postradatelné. Dokládá to na principu improvizace.

Různé složky se mohou zastupovat. „Divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, a proto volnost přeskupování je v něm nevyčerpatelná.“<sup>46</sup> Světlo například může zastoupit herce a dramatické dílo tím neutrpí a není tím oslabeno.

Opět Mukařovský dělá výjimku a určuje dvě složky divadla, které k divadlu neodmyslitelně patří. Bez nich by dramatické dílo nebylo dramatickým dílem. Opět jde o režii a herectví. Herecká složka je základním rysem dramatického díla a stejně tak i režie. Režie udržuje dramatické dílo v celku a vede ho v jeho vývoji. „Existují jisté složky, jež jsou pro divadlo charakterističtější než jiné, a jim proto připadá v jevištním díle úloha jednotícího tmelu.“<sup>47</sup> Tmelem má Mukařovský namysli dialog. Dialog pojímá jako nejzákladnější složku dramatického díla. Právě dialog dokáže propojit ostatní složky dramatického díla. Dramatické dílo není ucelené, ale „stává se nepřetržitým pásmem napětí dílčích, z nichž každé dochází samostatného vyřešení a nenavazuje styku se sousedními“.<sup>48</sup> Složky dramatického díla jsou podle Mukařovského souběžné a rovnocenné.

Struktura se vyvíjí tak, že vedoucími složkami se postupně stávají všechny části dramatického díla. Pro Mukařovského „zůstane herec krystalizační osou. Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové výstavby jevištního díla.“<sup>49</sup> Díky herci je dílo ucelené a udržuje si svou dynamičnost.

Dialog je pro Mukařovského jedním ze dvou základních útvarů řeči. Tím druhým útvarem je monolog. Dialog je vázán v čase a prostoru a platí pro účastníky hovoru. Je při něm počítáno s bezprostřední reakcí posluchače na mluvícího akci. Tím pádem se z mluvícího stává posluchač a z posluchače naopak mluvící. Funkce nositele jazykového projevu se pohybuje od účastníka k účastníkovi. Dialog tedy vyžaduje minimálně dva účastníky a jeden z nich musí být aktivním mluvícím. Zde nalézáme podobnost s jednáním dramatických postav u Zicha. Mukařovský k posluchači a mluvčímu přidává ještě publikum. Publikum není aktivní, ale má důležitou funkci. K publiku je směřován právě dialog. Snaží se působit na jeho vědomí. Je jen na obeznamenosti publika, jestli pochopí více souvislostí a informací, či méně než jak dialog působí na herce. Informovanost je důležitá jak u herce, tak u obecnstva.

---

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 497

<sup>47</sup> Mukařovský, J. (2007). K jevištnímu dialogu. V *Studie I*. Brno: Host., str. 408

<sup>48</sup> Mukařovský, J. (2007). K umělecké situaci dnešního českého divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 420

<sup>49</sup> Mukařovský, J. (2007). K umělecké situaci dnešního českého divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 424

Dialog na jevišti má komplikovanější vztahy než běžný dialog. Jevištní řeč jako celek je podle Mukařovského dialog. Tento dialog je veden osobami, které patří a jsou součástí dramatického díla. Dialog je komunikací mezi osobami. V dialogu vznikají pauzy, díky kterým je možné spojit řeč s dalšími složkami díla. Přerušení se ale vždy obnovuje novou replikou. Tyto repliky na sebe navazují nehledě na trhliny, které jsou přerušením způsobeny. Dialog je tedy stále určitým způsobem držící pohromadě a je celistvý. I po skončení hry mimo divadlo dialog stále pokračuje v samotném vědomí diváka.

Dramatický prostor je pro Mukařovského souborem sil. Pro Zicha je „silovým polem proměnlivým v tvaru i síle jednotlivých složek.“<sup>50</sup> Dramatický prostor je pro oba teoretiky jeviště i hlediště společně. Zich tvrdí, že „účinky z dynamického pole dramatického prostoru vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnstvo.“<sup>51</sup> Pro Mukařovského „Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem.“<sup>52</sup> Dramatický prostor přesahuje scénu na všechny strany a tím vzniká jeviště. Hranice jeviště určují samotní herci. Dramatický prostor je utvářen v průběhu představení v podvědomí diváků. Jeho místo není jednoznačné. Divák ho pocítuje jako sílu, která sjednocuje jednotlivé složky patřící divadlu. „Všechno, co se v divadle děje, je obecnstvu tak či onak adresováno.“<sup>53</sup>

Důležitá je také zpětná vazba, která může od publika vzejít a tím se obecnstvo stává něčím více než jen statickou jednotkou. Může nastat i velmi viditelná spolupráce publika s divadlem. Spolupráce je například nutná při komických improvizacích.

Publikum je také spojováno s rekvizitami. Rekvizity nabývají smyslu podle vnímání a úsudku publika. „Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věcí, které se na jevišti nalézají.“<sup>54</sup>

V dramatickém prostoru je důležité světlo, které vytváří efekty, dává důraz na potřebná místa, jiná naopak může skrýt, může i modelovat prostor. Je důležité při zvýrazňování kostýmů, což může napomoci působení dramatické osoby. „Vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně,

---

<sup>50</sup> Mukařovský, J. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 402

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 402

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 401

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 404

<sup>54</sup> Mukařovský, J. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 60

upoutávají divákovu pozornost k proměnám své barvy a intenzity i bloudíc jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce.<sup>55</sup>

Herec je nositelem jednání ve hře. Vše v okolí se vztahuje k herci. Herec přivádí do mysli člověka například i neživou rekvizitu, která je díky herci považována za součást dramatického děje.. Podle Mukařovského je herec jedinou skutečností scény.<sup>56</sup> Herec i postava jsou vždy přítomné najednou, pokud divadelní představení probíhá. Jsou vzájemně propojeny. Divák pak vnímá jak herce, tak osobu najednou současně. Mezi hercem a postavou je jakási vrstva tvárných prostředků, které jsou pro diváka nepostřehnutelné. Na základě této vrstvy diváci pozorují, že herce v roli poznávají.

V divadle se začínají také objevovat technické prvky a tak začínají být využívány jiná umění a technika s nimi spojená. Dramatické umění se nezdráhá využívat film, reflektor, nebo megafon.<sup>57</sup> Díky těmto vymoženostem může dramatické dílo obzvláště vyniknout.

Struktura umožňuje divadlu pracovat i s jinými druhy umění: „Vše to působí, že umělecká výstavba dnešního scénického díla má ráz proteovsky proměnlivého procesu, jenž záleží ve stálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.).“<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Mukařovský, J. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host., str. 419

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 403

<sup>57</sup> Mukařovský, J. (2007). K jevištnímu dialogu. V *Studie I*. Brno: Host., str. 407

<sup>58</sup> Mukařovský, J. (2007). K jevištnímu dialogu. V *Studie I*. Brno: Host., str. 407

## 5. Jiří Veltruský

Mezi další významné české teatrology a estetiky patří Jiří Veltruský, který studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy estetiku pod vedením Jana Mukařovského. Z pera Veltruského vzniklo mnoho studií, ve kterých rozebíral funkci a podíl jevištních složek vytvářejících jevištní umění a úkolu, který v nově vzniklém jevištním tvaru mají.

Veltruského pohled na dramatické umění byl zcela odlišný od pohledu Otakara Zicha, ze Zicha sice vychází, ale s jeho teorií není ztotožněn, popírá Zichovo zkoumání, polemizuje s ním a předkládá zcela protilehlou teorii divadelního umění a teorii dramatu. Na prvé místo staví text, jazykový materiál umožňuje Mukařovskému odhalit všechny složky budoucího představení. Jednoznačně pokládá literární rovinu dramatu za nejdůležitější pro vytvoření uměleckého díla.

Veltruského studie zabývající se estetikou, sémiotikou a tetralogií vznikají ve dvou časových horizontech, ve čtyřicátých letech do doby své emigrace v roce 1948 navazuje na díla svých předchůdců, Jana Mukařovského a Otakara Zicha. Jeho studie se zabíraly teoretickým propracováním sémiotiky divadla a herectví. Svůj zájem soustředil na dva problémy: k dramatickému a divadelnímu jednání a k dramatickému textu jako svébytné literární složce divadla.

Kritickým studiem prací svých předchůdců, Otakara Zicha a Pjotra Grigorjeviče Bogatyrjeva, propracovává své pojmy hereckých a dramatických osob jako označující a označované a rozšiřuje tento dualismus o analýzu hereckého subjektu. Ve své studii popisuje vztah dramatického textu a divadelní inscenace zdůrazňoval nejprve podíl, vzájemná působení a sjednocování dvou komplexních sémiotických systémů

Druhý časový horizont Veltruského teatrologických prací řadíme do období 70. let. Obrací se k Pražskému lingvistickému kroužku a vyhledává práce Karla Brušáka. Zajímá ho hlavně srovnávací sémiologie, sémiotika herectví a srovnává různé sémiotické systémy umění a jednání vstupujících do jevištního dění. Nedílnou součástí jeho rozsáhlého díla jsou studie vydávané v časopisech, jako studie *Dramatický text jako součást divadla*, *Člověk a předmět na divadle*. Svoji disertační práci z roku 1946 - *Drama jako básnické dílo* rozšířil a vydal

roku 1977 v angličtině pod titulem *Drama as Literature*. Zde popisuje a dokládá fakty svůj pohled na divadlo dle vztahu různých složek s dramatickým textem.

Jiří Veltruský pokládá dramatický text za součást divadla a rozebírá rysy dramatu, které obecně určují jeho postavení v divadelní struktuře a přesně stanovuje hranice omezujících faktorů své teorie.

Zároveň však určuje přesné hranice, kterými stanovuje omezující faktory týkající se jeho teorie. Jsou to dva faktory – prvním je dramatický text předváděný v divadle, který patří k dramatickému literárnímu druhu, nezáleží, zda se v přímých řečech shoduje či neshoduje s textem vytvořeným dramatikem. Za druhý faktor považuje text, který přichází se všemi svými strukturálními rysy dříve než ostatní divadelní složky. Abychom skutečně správně pochopili význam Veltruského teorie, kdy o sám nebere v potaz skutečnost, že si režisér upravuje text podle sebe, jsou tyto dva faktory pro nás důležité. Dlouhé spory o povaze dramatu vzhledem k tomu, že dramatický text bere za součást divadelní struktury, bere Veltruský za bezvýznamné. Považuje „za ztrátu času“ polemizovat o tom, zda drama patří do literární nebo do divadelní oblasti, protože dle jeho názoru patří do obou a nevylučují se mezi sebou. Veltruský považuje dramatický text za součást divadelní struktury a tudíž dlouhé spory o povaze dramatu za bezvýznamné. Dle jeho názoru je zbytečné polemizovat, zda drama patří do literární nebo divadelní oblasti, protože patří do obou a mezi sebou se tyto oblasti nevylučují. Drama souvisí nejen s dramatickou oblastí, druhem ale i s celou literaturou, bývá předurčeno ke zpracování v divadle, jako slovní složka, ale zároveň není jejím jediným podkladem. Na divadle slyšíme kromě dramatu i texty lyrické nebo epické – romány, básně.

I když se drama, ačkoliv je součástí básnického druhu, v dosti věcí se liší, např. v koncepci, kde jsou základními složkami konceptu dramatu dialog a dialogizace a jedním z rozdílných prvků je fakt, že lyrika i epika je založena na monologu a drama je založeno na dialogu. Dramatický dialog přináší mnoho kontextů a většinou je každý kontext zastoupen jinou postavou, z tohoto důvodu se kontexty mohou různě prolínat, souběžně odvíjet a vzájemně na sebe působit. Dramatický dialog se liší od toho obyčejného protože divák vidí po celou dobu všechny účastníky dialogu, což samo o sobě naznačuje spolu existenci několika kontextů.

„Epický dialog se potom od toho dramatického liší hlavně tím, že podtrhuje spíše posloupnost replik“<sup>59</sup>

O odlišnosti dramatu od jiných básnických druhů, svědčí i psaní v přímé řeči a doplnění o autorské poznámky a připomínky. Díky těmto mezerám vznikajících po poznámkách při divadelním představení a které jsou v textu nahrazeny mimojazykovými znaky, je možné dále s dramatickým textem pracovat. Důležitost autorských poznámek a velké množství v textu, což samozřejmě ovlivňuje souvislost textu a hrozí nebezpečí, že dílo změní celou strukturu a smysl a herci pracují s textem pouze jako se složkou své postavy. Drama pak postrádá myšlenkovou a komunikační soudržnost a text není smysluplný. Herec není vázán textem a jemu poskytnut prostor pro hereckou akci, čímž tyto projevy přebíjejí základní vztahy vytvořené textem mezi kontexty. Jsou-li mezery, které po poznámkách zůstanou zanedbatelného rázu, je zachovaná jazyková jednota a improvizace herce je omezená.

Hlavní rys divadla je prostor, kde vznikají vztahy všech hereckých postav. Zich tento prostor označil prostorem dramatickým, vyplněný „souborem nehmotných vztahů, který se neustále mění v čase, tak jak se mění tyto vztahy samy“.<sup>60</sup>

Veltruský vychází ze svého přesvědčení, že není-li stabilita prostoru udržována pozicemi vznikajícími ze jazykové složky, pak tuto funkci přebírá scéna a scénické předměty ve významu nezávislých znaků. Jestliže dramatický prostor obsahuje podobné stálé prvky, divadelní prostor se může neustále měnit v závislosti na svých obsažených a proměnlivých složkách. Dramatický prostor je propojen hereckými postavami a tento prostor může být částečně i předurčen dramatickým textem a scéna závisí na jeho struktuře. Protože je jeviště těsně spjato s hledištěm je důležité i uspořádání celého prostoru, tak aby to vyhovovalo danému představení. V antickém dramatu se kladl důraz na hlasový projev a proto se hrála ve velkých otevřených amfiteátrech, které jsou pověstné dobrou akustikou, a herec s maskou byl jenom funkční částí. Avantgardní umělci se snažili vytvářet úplně nový divadelní prostor, který by změnil prostorové vztahy mezi diváky a herci, neodrážel běžnou povinnost. Tato myšlenka nakonec ztroskotala pro nedostatek financí a avantgarda se spokojila s klasickou verzí prostoru, tzv. kukátkovým divadlem.

---

<sup>59</sup> Veltruský, J. (1994). Dramatický text jako součást divadla. V *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, str. 78

<sup>60</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 246



Dramatický text závisí i na poznámkách autora. Jsou-li jazykové významy kontextů uspokojivé, může být scéna méně významově definována. Poměrně výstředním příkladem je tzv. „slovní dekorace“, kterými proslulo alžbětinské divadlo, kde ztrácíme ve scéně a scéna je zastupována promluvami.

Jaký pohled má Veltruský na dramatický text a hudbu? Přestože Veltruský hudbě moc nerozumí, hlavně opera je pro něj příliš složitá, uznává, že hudba jako jedna z divadelních složek má místo v dramatickém textu.

Toto platí pro doprovodnou hudbu i pro hudbu vokální, protože jsou obě přesně určeny „fónickou linií“ a její povahou.<sup>61</sup>

Je přirozené, že dramatický text silně ovlivňuje hercovou postavu, protože s postavou je text spjatý, dává postavě charakter, podobu a jiné. Veltruský rozděluje tuto spjatost do několika kategorií<sup>62</sup>:

1. Předurčenost nezávislých pohybů, patří sem autorské poznámky, komentáře, dialog (sděluje o co se v akci jedná), herec má velkou volnost, používá dle svého uvážení různé prostředky při tvoření pohybu, je stanoven pouze obecný smysl dramatického textu.
2. Předurčenost tzv. „průvodních pohybů. To jsou pohyby, které napomáhají zformování významu přímé řeči“.

S těmito pohyby nemůže herec již volně pracovat, umocňují význam textu, jsou-li vloženy do uvozovek, jedná se o ironii, k jejímuž ztvárnění minimálně bude použit hlas a gestikulace, nebo se jedná o ukazovací gesta, jazyková klišé.

3. Hlasový projev - zde rozeznáváme tři zvukové složky, které jsou předurčeny dramatickým textem :

a) intonace - která má tendenci k plynulému vlnění

Z důvodu neporušení vlnění neklade autor do textu autorské poznámky a není tu prostor pro větší fyzickou akci, pouze pro tu, co je napsána.

---

<sup>61</sup> Veltruský, J. (1994). Dramatický text jako součást divadla. V *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, str. 81

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 82-83

b) timbre

Drama je děleno častými změnami na jednotlivé promluvy, tyto jsou nabyty emocemi, typické je, že fyzická činnost velmi nepředvídatelná. V tomto typu textu se vyskytuje velké množství scénických poznámek.

c) expirace, která dělí promluvu do úseků seřazených v zřetelnou hierarchii výdechových důrazů

Dochází zde ke střetům kontextů s jasnými rozdíly, pohyby jsou velmi konzervativní.

Veltruský stálé složky a rysy postavy vytvářené hercem roztrídil na předurčenost v rámci pohlaví, jména, charakteristiky, kostýmy, fyzické konstrukce a jako sémiotik a strukturalista považuje hereckou postavu za složitou strukturu znaků, obsahující všechny složky, ať jazykové či mimojazykové, ať stálé či proměnlivé. Všechny složky herecké postavy jsou struktury uvnitř struktur a celek tvoří hereckou postavu se všemi vztahy spojující tyto struktury.

Veltruský ale poukazuje na důležitý rozdíl mezi strukturou hlasového projevu a všemi dalšími strukturami. Vzhledem k tomu, že hlasový projev jesamovolnou interpretací zvukového uspořádání dramatického textu, v podstatě předurčuje veškerou činnost postavy i přesto, že na herci stojí vlastní tvorba mimojazykových složek. Jazyk se podřizuje mimojazykovým prostředkům, kterými herec vládne.

Dále mluví o silném poutu mezi textem a postavou, herec nikdy nemůže ignorovat povinnosti, které jí text ukládá.

Veltruský určitě posunul Zichovu teorii spjatosti herecké aktivity s daným dramatickým textem. Stanovil tak dramatický text jako prvotní pro základní divadelní tvar. Může silně ovlivňovat všechny složky, které se střetávají v divadelním artefaktu jako velmi důležitý pro výchozí divadelní tvar. Drama může intenzivně ovlivňovat všechny složky, které se střetávají v divadelní struktuře, ale zároveň mohou prokazovat jisté zábrany a dramatickému textu nepodléhat.

I když každá složka patří k jinému samostatnému umění, společně tvoří nové umění – divadlo. Všechny složky mohou být samostatným textem pohlceny, pouze na herectví je

vyvíjen tlak přímo, pomocí jazykového znakového systému – přes herce se na jeviště mohou vrátit např. dekorace.

Z toho všeho vyplývá, že divadelní strukturu tvoří vždy dvě složky, a to herectví a jazyk, prolínání a setkávání těchto dvou znakových systémů tvoří funkci dramatu.

## 6. Ivo Osolobě

Ivo Osolobě svůj vztah k sémiotice sám nazval kontroverzním. Práci o ostenzi nazval antisémiotickou, dále mluví o alternativní sémiotice, také je zajímavé, že sémiotiku pojednával z hlediska kybernetiky. Zajímal se o situaci nepřítomnosti originálu. Divadlo nazval komunikací komunikací o komunikací. Tato teorie byla inspirována teorií Zichovskou.

Divadlu skláněl nejvyšší poklony, ostatně ho provázelo celý jeho život a to jak z teoretické stránky, tak se stránky praktické. Divadlo bylo pro Osoloběho jistým přemýšlením a životě.

V této části se pokusím rozebrat Osoloběho studie, která především navazují na Otakara Zicha a jeho teorii divadla. Dále vedu i jeho další teorie, které se týkají sémiotického pojetí divadla, které byly vydány ve sbornících.

Ivo Osolobě rozvinul teorii dramatu v divadle jiným směrem. Jeho zásluha tkví v expanzivní teorii a estetiku dramatu pojal jiným pohledem než jeho předchůdci. Jeho zaměření se zabývá postavením dramatického textu v divadelní struktuře jen okrajově. Dramatický text vysvětluje díky pojmu ostenze. Ivo Osolobě se především zasloužil o rozvoj divadelní teorie v rámci sémiotiky, kybernetiky a komunikace. Divadlo je pro něj znakový systém.

Postava Osolobě patří do druhé poloviny dvacátého století, lze ho zařadit do třetí generace českého strukturalismu. Zajímavé je, že působí jako spojující článek v různých teoriích. Vychází hlavně z výzkumů Otakara Zicha a není rušivým článkem, který by teorie přímo okatě kritizoval. Dále z nich vychází, doplňuje a rozvíjí.

### 6.1. Komentáře k Zichově studii

Přestože jsem osvětlila, že Zichova studie estetiky dramatického umění byla inspirací pro mnohé teoretiky, jak už české, tak zahraniční, vidí Osolobě jeho studii jako nedocenenou. V Zichově knize *Estetika dramatického umění* nalezneme i část komentářů

Iva Osolsobě, kdy lichotí, že jde o nejpodařenější analytickou teorii divadla a dramatu. Pokud je toto dílo kritizováno, přisuzuje to Osolsobě nedokonalému čtení a nepochopení.

Jedinečná hodnota tohoto díla podle něj leží ve třech Zichových ctnostech<sup>63</sup>:

- Toto dílo je skutečně o dramatickém umění
- Teorie je koncipována z hlediska diváka, skrze vnímatele a vnímání.
- Dodržuje logiku a důslednost když se sám „posadí do publika“Jde opravdu o teorii divadla, ne jeho historii a ani nejde jen o metateorii

Nejdůležitější pro uznání tohoto díla je v tom, že se tyto tři ctnosti vyskytují společně, souvisí spolu a jedna vyplývá z druhé.

Pro Osolsoběho byl Zich prvním, kdo teorii divadla jako samostatného dramatického umění opravdu propracoval a nespokojil se jen s hlásáním jeho nezávislosti.

Přestože Osolsobě Zichově koncepci neodporuje, hledá proč je možné s *Estetikou* nesouhlasit a z jakého důvodu se dočkala kritiky. Zich nevychází z historického zkoumání divadla, za svůj předmět výzkumu si bere pouze realistické divadlo a na něj staví veškerou svou teorii. Pro mnohé je pak Zichova *Estetika* omezena materiálem, se kterým pracoval. „Jakkoli je významná Zichova *Estetika*, nemůže být „věčná“ a vidíme, že již dnes v mnoha formulacích ztrácí svojí platnost.“<sup>64</sup>

Opět je nutno zopakovat, že Otakar Zich se nikdy neprezentoval jako sémiotik, přesto je považován za prvního teoretika, který zkoumal teorii znaku v divadle. Tento fakt neunikl jeho komentátorům, mezi které patřil Jan Mukařovský, Jindřich Honzl nebo Oleg Sus. Díky Zichovi je český strukturalismus považován za první, který rozvinul teorii sémiotiky divadla a to i přesto, že pojem znak ve svých přednáškách nepoužíval.

Ivo Osolsobě se rozhodl ve svém komentáři podrobněji analyzovat Zichovu nyní teorii divadelního znaku. Zich namísto nám známých pojmů označujícího a označovaného používá pojmy představující a představované. Osolsobě tyto pojmy aplikuje na definici dramatického umění, která je podle něj čistě sémiotická. „Dramatické dílo je definováno svým specifickým „představujícím“ (hra herců na scéně) a svým (nespecifickým)

---

<sup>63</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 377-379

<sup>64</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 375

„představovaným“ (vespolné jednání osob).“<sup>65</sup> Zich se podle něj termínu znak vyhýbal nejspíše pro jeho dvojznačnost. Všimá si, že všechny základní Zichovy pojmy jsou párové a jsou dány aplikací základních pojmů představující/představované. Rozlišuje dvojice herecká postava/dramatická osoba. Tato dvojice je podle Osolsoběho nejlépe vymezená a přirovnává ji Cranapovskému objevu rozlišení jazyka-objektu a metajazyka. Zich dále páruje sémiotiku vnější a vnitřní z hlediska diváka a ta je dále založena na významové představě technické a významové představě obrazové. Technická představa je je představa představujícího, tedy znaku jako znaku a představa obrazová je představa představovaného.<sup>66</sup> „Zichova sémiotika, obsažená v jeho teorii divadla, je tak dobře utajená, protože je v momentu zrodu aplikována na divadlo. Je to sémiotika přímo koncipovaná k tomuto účelu“<sup>67</sup>

## 6.2. Osolsoběho Anti-Zich

Pokud rozebírám Osolsoběho reflektování díla Zicha, je také důležité se zmínit o teoretikovi, kterém Osolsobě říká „Anti-Zich“. Jde o Jiřího Veltruského. Jiří Veltruský napsal studii *Drama jako básnické dílo*, která je podle Osolsoběho jedinečná z toho důvodu, že osvobodil divadelní vědu od systematickosti navrženou Zichem. Veltruskému věnoval doslov, ve kterém se o Zichově studii zmiňuje takto: „nejsystematičtější, nejdůslednější a nepromyšlenější díle, jaké kdy bylo i bude na toto téma (divadla a dramatu) napsáno, jehož některé myšlenky či jejich důsledky však připadají zcela kontraintuitivní, nepřijatelné, ba nesmyslné. Na jedné straně kniha jakoby odmítala brát na vědomí vše, co přinesl nejnovější vývoj divadla a jeho avantgardní výboje.“<sup>68</sup>

Veltruský nepovažuje dramatické umění za umění samostatné. A vidí ho spíše rozdělené na více částí, ne jednotné jako Zich. Je to jen jiná cesta, jak definovat drama a divadlo. Jak jsme již řekli, Osolsobě se, spíše než kriticky, snaží hledat v teoriích záchytné body, které by dál rozvíjel. Ani jedna teorie není zcela pravdivá, Veltruského se zdá spíše přijatelnější a přirozenější.

---

<sup>65</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 382

<sup>66</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 383

<sup>67</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 387

<sup>68</sup> Osolsobě, I. (1999). Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu (doslov a komentář) . V J. Veltruský, *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host., str. 101

Důležitým poznatkem je to, že Veltruský spíše píše o literatuře, než o divadle. Drama a dramatiku řadí do básnictví, jehož hlavním materiálem je jazyk a dále se snaží dělit básnictví na lyriku, epiku a dramatiku tak, jak to učinil Aristoteles a věnuje se hlavně dialogu v divadle.

### 6.3. Osoloběho ostenze

Osolobě své kolegy a jejich divadelní teorie interpretuje a doplňuje více ze sémiotického hlediska. Hlavní a opěrnou teorií pro něj je ta Zichova, o kterou se opírá snad ve všech svých dílech a proto je i pro mne stěžejní definice dramatického díla podle Zicha. Tuto definici doplňuje o prvek komunikace a zavádí nový pojem ostenze, který se týká znakových systémů.

Komunikační teorií navazuje na Zichovu myšlenku: „Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“<sup>69</sup>, rozvíjí ji ve své studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*<sup>70</sup>. Do Zichovi definice lze dosadit pojem „lidská komunikace“. Osolobě nejdříve nahradí komunikací Zichův výraz „umělecké dílo“. Umělecké dílo je nadřazeným pojmem pojmu dramatické dílo, které zařazuje obecněji pod pojem komunikace. Podle Osoloběho je umělecké dílo v divadle jediným uměním, kde je sdělení a komunikace nejzřejmější.

Dramatické dílo vzniká díky kontaktu diváka s hledištěm a probíhá zde mezní případ kolektivního dialogu. Tok informací v tomto případě je obousměrný. Zde navrhuje Osolobě pojem „ostenze“, což je podle něj dávání k dispozici poznávací aktivitě druhého tak, aby bylo možné rozpoznání ukazovaného předmětu. Podstatou divadla je právě ukazování a sdělení skrze ostenzi má charakter „modelu“. Toto sdělení, které divák přijímá, není sdělení o divadle samotném, ale o jiné skutečnosti, kterou divadlo pouze zastupuje a zpřítomňuje. Divadlo se vždy snaží modelovat život a právě prostředek, který k tomu používá je komunikace. Samotná budova divadla je navržena tak, aby prostor pro hlediště a jeviště byl naprosto jasný, čímž komunikaci umožňuje. Divadlo se tak stává první masovou komunikací.

Dále se Osolobě snaží nahradit komunikací pojem „vespolečné jednání osob“. Vespolečné jednání vystihuje specifický rys divadla, tedy dramatičnost. Jednání je podle Zicha proces, skrze který mlžeme působit na jinou osobu. Sám přiznává, že ale komunikace není dokonalým ekvivalentem, to by byl pojem „lidská interakce“. Dramatická díla totiž komunikují jako lidé. „Komunikace mezi lidmi tedy je především dílčím předmětem dramatického umění a dramatická literatura všech dob podává bezděčné svědectví o lidském komunikování.“<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 54

<sup>70</sup> Osolobě, I. (1970). *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. V A. Závodský, *Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica*. Brno: Universita J. E. Purkyně

<sup>71</sup> Osolobě, I. (1970). *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. V A. Závodský, *Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica*. Brno: Universita J. E. Purkyně, str. 17



Komunikace o komunikaci znamená, že jde o metakomunikační akt. „Hra herců na scéně“ je další termín, který lze nahradit pojmem komunikace, přičemž nejde o pravou komunikaci, ale o komunikaci předstíranou.

Osolsoběho přínosem je, že tři Zichovy pojmy sjednotil pod jeden a dal jim název, který můžeme zařadit do teorie sdělování, čímž otevřel nové obzory.

Pojem „ostenze“ Osolsobě využívá ve svých mnohých dílech a studiích. Je to zásadní termín pro teorii sdělování, modelování a komunikace a tím pádem také v divadelním umění.

Základním kamenem v dnešní divadelní teorii je pojem ostenze a ostentativní komunikace, tento pojem používáme při výkladu toho, co se odehrává při komunikaci na jevišti, ale i mezi jevištěm a hledištěm. Podle významného českého teatrologa Osolsobě, je tato ostentativní komunikace (prezentace sebe samého) založená na sloučení role původce a originálu, kde originál se stává sám původce. „Jeli ostenze přenášení informace, pak se zdá, že jde o předávání informace bez zprávy, o přenos, při němž jako nositel informace neslouží zpráva o skutečnosti (systému, věci, události), ale sdělovaná událost (systém, předmět, věc), sdělovaná skutečnost sama. Avšak nechceme-li připustit možnost sdělování bez prostředníka, jímž je zpráva a uvědomíme-li si, že nositel informace = (ex defī nitione) zpráva, pak ostenze je takové sdělování, při němž jako zpráva slouží sdělovaná skutečnost sama. Skutečnost je tu sama sobě prostředníkem, je natolik ‚výmluvná‘, že vypovídá o sobě samé.“<sup>72</sup>

Ostenze ke svému životu potřebuje herce i diváka protože je jedním ze způsobů vespolečné komunikace a tudíž je také základním komunikačním prostředkem na divadle. Mluvíme-li o ostenzi můžeme použít i slovo prezentace, protože kromě slov a postojů používáme k dorozumívání i ukazování věcí samých, které nelze nevidět, protože tvoří vizuální podstatu představení – sdělovaného. Ostenze je jedním z možných způsobů označování a současně je nejelementárnějším případem představení. Každé umělecké dílo je určitým poselstvím, které o něčem vypovídá, je to vždy věc na ukazování, sdělování, prezentaci. Sochař a malíř vystaví na výstavách sochu, obrazy, vizuálně i hmatově něco sděluje návštěvníkům výstavy. Hudebník akusticky prezentuje skladby a herec předvádí ostenzi pomocí jeviště, divadla. Všechna díla slouží k ostenzivnímu sdělování a divadelní umění je svým charakterem ostenzi nejbliž. Divadlo je ten případ ostenze, kdy herci neukazují sami sebe, ale ukazují určitý model skutečnosti z herců vytvořený.

---

<sup>72</sup> Osolsobě, I. (2002). *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 20

Osolsobě sám přiznává, že prvotním podnětem pro studium ostenze bylo umění a literatura přes které se dostal ke studiu divadla. Ve studiu ostenze nebyl prvním teoretikem, předběhl ho Platón s dialogem Kratylos, dále svatý Augustin v traktátu O učiteli. Osolsobě bere tento traktát za tak věrohodný, že opravdu věřil v to, že tento dialog skutečně proběhl mezi Augustinem a jeho synem, „Ve věci Augustinova De Magistro sluší se však uvést, teď už mimo rámec teorií ostenze, že tímto dílem nám Augustin nezanechal jenom teorii ostenze, ale ucelenou, obdivuhodně domyšlenou, vskutku jedinečně systematickou.“<sup>73</sup> Augustinovu teorii shrnuje ve své studii *Principa parodica*<sup>74</sup>: „O znacích můžeme uvažovat jedinečně, jsme-li schopni odlišit znaky od ne-znaků, tedy od res, věcí (kterých lze ovšem sekundárně užít rovněž jako znaků). Lidé mluví – tedy používají znaků – , aby se (jimi) dorozumívali (aby s jejich pomocí komunikovali, aby s jejich pomocí něco vzájemně sdělovali), přesněji řečeno – doslovnou citací sv. Augustina –, aby (jimi) buď (druhé) poučovali, nebo aby byli (druhými) poučováni (aut docere, aut dimere). Existuje však MOŽNOST dorozumívat se i bez prostředkování znaky, jinak řečeno - bez jakékoli znakové mediace, čistě jen dorozumíváním se ne-znaky, totiž VĚCMI samými? To právě je otázka podrobně rozebírána v De magistro, definitivně pak rozhodnutá ve prospěch VĚCÍ, nikoli znaků, a tedy ve prospěch čisté ostenze jakožto způsobu dorozumívání mnohem fundamentálnějšího a nekonečně důležitějšího než jakýkoli systém znaků, včetně jazyka“<sup>75</sup>

Dále připomíná, že ostenze se jako přídavné jméno objevuje se středověké latině vytvořené ze slovesa klasické latiny: „Totéž adjektivum (ostensif, ostensive, ukazovací) se vyskytuje u Bacona, Leibnize a Kanta, žije pak v matematice, tradičně dělené na algebraickou čili symbolickou a na geometrickou, ostenzivní, později i v (anglické) terminologii sylogismu a posléze v teorii poznání Bertranda Russella (1948) jako součást termínu ostenzivní definice. PODSTATNÉ JMÉNO OSTENZE se nakonec – a to v přísném významu slova (ostension jako ukazování) – objevuje u Benvenista (1956), zatímco v lehce posunutém významu (ostension jako ostenzivní definice) u Quinea (1960, 1964, 1969). Přitom v SÉMIOTICE, např. v sémiotice divadla se ostenze chápe jako ostenzivní komunikace, a sice buď jako 1. komunikace pomocí NE-ZNAKŮ, nebo jako 2. komunikace pomocí OSTENZIVNÍCH ZNAKŮ. Naproti tomu v LOGICE 3. ostenzi někdy rozumíme jako zkratce výrazu ostenzivní

<sup>73</sup> Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 52

<sup>74</sup> Osolsobě, I. (2007). *Principa parodica, totiž sesbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademiemúzických umění.

<sup>75</sup> Osolsobě, I. (2007). *Principa parodica, totiž sesbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademiemúzických umění. str.85-86

definice<sup>76</sup> Pojem ostenze můžeme také najít u Komenského, pro kterého je to základní princip didaktiky.

Podle Osolsoběho se lidé dorozumívají znaky, do kterých lze zahrnout i ukazovací gesta, napodobování a obrazy. Lidé prostřednictvím ukazování předávají nejen zkušenosti. Ostenze je prezentování originální zkušenosti. Je jazykem věcí, sdělení je předáváno pomocí ukázané věci. Jde o zprostředkování poznání a zprostředkovatelem je ten, kdo nám ukazuje. Druzí díky svým smyslům poznávají. Každý ostenzivní akt má sdělovací hodnotu. Když něco někomu ukážeme, dáváme mu tím k dispozici poznání vnímatelné smysly. Ať už ukazujeme zcela, nebo částečně, výsledkem je vždy rozpoznání ukazované věci.

Pokud chci sdělit něco, co není k dispozici, „pak беру to, co k dispozici je, jako náhradu toho, co k dispozici není, dělám z toho, co k dispozici je, model nepřítomného originálu, reprezentuji tím (znovuzpřítomňuji) nepřítomný originál.“<sup>77</sup> To, co chceme ukazovat musí být vždy přítomné a jedinou věcí, která vždy přítomna je je člověk, který má k dispozici sebe samého. Sdělování musí existovat aktuálně.

Dále rozvíjí „gramatiku ostenzivního jazyka. „Gramatika ostenzivního ‚jazyka‘ je tuze primitivní, existují vlastně jen tři pády (kdo, komu, koho– co), přitom ještě k nerozeznání od tří osob (já, ty, on, ona, ono). Je tu ovšem i množné číslo (my, vy, oni, ony, ona), ale jen jeden čas – přítomný –, jediné místo – zde –, a jediný způsob: indikativ.“<sup>78</sup>

OstENZE je sdělování za využití originálů a z toho lze odvodit teorii sdělování.

Pokud uchopíme ostenzi v prostředí divadla je jasné, že dramatické dílo je v divadle obecně předvedeno pomocí ukazování a divák ho uchopuje svými poznávacími schopnostmi. Herci se zde převtělují a hrají, čímž vytváří umělý svět a modelují ho. „V zájmu přesnosti je ovšem třeba říci, že ostENZE a všechno to ‚velké divadlo světa‘ je natolik divadlem, nakolik je podstatou divadla právě jen pouhé ukazování (ukazování toho, co je a jaké to je).“<sup>79</sup>

Jak jsem již uvedla, divadlo je formou metakomunikace. Každé umělecké dílo je model, věc, která sděluje a slouží k ostenzivnímu sdělování. „Umělecké dílo je nejen skutečnost, která sděluje sebe samu, ale může ho být užito i jako modelu, jako skutečnosti, která vypovídá o

---

<sup>76</sup> Osolsobě, I. (2007). *Principa parodica, totiž sesbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademiemúzických umění. str. 84-85

<sup>77</sup> Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 35

<sup>78</sup> Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 25

<sup>79</sup> Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 31

něčem jiném“<sup>80</sup> I umění a tedy spíše jeho tvůrce má nějaký záměr a i vnímatel disponuje psychologíí. Podle existencialistů „vedle odcizené existence, zcela obětované ostenzi, může existovat a existuje i odcizená, neautentická ‚nevlastní tvorba‘, tvorba jen pro ostenzi tvůrce samého“, neboť je rozdíl mezi ostenzí díla a ostenzí tvůrce“<sup>81</sup>

„Na rozdíl od všech ostatních znakových systémů není jazyk závislý na žádném dalším znakovém systému, ani ho nepotřebuje, závisí však na ostenzi. Od svých ontogenetických počátků děje se osvojování řeči DVOJÍ OSTENZÍ (pojmu, zvuku), která se nakonec spojuje v tzv. ostenzivní definici, komplexní komunikační akt tvořený oběma těmito ostenzivními zprávami a navíc i dvěma metazprávami (zprávami o zprávách), z nichž jedna je obyčejně gestická či mimická, druhá verbální a explicitně performativní.“<sup>82</sup>

Můžeme nalézt dvě formy lidské komunikace: prezentativní, která je ostenzivní a prezentuje poznání samotný originál a neprezentativní, která využívá modely, tedy „druh neprezentující originál, ale re-prezentující či pre-prezentující (předzpřítomňující) jej poznávací náhražkou.“<sup>83</sup> Do druhého typu patří hlavně například muzea, která nevystavují originály.

---

<sup>80</sup> Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 40

<sup>81</sup> Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 41

<sup>82</sup> Osolsobě, I. (2007). *Principa parodica, totiž sesbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademiemúzických umění. str. 89

<sup>83</sup> Osolsobě, I. (2007). *Principa parodica, totiž sesbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademiemúzických umění. str. 88

## 6.4. Teorie modelů

Osolobě dokázal sjednotit teorii komunikace a modelování. Obě jsou metodami nepřímého nebo zprostředkovaného poznání. „Modelování samo není a nemusí být zprostředkováno nikým dalším, může být aktivitou samého příjemce.“<sup>84</sup> Modelování je nepřímá forma poznání.

Zprostředkované, nepřímé poznání může nastat v tu chvíli, kdy o něčem někomu vyprávím, o něčem, co jsem zažil. Využívám při tom sdělení.

Divadlo bylo pro Osoloběho sémiotickým systémem „par excellence“ a k znakovému systému dramatického umění jako způsobu komunikace se ostenze váže velmi úzce, hraje zde určující roli. Tento typ ostenze se od té každodenní liší, jelikož věc zde nesděluje jen samu sebe, ale také mnoho dalších věcí. Osolobě tvrdí, že umění je modelem, který zastupuje jiné věci a dodává, že nejspecifičtější užití je užití uměleckého díla jako modelu života<sup>85</sup>, přičemž svým způsobem taky v různém množství prezentuje a ukazuje svého tvůrce.

Jednoduchým základním prvkem, kterou ve svém výzkumu divadelního představení užívá je „znaková situace“, kde nastává znaková komunikace. Definuje pojem této situace pro svou teorii jako průběh mezilidské komunikace, kde probíhá přímý nebo nepřímý poznávací proces. Vymezuje ji proti podobné situaci interakční, ve které nemusí docházet k poznávání a dále tuto situaci vymezuje proti situaci poznávací, při které nemusí probíhat kontakt s druhou osobou.<sup>86</sup>

„Naším východiskem v tomto zkoumání jakož i společným jmenovatelem, na který jsme se všechny výsledky snažili převést, byl pojem situace, jednak situace obecně interakční, jednak – a to především – znakové a komunikační, chápané jako specificky lidská situace nepřímého a zprostředkovaného poznání.“<sup>87</sup>

Pro názornost si představíme diváka, který sleduje divadelní hru. Jestliže zastavíme čas, můžeme popsat vzájemné působení mezi divákem a představením. V tomto okamžiku mezi nimi oběma probíhá určitá komunikace na znakové (zprostředkovaně poznávací) úrovni. Tuto

<sup>84</sup> Osolobě, I. (2002). *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. str. 11

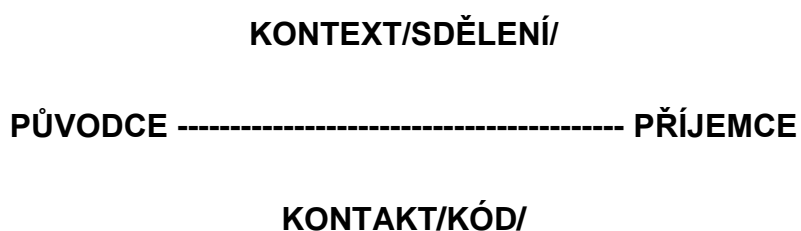
<sup>85</sup> Osolobě, I. (2002). *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host., str. 40

<sup>86</sup> Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 18

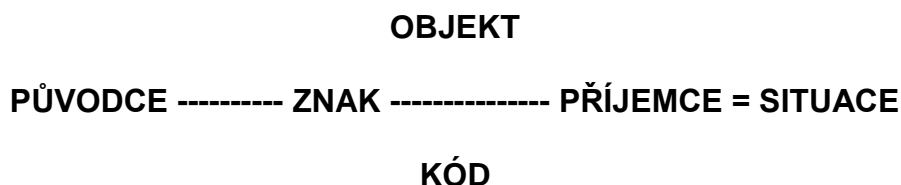
<sup>87</sup> Tamtéž., str. 155

komunikaci analyzuje Osolsobě pomocí jazykového schématu komunikace mezi mluvčím a adresátem Romana Jakobsona, kdy se schéma skládá ze dvou složek, mluvčího (původce) a adresáta (příjemce), mezi kterými probíhá komunikace na bázi doručení sdělení (znaku).

Součástí zprávy je kontext a kód. Kontext nebo-li objekt je náplní zprávy a kód je systémem znaků, ve kterém je zpráva nesena. Příjemce zprávy pro správné pochopení zprávy musí znát kód. Kontakt je zde nezbytný pro udržení komunikace a je součástí schématu.



Osolsobě toto schéma základní jednosměrné komunikace aplikuje na situaci probíhající v prostředí divadla. Nastiňuje tři základní sémiotické úhly pohledu na divadelní představení, se kterými se setkáváme v historii sémiotiky divadla, a z nichž vyplývají tři různá schémata - modely, kde jsou zohledněny všichni účastníci (znak, objekt, příjemce a původce) působící v různých pohledech na divadelní představení. Základním prvkem, jehož složením do různých kombinací vznikají tato schémata, je zjednodušené schéma komunikační situace vycházející z jazykového schématu Romana Jakobsona (viz schema níže).<sup>88</sup>



<sup>88</sup>

Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 18

Sériové schéma, pro které si Osolsobě vypůjčil pro jejich název pojem z elektrotechniky, protože schéma odpovídá zapojení prvků v elektrickém obvodu za sebou či vedle sebe, vychází z obecné sémiotické představy divadla, kde je divadlo bráno jako kombinace dvou základních znakových komunikačních situací a sleduje genezi divadelního představení. Dramatik je původcem<sup>1</sup>, dramatický text je zprávou<sup>1</sup>.

Zpráva<sup>1</sup>, zastupuje znak nebo soubor znaků, je nesena v kódu<sup>1</sup>, kterým je verbální jazyk užitý autorem. Objekt<sup>1</sup> je obsahem této zprávy, nebo-li významem. Příjemcem<sup>1</sup> a zároveň původcem<sup>2</sup> je herec, herecký soubor a režisér. Tento je příjemcem<sup>1</sup>, protože přijímá zprávu v dramatickém textu a poté je původcem<sup>2</sup>, který zprávu předává divákovi. Představení je pak zprávou<sup>2</sup> a příjemcem<sup>2</sup> je divák, který ji přijímá v kódu<sup>2</sup> (v divadelním jazyce) objekt<sup>2</sup> (význam představení) - viz obrázek níže.<sup>89</sup>

## OBJEKT<sup>1</sup> OBJEKT<sup>2</sup>

PŮVODCE<sup>1</sup> – ZPRÁVA<sup>1</sup> – {PŘÍJEMCE<sup>1</sup>, PŮVODCE<sup>2</sup>} – ZPRÁVA<sup>2</sup> – PŘÍJEMCE<sup>2</sup>

KÓD<sup>1</sup> KÓD<sup>2</sup>

V praxi to vypadá tak, že do první části schématu (značené indexem 1) dosadíme například autora dramatického textu a herce pracujícím s textem. Druhá část schématu pak představuje herce během výkonu představení a diváka přijímající jeho výkon. Objekt zůstává v obou částech přibližně totožný, kódy se v těchto dvou částech schématu liší. Zpráva<sup>1</sup> je složena z významů nesených ve verbálních znacích zatímco zpráva<sup>2</sup> se skládá z objektů, které nesou znaky. Její významy jsou nesené modely objektů či objekty samotnými, které působí jako znaky.<sup>90</sup>

V tomto schématu, jak upozorňuje Osolsobě, chybí vazba na skutečnost, která je prapůvodem nesené informace ve zprávě. Všichni účastníci schématu mají vazbu na jiný fragment

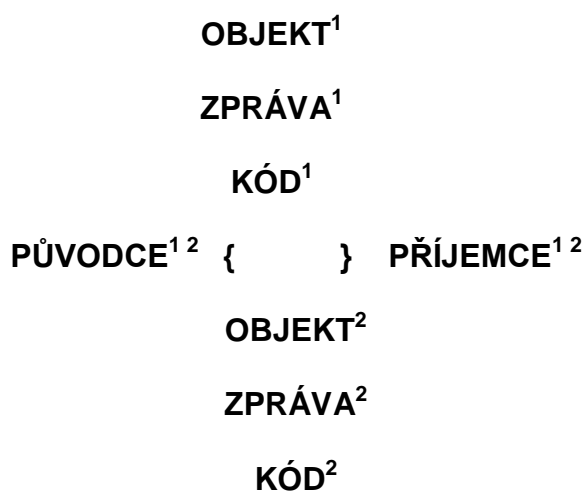
---

<sup>89</sup> Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 27

<sup>90</sup> Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 38

neomezeně rozsáhlé, proměnlivé a neustále vznikající a zanikající reality.<sup>91</sup> Toto schéma můžeme aplikovat na takovou sémiotickou analýzu divadla, ve které má výsadní postavení vztah dramatického textu a představení.

Druhým schématem je paralelní schéma.<sup>92</sup>



Toto schéma sleduje scénickou realizaci představení, dívá se jakoby doprostřed události. „Paralelnost tohoto zapojení symbolizuje pluralitu zpráv a kódů mezi jedním a tím samým původcem a jedním a tím samým příjemcem v průběhu divadelního představení. Kontext těchto dvou zpráv je částečně společný a částečně je odlišný (je doplňkem každého aktéra).“<sup>93</sup>

Příjemce ve schématu zastupuje celé publikum, původcem je celá divadelní společnost podílející se na představení. V tomto schématu si divadlo nejlépe můžeme představit jako kolektivní umění, plynoucí v určitém čase a prostoru vnímaného divákem. Osol sobě užívá jako příklad tohoto pohledu pojem multimediální umění.<sup>94</sup>

Rovinu hereckého výkonu a rovinu prostorového (scénického) ukotvení divadelního představení vnímá divák současně neboli paralelně. Vnímaných složek může být několik, protože každá složka představení jako hudba, tanec či světelný design můžeme chápat jako

---

<sup>91</sup> Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 30

<sup>92</sup> Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 71

<sup>93</sup> Tamtéž., str. 211

<sup>94</sup> Tamtéž., str. 75



zprostředkovatele zprávy a divadelní protor můžeme chápat jako nositele jedné z dílčích zpráv tohoto schématu. Dramatický text, který sériové schéma uplatňuje je v případě tohoto pohledu na divadlo podřízen pod jeden z kanálů přenášení zprávy, a proto ztrácí své nadřazené místo. Podle Osolsoběho v tomto schématu chybí možnost analyzovat divadelní znaky v jejich specifickém základním působení. V případě dramatického umění se totiž znaky stávají znaky hrajícími znaky. Znaky v představení nejen odkazují k významům ale i hrají.

Paralelní schéma nedovoluje divadelní znaky uchopit na takovéto bázi.

Poslední, hierarchické schéma<sup>95</sup>, zastupuje pohled na divadlo, kde je středem vnímatel a jeho vnímání. Dle Osolsoběho je celkem, který nejlépe ze všech tří schémat obsáhne chybějící nedostatky ostatních dvou.

### **OBJEKT<sup>3</sup>**

**PŮVODCE<sup>3</sup> --- ZPRÁVY<sup>3</sup> --- PŘÍJEMCE<sup>3</sup>**

### **KÓDY<sup>3</sup>**

**PŮVODCE<sup>2</sup> --- ZPRÁVY<sup>2</sup> --- PŘÍJEMCE<sup>2</sup>**

### **KÓDY<sup>2</sup>**

**PŮVODCE<sup>1</sup>**

-----

**PŘÍJEMCE<sup>1</sup>**

### **KÓD<sup>1</sup>**

Jak Osolsobě přiznává, poslední schéma je motivováno pojetím Otakara Zicha. Jádro divadla je v momentě recepcce a pomyslným středem divadla je divák. Je souborným propojením tří komunikačních schémat do pořadí odpovídající situaci z pohledu diváka.

Do jedné základní situace<sup>1</sup> jsou vloženy dvě jiné komunikační situace, jedna z nich (situace<sup>2</sup>) zastupuje specifickou divadelní zprávu<sup>1</sup>, druhá z nich situace<sup>3</sup> je objektem, ke kterému je podávána zpráva. Potom mluvíme o tom, že zpráva<sup>1</sup> je situací<sup>2</sup> a kontext<sup>2</sup> je situací<sup>3</sup>.<sup>96</sup> Osolsobě o tomto schématu mluví jako o logickém vyústění, ke kterému dojde každý, kdo do

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 80

<sup>96</sup> Tamtéž, str. 212

důsledku zkoumá principy fungování divadla. Neoznačuje jej za svůj vynález, ale deskripce již ustáleného správného pohledu na divadlo.<sup>97</sup>

Ivo Osolobě předkládá konkrétněji vazbu divadla na skutečnost a jeho fyzické okolí. Poukazuje na určitou sociální svázanost odlišností v divadelním projevu s odlišnostmi ve způsobu komunikace společnosti, kde divadlo existuje.

„Všechny specifické divadelní zákonitosti nejsou nic než specifické „lokální“ projevy obecných zákonitostí komunikačních. Budiž okamžitě dodáno, že jde o obecné zákonitosti komunikace lidí, tedy jejich prostředkovaného poznání.“<sup>98</sup>

Ve své studii *Mnoho povyku pro sémiotiku*<sup>99</sup> odhaluje Osolobě svůj model divadelní situace, který se týká dramatizace. Situace je fenomén, který udává vypravěči postavení v dramatu. Princip divadelní komunikace, který je zásadní pro divadlo má za svůj základní kámen právě situaci.

Každá komunikační situace se skládá z několika složek:

- I. Původce
- II. Příjemce, někdo, kdo vysílá znak
- III. Znak, který je v určitém kódu
- IV. Kód odkazující k objektu
- V. Objekt, který je rekonstruován příjemcem

Divadelní komunikaci staví do hierarchického modelu. Tento model je postaven především na vnímání diváka a skládá se ze tří částí, situací, které jsou do sebe navzájem vloženy.

První situací je o komunikaci mezi hledištěm a divadlem. Divadlo a hlediště a Osolobě nazývá kolektivním tvůrcem, který s divákem komunikuje prostřednictvím audiovizuálního divadelního kódu. Předkládá obecnstvu znak, který je zprávou reprezentující estetický objekt, v případě divadla to je fikční svět.

---

<sup>97</sup> Tamtéž., str. 81

<sup>98</sup> Tamtéž., str. 182

<sup>99</sup> Osolobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992

Tato situace obsahuje druhou situaci, která je obsažena ve zprávě. Zpráva je podle Osolsoběho pseudosituací, vytváří a přijímají ji samotní herci. Dále v první situaci je také třetí, která je objektem a referuje k ní druhá situace, tedy hra herců na scéně.

Díky tomuto modelu lze popsat rozdíl mezi dramatem a divadlem, dramatizační postupy a pozice vypravěče v dramatizaci. První situace je komunikací autora s recipienty na základě kódu skrz který komunikát promlouvá. V situaci třetí hraje zásadní roli objekt, což je fiktivní děj dramatického textu. Tyto obě situace se mohou dít i v literárním textu, pokud je užívána přímá komunikace. Divadelní komunikace se pak vyznačuje druhou situací, která je zakódovaná zpráva vypovídající o jiné situaci. Divadlo se především vyznačuje přímým kontaktem. Komunikace probíhá „tady a teď“. Literární dramatizace modeluje nezprostředkovanou komunikaci, má vedlejší texty, které onu nezprostředkovanou komunikaci modelují. Epická předloha je situovaná do konkrétního času a prostoru aby navodila dojem divadelní komunikace. Dramatizace je založena na dvou modelech a to na literárním, využívající nepřímou komunikaci a projekci nezprostředkované komunikace, která se má odehrávat mezi herci a diváky.

Dramatizace tvoří situace. „Je to zřejmé zejména z toho, jak snadno se literární epika stěhuje na scénu: v praxi divadla – nejen takřkajíc moderního – bychom pro to našli nespočetně dokladů. Ten pohyb je tím snazší, čím více fragmentárních hierarchických prvků, tedy čím více divadla je obsaženo už v té nejliterárnější podobě – v literární předloze – a samozřejmě čím je toto stopové divadlo dramatičtější. Proces dramatizování (rozuměj psaní dramatizací románových či povídkových předloh) spočívá v nacházení a koncentrování či vytváření těchto stopově hierarchických prvků a v eliminování (v epickém divadle ovšem neúplněm) prvků epických. Ať je román o čemkoli, drama je vždycky jedině o situacích (a samozřejmě v situacích – byť fragmentárních – ony situace zobrazujících): jeho materiálem i tématem jsou jedině situace, a teprve pak, sekundárně, skrze situace může 'vyprávět' o něčem dalším.“<sup>100</sup>

Dramatizace přetváří literární text, který určuje divadelní situace. Dramatický text může vzniknout z textu, který dramatický není. Dramatizátor pak ovlivňuje kódování díla. Vše Osolsobě udává na příkladu novely Krysař:

„Řečeno v termínech zavedených v naší studii, Burian bere jednotlivé věty v Dykově povídce přidělené vyprávěcímu subjektu, tj. dejme tomu Původci 1, a svěřuje je jednotlivým

---

<sup>100</sup> Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992, str. 122

dramatickým osobám, tj. Původcům 3, takže je transplantuje ze SITUACE 1 do SITUACE 3. SITUACE 3 – přesněji řečeno její 'prodloužení' 'vpřed' i 'vzad', tj. její situační kontext – se tím popisuje 'zevnitř' a nikoli jako u Dyka 'zvenčí'. Dramatizuje se, i když zůstává – alespoň 'nevlastně' epickou i nadále: jednotlivé dramatické osoby jakoby vystupovaly ze SITUACE 3 a štafetově si předávaly funkci vypravěče. Zde už je jen krůček k metodě současného 'multinarativního' divadla malých studiových scén.<sup>101</sup> Osolsobě zde ztotožňuje vypravěče s autorem.

Mezi literární žánry řadí Osolsobě literární epiku a dramatický text a mezi divadelní žánry zařazuje epické divadlo a dramatické divadlo. Text logicky souvisí se svým inscenováním. "Text hraje (tj. hierarchickým způsobem zobrazuje) pouze fragmenty či jádry situací, inscenace (představení) hraje celými umělými situacemi (a to nejen verbálními). V procesu inscenování nejde tedy jen o to, přidat k verbálním zprávám, zaprotokolovaným v grafickém záznamu dramatického textu, i všechny další paralelně probíhající zprávy multimediální mezilidské kontaktní komunikace, ať už kódované v kódu tzv. paralingvy, 'tělesného jazyka', v kódu proxémiky atd. Jde tu spíš o to - a v tom je podstatný rozdíl - vyjít z abstraktních psaných záznamů situačních fragmentů, jader a synekdoch, a rekonstruovat z nich nefragmentární (či aspoň ne zcela fragmentární), nesynekdochický, 'doslovný' obraz situace."<sup>102</sup>

Proces dramatizování podle Osolsoběho je o vytváření hierarchických prvků a rušení prvků epických. Čím více divadla je v literárním textu obsaženo, tím je proces snadnější.

---

<sup>101</sup> Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992, str. 123

<sup>102</sup> Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992, str. 122

## 6.5. Kybernetika a divadlo

Ivo Osolsobě se také věnuje spojení kybernetiky a divadla ve svém díle *Principa parodica*<sup>103</sup>. Pojednávám zde o této studii, protože mi přijde důležité a zajímavé přemýšlení Osolsoběho nad divadlem jako něčím, co je spjata s vědou.

Zdá se to být neslučitelné a i Osolsobě se ihned v úvodu studie přiznává, že pro čtenáře může toto spojení vypadat „nehorázně“. Na druhý pohled je podle něj možné, při správném pochopení pojmu kybernetika, tyto dva pojmy sloučit. Lze najít několik paralel.

Před zavedením módního pojmu kybernetiky nejdeme něco podobného v automatech a mechanických loutkách. V divadle se již dlouho užívalo strojů a divadelních mašinérií. Stroje pro divadlo, uvádí, patří k nejstarším strojům vůbec. Zajišťovaly efekty, které zdůraznili dojem, který mělo divadlo na diváka vrhat. Ve strojích bylo vždy něco atraktivního. A už samo divadlo je přesně strojové. Divadlo zdokonaluje dojem, který herec vrhá, jde o jakousi „nadroutku“. Je možné, že se podle osolsoběho někdy stane, že herci budou nahrazeni roboty. Možná by pak šlo spíše o loutkové divadlo. Stroj má za úkol suplovat funkci člověka. Také se zdá být stroj především určený vědě a ne umění. každý stroj má simulovat lidský pohyb a pomáhat tak člověku.

Dnes se nacházíme v době kybernetiky, která se svým způsobem zabývá principy, které jsou společné organismu, společnosti i stroji. Pokud podle Osolsoběho přijímáme názor, že umění hledá podobnosti a věda rozdíly, pak je stroj pro nás uměleckým nástrojem. Podle Osolsoběho je každý divadelník i kybernetik. Osolsobě podotýká, že vše v divadle se mění na kybernetický systém a v kybernetice vše najednou připomíná divadlo. Divadlo je pro Osolsoběho nadále nejlidštějším uměním, ale právě o lidech se nejvíce v současnosti dovídáme ze světa mechaniky.

Divadlo si již dlouhá staletí počíná kyberneticky. Divadlo je pro Osolsoběho stroj i tělo. Inscenace nesmí zůstat uzavřenou soustavou, jinak by po odehrání premiéry bylo vše, od výkonu herců po efekty, pryč. Inscenace musí čelit neustálému toku informací. Právě toto zabezpečují zpětné vazby. Díky těmto zpětným vazbám lze docílit toho, aby i následné zkoušení po premiéře mělo nějaký smysl. Informace znamená organizace, právě informace

---

<sup>103</sup> Osolsobě, I. (2007). *Principa Parodica*. Praha: Akademie múzických umění. str. 265 - 272

odstraňují chaos. Divadlo se musí umět bránit před špatnou interpretací a vymazání poruch informací, které probíhají na cestě mezi jevištěm a hledištěm. Divadlo – stroj jako systém pro Osolsoběho zahrnuje princip entropie, zákonitost postupného vyčerpání systému a tím se naruší jeho rovnováha. Právě technikami, kterými se divadlo od svého rozpadu brání by se měla inspirovat kybernetika. Ovšem i tak se má podle Osolsoběho divadlo od kybernetiky čemu učit. Pro Osolsoběho má velký význam morální poselství kybernetiky. Právě kybernetika nám poskytuje jistotu vědy, že morálka existuje.

Osolsobě touto studií ukazuje „dokonalost“ divadla ve všech jeho aspektech. Má svůj vlastní ochranný aparát ve formě zpětné vazby, je vždy o krok napřed a je možné ho spojit s nejmodernější vědou, kterou si člověk dokáže představit. Ukazuje tím i zpětnou vazbu mezi oblastí vědy, tedy spíše kybernetiky, a divadla. Obě oblasti ze sebe čerpají a podle Osolsoběho se mají jeden od druhého stále co učit. Divadlo má čerpat nejen z vývoje nových strojů, ale i z nemožnosti stojů lhát a vrhat člověka do lži. Stroj odjakživa patřil k divadlu a je to jen pouhé zdání, že jde o něco mnohem mladšího než divadlo dokáže poskytovat.

## 7. Reakce na Osolsoběho studie

Mnoho teoretiků reagovalo na Osolsoběho práce. Uvedu zde Vladimíra Justa a Lenku Jungmannovou. Chci tímto nastínit život Osolsoběho teorií a prací a to, že nejsou zatracované. Také se zmíním o článku Umberta Eca, kde se zmínil o ostenzi a „náhodou“ se odkázal na Iva Osolsobě, což vyvolalo jeho reakci a touhu po upřesnění jeho tak oblíbeného pojmu.

### 7.1. Vladimír Just: Ostenze ještě po pětatřiceti letech

Vladimír Just uvedl roku 2003 v časopise *Divadelní revue* svoji reakci na sémiotickou studii *Ostenze, hra, jazyk*.

Vladimír Just vyzdvihuje tohoto autora, jenž podle něj uvedl do českého kulturního povědomí klíčový pojem „ostenze“. „Zvláštní, mezní příklad "komunikace ukazováním", dorozumívání věcmi samotnými namísto pojmy, "druh bezznakového sdělování", "definice designátem samým". Ostenze znamená vždy "situaci přítomného originálu", který je dán "ted" a "tady" k dispozici "příjemcově poznávací aktivitě". Řekněme hned, že každé sdělování, každá komunikace má svou ostenzivní složku, která bývá ovšem tu více, tu méně potlačena - velmi pěkným příkladem rozdílné míry ostenzivní komunikace v rámci jednoho uměleckého druhu může být rozdíl mezi "vážným" a jazzovým muzikantem: ten první ustupuje fyzicky (decentní oblek, mimika, chování) i psychicky (míra autorského dotváření díla) vždy více do pozadí, "neupozorňuje" na sebe, "slouží dílu", "interpretuje" - křiklavě ostenzivní výjimky typu Petra Šporcla nejsou rozhodně normotvorné, spíše potvrzují než ustavují obecné pravidlo (normu). Ten druhý, což je dáno vyšší mírou i důležitostí improvizace v kterékoli jazzové kreaci, bude vždycky víc chápán publikem jako "přítomný originál", jako "původce", nikoli pouhý "interpret" cizího díla - a z toho vyplývá i vždy vyšší míra vnímavosti i tolerance pro habitus interpreta“.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Vladimír, J. (2003). Ostenze ještě po (pěta)třiceti letech. *Divadelní revue*, 14(2), 82-86.

Stivínova placatá čepice na půdě Rudolfiny, přinášející vyzývavý vpád „jazzu“ do jiné oblasti, do oblasti vážné hudby je vnímána jako tolerovaný cizorodý atribut a tím, že se už dávno konvencionalizoval a stal přijatelným i v cizím prostředí - stal se, paradoxně, "znakem" interpretovy osobnosti. Míra ostenze v těchto důležitých případech, ačkoliv je originál fyzicky přítomen, klesá.

Podle Justa věnoval Osolsobě až přemíru zájmu v celém sborníku právě pojmu ostenze.

Poprvé Osolsobě toto téma zpracoval v zakládající studii „Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi“. Název vznikl podle oblíbené pasáže z knihy „Gulliverovy cesty“, pojednávající o absurdní balnibarské reformě odstranění slov. "Ježto slova jsou jen názvy věcí, bude lidem pohodlnější nosit s sebou věci potřebné k vyjádření každého předmětu, o němž chtějí právě rozmlouvat. Viděl jsem často mudrce, kteří se prohýbali pod tíhou svých uzlíků jako podomní obchodníci u nás; a když se setkali na ulici, složili svá břemena, otevřeli pytle a hodinu spolu rozmlouvali; potom si složili náčiní, pomohli si naložit břemena a rozloučili se."<sup>105</sup>

Na rozdíl od jiných sémiotiků, kteří vidí v této pasáži o absurdní možnosti sdělování důkaz o důležitosti lidského znakového systému dorozumívání, Osolsobě tvrdí, že tato absurdita předávání informace bez zprávy se netýká jenom exotických domorodců, ale týká se i nás samých. Protože všechno to ukazování lidí, ať už jsou živí nebo mrtví nebo v jakémkoliv jiném stavu, mohou mít jen fotografii s dítětem v náručí, to všechno patří do každodenního života Balnibarbi.

Podle Justa Osolsobě poukazuje na to, že i při lidské komunikaci, tím, že prezentujeme především sami sebe, svými šperky, šaty, sbírkami, předvádíme svou majetnost, chudobu, schopnosti, jsme schopni vláčet sebou své „velké rance“ jen pro účel ukazování se. Podstata tohoto ukazování je ovšem noetická: něco dáváme k dispozici zrakem, sluchem, hmatem příjemci. Komunikace může probíhat dvojím způsobem: pomocí modelu nebo pomocí přítomného originálu. V obou způsobech je podstatná (roz)poznávací aktivita. Poznávací podstatu ostenze vysvětluje Osolsobě na zásadním rozdílu mezi ostenzí a tzv. Potěmkinovými vesnicemi, kdy na první pohled je možné aby se kníže Potěmkin jevil jako patron výstavnictví, ale jeho vesnice nejsou ostenzí, ale něčím opačným. Lze to nazvat pseudoostenzí. V tomto případě nešlo o to dát vesnici k dispozici poznání a ukázat skutečnost,

---

<sup>105</sup> Osolsobě, I. (2002). *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, str. 18



šlo o pravý opak, kdy bylo nutné vše skrýt nenechat poznání nic napospas. Ukážeme-li někomu Potěmkinovi vesnice, tedy ukázat ve významu „ostenzivně sdělit“, museli bychom mu je předvést natolik, že by poznal naprosto vše, že jde o padělky a kulisy.

K pojmu „Potěmkinovy vesnice“ se Osolsobě v různých souvislostech stále vrací, je to neustálé předstírání, tyátry a komedie, které se snažíme hrát jeden na druhého. To, že víme o „Potěmkinových vesnicích“ druhých naše jednání deformuje a mnohdy je naše jednání víc sdělení než jednání. Takové ostenzivní sdělení není levné, stojí nás čas a peníze.

Ostenze zastává důležité místo i v jazyce, každé „neostenzivní“ sdělování slovy obsahuje v sobě i svou ostenzivní stránku, protože pokud skutečně něco ostenzivně sdělujeme a pokud to děláme před ostatními, potom i náš jazykový projev je ostenzí tohoto sdělení. Při užívání slangu sdělujeme náklonnost k určité vrstvě společnosti, používáním cizích slov ostenzivně sdělujeme svoji vzdělanost. V masmédiích, např. v televizi, na první pohled ostenzi nehledáme, vše je zprostředkované pomocí techniky, originál není přítomen a výběr závisí pouze na aktivitě diváka. Osolsobě dokazuje, že právě zde ostenze hraje důležitou roli, ne na obrazovce, ale před kamerou. Zpráva z obrazovky je pouhým modelem a originálem tohoto modelu není skutečnost, pokud by ale před kamerou stál hlasatel, herec - je to ostenzivní zpráva, která předkládá ostenzivní sdělení člověka a jeho prezentaci sebe samého. Ivo Osolsobě uvádí „že pochopení tohoto ostenzivního momentu nás může přivést velmi blízko k odhalení specifické podstaty televize - i její specifické účinnosti.“<sup>106</sup>

Ze všech médií je to právě divadlo, kde pojem ostenze nejvíce žije, vždyť divadlo vzniklo kvůli potřebě ukazovat a dávat toto ukazování k dispozici poznávací aktivitě diváka. Divadlo je svým charakterem i psychologií svých tvůrců a diváků ostenzi ze všech umění nejbližší a je dokonce označováno za „školu ostenze“. Jedná se totiž o jakousi zkoušku herce, jehož cílem by nemělo být sdělování, ukazování sebe samého, svých hereckých kvalit, kterými vládne, ale aby tím vším, co je v něm vlastní, sděloval umělecké dílo. Jsme zde svědky modelu vytvářený herci na jevišti, ale nedochází tu k ostenzi jich samých. Jak je vidět tato teorie ostenze na divadle je formulována v mezích a termínech herecké postavy a dramatické osoby. Některé prastaré i moderní tendence vývoje divadel se snaží opět uplatňovat prvky, hlavně ostenzi materiálů v jejich autentičnosti, od materiálů výpravy až po materiály herecké – ostenze autentického mládí, nahoty, autentického Gotta, Brzobohatého, Kubišové. V divadle nacházíme všechny ctnosti i nectnosti ostenze. V ostenzi hereckého

---

<sup>106</sup> Osolsobě, I. (2002). *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, str. 89

materiálu vnímá Osolsobě spíše jako příklad nečnosti ostenze. Tyto ostenzivní informace jsou vlastně pro diváka dramatu nežádoucím komunikačním šumem, kde mizí informace o ztělesňované dramatické osobě. Na druhé straně to, co se jeví v „dramatickém divadle“ skutečně šumem, je naopak v divadlech typu Voskovce a Wericha podstatou sdělení. Lidé se přece chodí dívat třeba na Jiřího Suchého nebo na Jaroslava Duška, na originály a ne na předvedení určitého modelu těmito herci. Zajímá nás výhradně to, co právě dnes s „cizím“ modelem Dušek či Suchý provede a hlavně co dnes, tady a v tuto chvíli řekne herec „mimo model“ k aktuálnímu dění na jevišti nebo v hledišti.

„Lapidárně to vyjádřil přesně před čtyřiceti lety Jiří Suchý v diskusi o tzv. profesionalitě Semaforu: chci dělat takové divadlo, že když si nasadím myslivecký klobouk na hlavu, divák neuvidí myslivce, ale Jiřího Suchého s mysliveckým kloboukem na hlavě. Myslím, že tady Suchý bezděčně vyjádřil diametrální rozdíl mezi (dramatickým) divadlem a kabaretem.“<sup>107</sup> Osolsobě potvrzuje důležitost pojmu ostenze pro divadelní teorii, což vyznívá z celé jeho sémiotické studie „OstENZE, hra a jazyk“, Just dodává, že se bez tohoto pojmu nemůže dvojnásob obejít při výkladu (teorii, historii a definici) kabaretu. „OstENZE - situace přítomného originálu, "šum" jako jádro sdělení - tu vždy hraje rozhodující roli, je dokonce pro mne jediným nezpochybnitelným odlišujícím znaménkem od "sousedních" divadelních fenoménů: převažující zábavná funkce a komediální, smíchový, karnevalový charakter, stálá přítomnost parodie, travestie, hry, rozkouskování celku na "čísla", večer jako "montáž atrakcí" - tím vším se může vykázat vedle kabaretu i revue, estráda, vaudeville, opereta atd. Jedině v kabaretu, od Salisova a Godeauova podniku Chat-noir přes Elf Scharfrichter, Simplissimus či Schall und Rauch až po naši Červenou sedmu, Haškovu Stranu mírného pokroku, Waltnerův Montmartre, Suchého a Vyskočilovy text-appealy, Pickův Paravan či Vávrův a Steindlerův Sklep, se však - jak to u nás první definoval Eduard Bass (1917) - publikum baví nikoli "oklikou dramatického charakteru", ale především "individualitou interpretovou", jenž tu bývá zároveň autorem přednášených věcí.“<sup>108</sup>

Ve studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* (1970) je pojem komunikace (sdělování) jako genus proximum netradičně nadřazen pojmu umění, a nejpodstatnější rys dialogu je oboustranný tok informací prostřednictvím střídání replik a výměny rolí příjemce a původce zprávy. V dramatickém divadle je divák zcela podřízen, je to vztah nesymetrický, jedná se o výlučně jednosměrnou komunikaci divadelním představením s

<sup>107</sup> Vladimír, J. (2003). OstENZE ještě po (pěta)třiceti letech. *Divadelní revue*, 14(2), 82-86.

<sup>108</sup> Vladimír, J. (2003). OstENZE ještě po (pěta)třiceti letech. *Divadelní revue*, 14(2), 82-86.

občasnými v protisměru jdoucími zprávami publika, jako je potlesk nebo emocionálními projevy smíchu či pláče. Naopak u divadla kabaretního typu, která jsou postavena na improvizaci a na dnes přítomném originálu nastává tato jednosměrná komunikace pouze u nevydařených představení.

Ivo Osolobě navazuje na studii o ostenzivní komunikaci v naději prolomení dosavadního výsadního postavení znaku v teoriích lidského vyjadřování. Toto poučné pojednávání bychom spíše než sémiotickými studiemi nazvali anti-sémiotické. Osolobě se kriticky vymezuje proti „ortodoxním“ sémiotikům, kteří „semiózu“ skloňují ve všech pádech. A není mu naprosto proti mysli, ve jménu své teorie modelování, zcela odmítnout fundamentální sémiotické pojmy jako znak a význam. A stejně je to i s jeho vymezením vztahu mezi sémiotikou a divadlem, divadlo je sémioticky zkušenější, moudřejší než sémiotika. Jeho práce *Slovo jako exponát, jako herecká postava a jako hrdina – Enklávy divadla v jazyce a literatuře, Znak, systém, proces, (1987)* dokazuje, že standardní literární postup - popis (symbol, měřítko 1 : nekonečno) a přímá řeč (ikon, měřítko 1 : 1) neodpovídá autentickému, homogennímu a specifickému literárnímu postupu, jeví se jako katastrofálně nesourodý, heterogenní a jakýsi nesouřadný, vypůjčený ready-made objekt, jako token-token model, který je vlastní spíše divadlu. Autor užívající ve svém dramatickém textě přímou řeč , píše vlastně "divadlo bez herců", „jméno postavy před její replikou není vůči replice o nic víc heterogenní, než je titulní list vůči knize, kterou zahajuje."<sup>109</sup> Přímá řeč je enkláva divadla, hercem je živé slovo. Studie Iva Osolobě jsou naopak plné jemné ironie a jazykové hry, jsou samy svým způsobem "divadlem" a "ostenzí" autorova vtipu. Vladimír Just oceňuje ve studii Osoloběho frázeprostý jazyk, jeho vnitřní pohyb a dialogičnost, projevující se důmyslným systémem závorek, otázek, podotázek a sebereflexivních komentářů, jeho stálou otevřenost vůči nejrůznějším významům a interpretacím, jeho provokující připravenost k přesahům, k metaforám, metonymiím i vtipným zkratům.

Vladimír Just, přestože upozorňuje i na chyby díla, opakování jedné a téže citace v nejrůznějších studiích a „nepochopitelné díry v oddílu Bibliografie (neznámo proč je u Jindřicha Honzla, namísto Pohybu divadelního znaku, Mimického znaku a mimického příznaku a jiných převratných sémiotických studií, uvedeno pouze Moderní ruské divadlo, 1929; nepochopitelná je i absence stěžejní "zichovské" práce samotného Iva Osolobě

---

<sup>109</sup> Osolobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, str. 301

Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci, 1969<sup>110</sup>, hodnotí tuto sémiotickou práci jako knihu mnoha desetiletí.

---

<sup>110</sup> Vladimír, J. (2003). Ostenze ještě po (pěta)třiceti letech. *Divadelní revue*, 14(2), 82-86.

## 7.2. Lenka Jungmannová

Lenka Jungmannová reaguje na Osolsoběho knihu *Ostenze, hra, jazyk* (2002) svou recenzí, ve které o tomto díle pojednává jako o informačně nabitým, hloubkovým, fraktálním a rozkrývajícím modely komunikace a jejich fungování.

Sám Osolsobě se prohlašuje za čistého teoretika divadla. Podle Jungmannové se vyznačuje tím, že do svých děl vkládá zcela subjektivní dikci čímž ruší karteziánské pojetí vědy jako vysloveně objektivní výpovědi a destruuje racionalistické myšlení. Samotné Osolsoběho vyjadřování má silně performativní ráz, což nás přivádí k jeho teorii divadla, která zřejmě prostupuje celým jeho vědeckým bádáním a jeho díla. Divadlo dalo vzniknout teoriím a ty pak zpětně vytvořily podmínky pro divadelnost teoretického myšlení tak jak to rozpoznáváme u Osolsoběho.

První částí své studie založil nový předmět estetiky, tedy ostenzivní teorii.

„Teoretik vymezuje ostenzi jako ukázání věci o sobě, jako definici designátem samým, jinak řečeno: jako bezznakové sdělování skutečnosti. Tomuto druhu zdánlivě fenomenologické demonstrace ovšem navíc přisuzuje společenský charakter, a to charakter bytostně přítomnosti: ostenze se – se zřetelnými aluzemi na divadlo- podle něho účastní pouze událostí (věci, lidé atd.) , které právě teď a tady existují.“<sup>111</sup>

Hlavní perspektivou Osolsoběho bádání se podle Jungmannové stává ostenze. V Osolsoběho studii nalezneme překlad Zichovy definice divadla: „Zichovo takzvané dramatické umění, charakterizováno jím jako vespolečné jednání osob hraných herci, autor dokonce pojednává z hlediska komunikace hned natřikrát: jako podstatu divadla (dialog mezi jevištěm a hledištěm), jako předmět zobrazení a jako specifický materiál tohoto díla.“<sup>112</sup>

Osolsobě definuje a pojímá divadlo jako model jiné skutečnosti, který je realitou divadla jen zastupovaný, tedy jako sdělení pomocí modelu. Tento model využívá komunikaci komunikací a tím pádem Zichovo vespolečné jednání představuje interaktivní dialog a úkolem jevištní realizace se pak stává rekonstrukce vespolečné komunikace dramatických osob v celém rozsahu komunikačního spektra.

---

<sup>111</sup> Jungmannová, L. (2003). Tři zdroje i tři součásti teorie Iva Osolsoběho. *Česká literatura*, 51(5), 635-640.

<sup>112</sup> Tamtéž.

### 7.3. Umberto Eco a jeho komentář k ostenzi

Umberto Eco věnoval svou studii *Sémiotika divadelního představení*<sup>113</sup> základním principům sémiotického myšlení o divadle. Eco se zmiňuje také o Ivu Osolsobě.

Samotná studie začíná úvahou o Borgesově povídce Averroossovo hledání, kde hrají hlavní roli pojmy z Aristotelovy Poetiky: tragédie a komedie. Tato povídka je krátká a plná fantazie. Eco uvádí příklad, kdy se Averroes dvakrát lehce dotkne zkušenosti s divadlem, ale nedefinuje je a nerozumí mu. Západní civilizace naopak ve středověku zkušenosti s divadlem měla, ale chyběla zde teorie, která by to vše zachytila. Averroes neměl žádné divadlo, my ho máme přespříliš.

Podle Eca může být sémiotika brána jako jednotný teoretický přístup, který shrnuje nejrůznější systémy signifikace a komunikace a konstituuje metajazykovou výpověď, která se zabývá jakýmkoliv ze svých objektů. Nebo může být chápána jako popis těchto systémů, které se odlišují a mají určité strukturální vlastnosti. Specifikem divadla je to, že je v něm obsažena celá lidská zkušenost. Lidské tělo má zde místo vedle artefaktů, hudby a literatury.

Tadeusz Kowzan určil třináct znakových systémů v divadelním představení: slova, modulace hlasu, mimika, gesta, pohyby těla, líčení, účesy, kostým, rekvizity, dekorace, světlo, hudba, zvuk. Podle Kowzana je předmětem divadelní sémiotiky představení a ne literární text, což je podle Eca zcela správná úvaha na rozdíl od jiných sémiotiků, kteří se soustředí především na text.

Úkolem sémiotických teorií, jak starých, tak nových je vrátit se k základním termínům a ty rozebrat detailněji. Má začít přímo od nejkompexnějších termínů, protože jde o velmi mladou vědu. Divadelní sémiotika má začít naivně, tak, jako že vlastně vůbec nevíme, kdo byl a co dělal Molière.

Ch. S. Peirce určil, že znak je něco, co stojí za něčím jiným v nějakém ohledu a funkci. Fyzická přítomnost odkazuje k něčemu nepřítomnému. Opilý muž odkazuje k opilectví, tedy stojí za kategorií, kterou znázorňuje. Opilý muž se stává sémiotickým prostředkem. Interpretace je záležitostí konvence. Divadelní představení utváří konvenci jinými sémiotickými médii, třeba slovy. Tato přítomnost je jiná než přítomnost slova nebo obrazu.

---

<sup>113</sup> Eco, U. (1977). Semiotics of theatrical performance. *Drama review*, 21(1), 107-116.

Není aktivně produkována, ale je vybrána z existujících fyzických těl a ukazována. Jde o zvláštní způsob znakové tvorby, ostenze. Ostenze je jedním ze způsobů signifikace spočívající v derealizování daného objektu, aby mohl zastupovat celou třídu a zároveň je to případ právě představení. Jako příklad uvádí Eco případ, kdy se někdo zeptá jaké je vhodné oblečení na večerní sešlost a dotazovaný odpoví ukázáním na svou kravatu s dodatkem „víceméně takto“, pak naznačuje ostenzí. Neznamená to tuto konkrétní kravatu, ale jakoukoliv jinou možnou kravatu. Tímto gestem dotazovaný předvádí něco, co je vlastní právě divadlu. Nejenže něco říká, ale také nabízí model. V Jakobsonově terminologii je tato zpráva referenční, fatická, imperativní, emotivní a estetická. Stejně tak je to i s opilým mužem, který má základní rysy opilectví, jako je například červený nos. Slovo je znak, který neskrývá svou znakovou kvalitu a opilec je znakem, který předstírá, že jím není. Opilec je jako znak přijat jako reálný, ale v inscenaci se tento objekt, který je reálný později chápe jako znak, aby mohl odkazovat k něčemu jinému.

Tímto Eco vysvětluje rozdíl mezi přirozenými a umělými znaky. Slova a obrazy jsou lidmi produkovány za účelem komunikace. Je rozdíl mezi označováním pomocí záměrných a umělých prostředků a označováním pomocí například stop a symptomů. V představení je těžké odlišit umělé od přirozených znaků. Pokud se opilec na jevišti stává znakem, pak všechny jeho vlastnosti se stávají charakteristikami opilectví. Obecenstvo musí přijmout konvenci inscenace a pak se každý prvek stává významuplným.

Každé dramatické předvádění je složeno ze dvou řečových aktů. První předvádí herec, který vytváří tvrzení, že hraje. Toto je pravda. Druhé je jakési pseudotvrzení, které je charakterem. Opilec nejenže konotuje opilost, ale také realizuje rétorickou figuru, protože zastupuje příčinu své podoby. Opilec se stává ideologickou abstrakcí. Sociální kontext pak utváří hodnotový systém. Opilec na jevišti je lidské tělo, které se pohybuje v rámci fyzického prostoru. Pokud by opilci byli dva, inscenace nám dává záminku řešit jiné sémiotické jevy, jako je například sémiotika prostorových vzdáleností.

Další vlastností divadla je to, že obecenstvo na opilce nějak reaguje. Důležitá je zde zpětná vazba od diváků.

## 7.4. Osolsoběho reakce na Eco

Ivo Osolsobě byl požádán o reakci na Ecoův článek, která byla otištěna roku 1988.<sup>114</sup> V úvodu představuje Eco jako spisovatele, který je nejznámější pro svůj román *Jméno růže*, či jako esejista. Jeho nejdůležitějším dílem je studium teorie informace, systémů a komunikace. Ecovi romány jsou sémiotické, protože znaky jsou jediné, co člověk má, aby se vyznal ve světě. Ecovo zaměření na středověk, který žil sémiotikou, prostupuje všemi jeho díly, kde historie sémiotiky je i historií společnosti.

Osolsobě zde rozebírá román *Jméno růže*, který nazývá sémiotickou lekcí a demonstruje jak Eco dokáže zaujmout jakéhokoliv čtenáře už jen jmény postavami hlavních hrdinů. Vilém z Baskervillu je jakýsi Sherlock Holmes a Adson z Melku představuje spíše Watsona. Krátce před románem vyšel článek Sebeoka o Ch. S. Peircovi, kterého Osolsobě nazývá Holmesem a ihned vzápětí vychází Ecovi článek *Od Aristotela k Sherlocku Holmesovi (1981)*. Eco se tedy jaksí sémiotikou baví a celý jeho román je velkolepou komedií. „Ecoův román není vlastně vůbec román, ale dobře kamuflovaný traktát o smíchu a o komedii. Traktát o to přesvědčivější a účinnější, že je tu naprostá jednota toho, co se v něm tvrdí s tím, co dělá, sémioticky řečeno, toho, co dílo denotuje s tím, co exemplifikuje...“<sup>115</sup>

Nejdůležitější traktát o divadle, tedy komedii je samotný Ecoův román. Článek *Sémiotika divadelního představení* vznikl již před románem. Osolsobě o něm mluví jako o přípravné studii k románu. Odhaluje zde inspirační zdroj románu, tedy Jorge Luise Borgese. Článek samotný navazuje na Borgesovu povídku a Osolsobě přiznává Ecovi jeho schopnost přednášečského umění a otázka v úvodu bohužel zůstává nezodpovězena.

Pokud zařazuje Eco sémiotiku divadla do Československa, jde pro Osolsoběho o nošení dříví do lesa, jelikož podle něj právě zde byla vynalezena. V Československém divadle není pojem znak nic nového. V divadle znamená „něco vyjádřit znakem“ vyjádřit něco symbolem, tedy jinak než realistickým popisem. V sémiotice je znak jak realistické vyjádření, tak metaforické. Jinak než znakem se totiž vyjádřit nelze.

Eco využívá sémiotiku k přemýšlení o divadle, přestože v tomto oboru zkušenosti nemá. Sémiotika divadla jako nová disciplína musí do svého předmětu proniknout hlouběji. To u

---

<sup>114</sup> Osolsobě, I. (1988). *Jméno Eco a sémiotické záhady divadla. Dramatické umění(3)*, 37-45.

<sup>115</sup> Osolsobě, I. (1988). *Jméno Eco a sémiotické záhady divadla. Dramatické umění(3)*, str. 39



Eca postrádá. Hlavní definice divadla z hlediska sémiotiky pro Osolsoběho není k nalezení. Jednoduše neznal Zichovu definici. Ecovi chybí český jazyk, ve kterém by mohl číst. A tak postrádá znalosti, které jsou na pozadí názorů na divadlo.

Osolsobě opět upozorňuje na Zichovu definici divadla: „specifickým „představujícím“..., jímž je hra herců na scéně, a k tomuto specifickému představujícímu příslušejícím „představovaným“..., jímž je vespolné lidské jednání, lidská interakce.“<sup>116</sup> Stejně tak „prkna, která znamenají svět“ je sémiotická definice.

Eco také nemůže přistoupit na komunikační transkripci Zichovi definice, protože neumí česky. Eco nerozlišuje tři druhy komunikace na divadle: komunikace divadla s divákem, komunikace dramatické osoby s jinou dramatickou osobou a pseudokomunikace herecké postavy s jinou hereckou postavou. Eco ve svém článku tyto typy komunikace naprosto opomíjí.

„Prostě kdyby byl Eco z Moravy, mohl by si o těch věcech leccos přečíst a dokázal by pak přesněji vystihnout, v čem se divadlo jakožto „divadelní komunikace“ liší od – řekněme – „normální komunikace“ a co odlišuje hru od všech ostatních znakových aktivit (či „způsobů signifikace“, jak říká Eco.“<sup>117</sup>

Osolsobě vysvětluje termín „znaková situace“, kdy divadlo bere situaci jako celek a mění ji ve zprávu, což je sémiotická podstatata divadla. A každá jiná lidská situace v divadle je brána stejně.

Dále rozebírá otázku ostenze. Sám Osolsobě by ostenzi do debaty o specifčnosti divadla vůbec nezmiňoval, tak jak to provedl Eco, který se dokonce odvolal na Osolsoběho. Přesto Eco ostenzi vykládá po svém. Příklad s kravatou je pro Osolsoběho velmi kontroverzní. Nejjednodušší ostenze je když ukazují pro věc samu a to Eco opomíjí. Stejně tak mohou ukazovat nedobrovolně. Eco uvádí příklady, kdy se nejedná jen o ostenzi a to je právě podle Osolsoběho kámen úrazu. Příklad s kravatou je spíše exemplifikací. Pro Osolsoběho je ostenze zkrátka něco jednoduššího . ostenze nám jediná mezi formami komunikace zprostředkuje přímé poznání.

OstENZE ovšem není minimální forma divadla, to může být až ostENZE lidí.

---

<sup>116</sup> Osolsobě, I. (1988). Jméno Eco a sémiotické záhady divadla. *Dramatické umění*(3), str. 40

<sup>117</sup> Tamtéž, str. 41

Osobě Ecovi přiznává jen schopnost poutavého psaní, jeho článek dokonale rozebírá a mluví o jeho chybách.

## 8. Význam divadla pro reálný život

Nabízí se otázka, jestli musí divadelní inscenace nutně mít nějaký význam. Stejná otázka je, zda má být inscenace srozumitelná a znaky, skrz které je sdělován význam, analyzovatelné. Nebo je možné nechat se unášet pouhými smyslovými vjemy. Významy provází celý náš život a je naším základním instinktem je rozeznávat. Jde o náš přirozený způsob jak se vypořádávat se světem. Nejdříve poznáváme jednotlivosti, čímž jsme schopni pochopit vazby. Za vším hledáme jakési základní příběhy, které skládáme do příběhu celkového, abychom svět pochopili. Divadlo je také specifické tím, že v něm není místo pro nahodilost. Autor si moc dobře uvědomuje diváky. Tvoří záměrně pro někoho. Přirozeně tomu, co tvoří přikládají nějaký význam. Právě záměrem se dosahuje divákova prožitku z představení. Stejně tak divák v divadle je seznámen s tím, že se nejedná o náhodné seskupení, ale o promyšlenou tvorbu, která se snaží zachytit jeho pozornost. Právě to ho i podvědomě vede k hledání významu, ale velice často až příliš vědomě. Je pravda, že autorův záměr může jít naprosto stranou a vnímání a významy už pak závisí zcela na divákovi. Divák sleduje uměle vytvořený obraz, který nese význam. Osolsoběho ostenze je ukazování něčeho, co působí pouze svou fyzickou podstatou. Můžeme říci, že ostenze je ukazování věci bez předchozí určené konvence a znakem se stává až vnímáním diváka. Jiří Veltruský v zásadě tvrdí, že všechno na scéně je znak v opozici pak stojí Osolsoběho teorie ostenze, což je definice designátem samým. Pro herce je každá situace na divadle ostenzivní a právě s tím musí počítat, pokud se chystá ztvárnit nějakou postavu. I herec musí počítat s tím, co je v něm nezáměrného. Důležité je, že divák v prvcích ostenze hledá automaticky nějaké významy. Důležité je vnímatelovo chápání a ne vědomý záměr původce znaku. Všechny umělecké projevy jsou podle Osolsoběho k ukazování a tím složí k ostenzivnímu sdělování. Při ostenzi to hlavní předáváme ukazováním věci samotné, ne gestem.

Tradiční pojetí inscenace je transformace literární předlohy do scénické podoby. V činohře je tato literární předloha přece jen prvotním bodem pro „spuštění“ výtvaru inscenace a transformace v ní. Představení je tedy uměle vytvořená realita. Tato realita se odehrává v divadelním prostoru, kde je možné uskutečňovat vnímání diváka. Jde o lidský tvůrčí proces. Divadelní prostor se dá rozdělit na část, kde je umožněno vnímání a část, kde se předvádí. Pro diváky v tomto prostoru vše funguje v rámci znakového systému. Prostor pro předvádění je podle Otakara Zicha prostorem představujícím. Zároveň je to pro něj prostor

skutečný, ale skutečným se jen zdá být právě pro prostředky představení. Je svým způsobem nepravý. Cokoliv v divadelním prostoru může značit cokoliv jiného. Ono cokoliv je vytvořené ze skutečných jevů. Tedy pro Osolsoběho jde o komunikaci prezentativního typu – ostenze. Tato prezentace se odehrává v rámci znakovosti prostoru, který je předvádění určen. Reálná věc se stává znakem a už není aktuální skutečností. Osolsobě mluví o modelech token:token, což jsou modely skutečnosti v měřítku 1:1 a v materiálu originálním. Tuto myšlenku později opouští a snaží se popsat divadlo tak, že „divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody“ a dále „na divadle je tohle všechno součástí celkového obrazu „malovaného“ naprosto důsledně z vzorků či lépe řečeno z token:token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková token hrající jiná jazyková token téhož typu, a také mimická, gestická a pohybová token téhož typu.“<sup>118</sup> Modely v literární předloze vznikají jako oblast „minimálních ikonů“ a v divadle vytváří indexy a ikony naprosto homogenní obraz v měřítku 1:1. Osolsobě se také zmiňuje o Ladislavu Doleželovi, díky kterému prý pochopil, že umění si své světy samo vytváří. „Na rozdíl od všech ostatních fiktivních světů se fiktivní světy konstruované divadlem liší tím, že jsou „materiální, dostupné smyslovému vnímání stejně jako skutečný svět.“<sup>119</sup>

Člověk je v dnešní době neustále uvrhován do nutnosti komunikace a je tomu tak i v divadle. Neustále nás zahrnuje nová vlna informací. Modelování se vztahuje na oblast umění a tedy i na divadlo. Začínají se objevovat nevídané a nové mezioborové vztahy. Modelování je spolu se sdělováním specifickou interakcí. Nejdříve něco pojmáme zkušeností, pak ihned následuje ukazování, tedy v Osolsoběho terminologii ostenze, nakonec přichází modelování.<sup>120</sup> Existencionální modely jsou modely fikce a projekce, tedy takové věci, které zachycují jedinečnost originálu. Divadlo využívá formu hry a umění. Vyvolává reakci na předkládané modely, umění posuzujeme jako výraz osobnosti. Dílo by mělo být podmanivé a mělo by diváka uchvátit. Pro sdělování mají důležitou roli modely existence. Model je přijímán jako část lidského sdělování, vlastně jde o podmínku života. Jazyk má pak tu moc vytvářet jak modely skutečných světů, tak i fiktivních a vymyšlených. Jeho jedinečná schopnost spočívá v předstírání. Jazyk se dále prodlužuje do textu, který opět dokáže vytvářet světy. Text se dále vztahuje k dalším systémům jako je umění nebo hra. Podle Jurije Lotmana

---

<sup>118</sup> Osolsobě, I. (1987). Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře. V *Znak, systém, proces*. Bratislava: Veda., str. 132

<sup>119</sup> Ivo, O. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G"., str. 192

<sup>120</sup> Osolsobě, I. (2002). *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host., str. 71-72

je umělecká tvorba je jedním ze způsobů modelování skutečnosti. „Říká-li Lotman, že umělecká tvorba je jedním ze způsobů modelování skutečnosti, pak má na mysli model jako ničím nepředurčený výběr některých stránek, funkcí či stavů objektu – syntetické pojetí – umělec modeluje objekt v celistvosti. Prvotní modelující systém zajišťuje ‚přirozenou‘ existenci jazyka, zatímco druhotný modelující systém je vlastní pouze takové funkci jazykového vyjadřování, kterou autor zamýšlí a příjemce vnímá – nejlépe obojí.“<sup>121</sup> Lotmana zde uvádím pro jeho snahu chápat umění jako model skutečnosti. Poznání v umění je podle něj vždy spjato s komunikací a je vždy analogem skutečnosti, která je přeložena do jazyka daného systému. Umění je podle něj modelující činností. Umění reprodukuje promluvu objektu a má za cíl projektovat svět jako fikci.

Jan Císař pojednává drama jako model jednání. „Jednání je v něm vlastností, která tvoří model subjektů jako nejpodstatnější součást procesů, jež jsou výsledkem lidské aktivity v konkrétním prostoru. Pojem model v tomto kontextu označuje jistá společná pravidla i znalosti, jež platí pro určitý okruh těchto subjektů. Patří do něho kontakty s okolím, partnerské kontakty, emoce, normy, hodnoty. Je to mimoestetická kvalita, která v duchu řeckého odkazu vtahuje skutečnost do umění jako nástroj poznání. Jednání je takto možností zachytit konkrétní podíl lidského subjektu na formování světa v rovině snahy a vůle působit k nějakému konkrétnímu cíli.“<sup>122</sup>

Modely existence zachycují v divadle obraz člověka a jeho světa, který je ovšem vymyšlený a fiktivní, ty nás pak informují o naší existenci, jak se zdá být. Divadlo je pak odrazem našeho světa.

Divadlo je uzpůsobeno pro přenos informací, tedy předává údaje o nějaké skutečnosti. Tato skutečnost může být fiktivní, pokud by byla reálná, muselo by divadlo změnit svou podobu. Přenos informací probíhá směrem k divákovi a je následován zpětnou vazbou, nebo s ní spíše divadlo počítá, aby si mohlo zachovávat svůj status kontrolou nad informacemi, které šíří. Divadlu je dána nenahraditelná komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Divadelní prostor poskytuje podmínky pro odehrávání představení. Divadlo pracuje s různými materiály. Materiál divadla je podle Osolsoběho z pohledu reality homogenní, objevují se zde totiž stejné jevy jako v realitě. Nejzřejmějším takovým materiálem je herec, který má svou tělesnost. Vnímáme tedy originál, nebo znak? Podle Veltruského znak, dle Zicha poskytuje

---

<sup>121</sup> Bernard, J. (1995). *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv., str. 220-221

<sup>122</sup> Císař, J. (2006). *Drama jako model jednání*. *Disk(16)*., str. 22

divákovi jeho vědomí, vnímání originálu, divadelní zkušenost. Proto rozebírá Zich hereckou postavu a dramatickou osobu. Herecká postava je hercovo dílo, tedy znak. Pro Osolsoběho je herecká postava lidským výtvozem, je objektivní i subjektivní a znak odkazuje k dramatické osobě, která je subjektivní. Podle Zicha je původcem, který na divákovo vnímání působí herec. Funkce média je v divadle splněna, pokud je ve vazbě s hledištěm. Jeviště je často pokládáno za důležitější, tam se vše odehrává, ale hlediště, které disponuje zpětnou vazbou opomíjeno být nemůže. Hlediště může svou reakcí ovlivnit bezprostředně to, co se na jevišti děje. Jeviště se scénou stává díky hraní, které se na něm odehrává. Vedle herců a režiséru se pak divák stává také spoluvůrcem představení.

Divadlo je komunikací o situaci člověka prostřednictvím umění.

Na druhé straně podle Artauda divadlo nemělo sloužit jen pro zábavu a umění, ale mělo se stát existenční zkušeností. Mělo se podle něj postavit na úroveň života, takovému životu, kde je člověk pouhým reflexem. Divadlo, jak referuje Derrida<sup>123</sup>, se podle Artauda mělo navrátit ke své rituální povaze. Artaud naopak hledá formu divadla, které neimituje skutečnost, ale je čisté a samo je skutečností. Divadlo tvoří vše napodobováním, jeho úkolem je totální reprezentace světa. Aby se divadlo mohlo stát opět rituálním a původním, muselo by se oprostít od ostatních uměleckých složek, ze kterých se skládá. Divadlo by se mělo omezit pouze na gesta, která by byla nezbytnou funkcí. Divadlo nyní se dopouští chyby v tom, že se snaží přenášet informace a spoléhá se na autora. Pro navrácení se k původní podobě by se muselo přestat reprezentovat. Původní divadlo by nepodléhalo uměleckému hodnocení.

---

<sup>123</sup> Derrida, J. (1993). Divadlo krutosti a hranice reprezentace. V M. Petříček, *Myšlení o divadle II.* (stránky 51-56). Praha: Hermann & synové.

## 9. Závěr

Divadelní věda je vědou proměnlivou. Mnoho děl se neustále mění a přibývají nové. Přesto jde o teorii vcelku novou. Devatenácté a dvacáté století se stávají pro tuto vědu přelomovými. Dostala totiž statut samostatné vědní disciplíny. To možná podnítilo větší zájem o problematiku a výboj vzniku nových prací. Divadelní věda má často přiznaný počátek právě v teoriích českých vědců. Nové výzkumy a teorie se rychle šířily do zbytku světa.

V práci neuvádím fakt, že zájem o divadlo tu byl odjakživa. Nejpodstatnější a nejstarší úvahy o divadle nalezneme už u Aristotela v jeho *Poetice*. Divadlo samo se v průběhu staletí vyvíjelo a stejně tak i drama. Postupně se oprostilo od literární vědy a v teorii mohlo být zkoumáno samostatně. Často toto téma vyvolávalo zájem teoretiků tento problém postihnout.

Prvním z českého prostředí byl Otakar Zich, který se vymanil z područí stále přetrvávající tendence vědců navazovat na německy mluvící filosofy, který byli například Max Herrmann, Hugo Dinger a Arthur Kutscher. Vytvořil teorii naprosto odlišnou, která, možná díky pýše či hrdosti a samozřejmě svou dokonalou formulací, vyvolala zájem u místních teoretiků a nejen u nich, stala se zájmem vědců po celém světě. I v dnešní době má svůj význam.

Stejně tak teorie Jana Mukařovského, či Jiřího Veltruského, kteří se zichovskou myšlenkou o divadle pracovali, se stali vůdčími a zajímavými pro současné bádání. Český strukturalismus se stal jednou z nejvýraznějších škol zabývajících se divadlem. Zabývala se sémiotikou i v mezinárodním kontextu

Toto vše dalo živnou půdu pro rozvoj myšlenek Iva Osolsobě, který vytvořil mnoho textů. Jeho myšlenky nepůsobí kriticky, spíše se snaží o rozvoj starších teorií, na které by bylo možno navázat. Navazuje na ně on sám a rozpracovává je dále. Také divadlo pojímá z mnoha odlišných úhlů, jakými je například kybernetika. Dal tak divadlo do kontextu s obory, které se zdají být na první pohled s divadlem nesouvisející. Jeho teoretické práce by mohly být rozebírány obsáhleji a také by bylo možné pojmout i jeho zájem o hudbu, která se promítla do dalších studií a dovolila mu tak pojmout i obory, které jsou na naší půdě rozebírány málo, jako je například muzikál. Je to jen důkaz toho, že divadelní věda se stále rozvíjí a je schopna

teoreticky zpracovat i menší divadelní podobory, které jsou nové, nebo jim nebyl dán dostatečný prostor.



## 10. Shrnutí

Tato práce pojednává o dramatickém umění na divadle z pohledu předního sémiotika a teatrologa Prof. Dr. Ivo Osolsobě. Ve svých studiích navazuje na teorie svých předchůdců, které rozvíjí, kritizuje.

Otakar Zich nastínil základní stanovisko k sémiotickému zkoumání dramatu, jeho rozbor z pohledu vnímatele umožnila pochopení dramatu jako nezávislé umění, které má vlastní specifické zákonitosti.

Jan Mukařovský divadelní sémiotiku rozvinul o dílčí vztahy znaků a významů v komplexním modelu představení jako struktury. Nesouhlasil s tvrzením svého předchůdce, že text je pouhá součást dramatického umění. Mukařovský byl přesvědčen o osobitosti uměleckého díla, vycházel z domněnky, že výtvar se stává uměleckým dílem tehdy, když v něm estetická funkce podstatně dominuje nad jinými spolupřítomnými funkcemi. Mukařovský zavedl pojem struktura, na celistvosti uměleckého díla se rovnoměrně podílejí veškeré jeho složky, jejich vzájemné napětí.

Estetik, sémiotik, teatrolog Jiří Veltruský se zaměřil na teoretické zpracování sémiotiky divadla a herectví a jeho studie zahrnují hlavně dramatické a divadelní jednání a dramatický text. Veltruský vycházel ze závěrů Jana Mukařovského o produkci významových kontextů a významové jednoty dramatického díla a sledoval vytváření smyslu dramatického dialogu v časovém a prostorovém akci a reakci, ale i souběžnou akci a reakci a zaměřil se na nástroje jeho významového spojování. Veltruský připomenul závažný podíl monologičnosti v dramatickém textu a snažil se pomocí kategorií monologičnosti a dialogičnosti upřesnit iterárně druhovou klasifikaci.

Základy české divadelní vědy se vytvořily ze vzniku dialektických vztahů učitelů a žáků. Od Otakara Hostinského se učil Otakar Zich, žák a asistent profesora Jana Mukařovského, který byl pokračovatelem Otakara Zicha byl Jiří Veltruský; Ivo Osolsobě se „učil“ od Zicha i Jiřího Veltruského kterého nazýval „Anti-Zichem“. Čerpá z jejich výzkumů a závěrů a snaží se upozornit na nedoceněnost jejich prací.

Osolsobě považuje Zichovo dílo za nevyhnutelně podmíněné, a tím i omezené dobou svého vzniku a co se týče Veltruského, jeho dílo je v důsledku jeho emigrace opomenuto v české teatrologii na čtyřicet let. Osolsobě uznává přínos Zicha ve světovém prvenství ve výkladě dramatického umění ve smyslu svobodné existence dramatického díla, považuje jej za systematický, ucelený a vnitřně jednotný, výklad dramatického umění objevil vlastní podstatu divadla v sémiotice.

Osolsobě se pečlivě zabýval pracemi svých předchůdců. Nejvíce vycházel ze zkoumání Otakara Zicha. Snažil se především objasnit pokrok v sémiotice divadla. Ani Osolsoběmu neuniklo, že ačkoliv se Zich vyhýbal pojmu znak, bylo jeho pojednání o divadle sémiotické. Veltruský pak sémiotiku otevřeně přiznával. Hlavní náplní Osolsobě výzkumu je „přetlumočení“ Zichovy definice dramatického díla do jazyka teorie komunikace. Když se vrátím k Zichově definici, kterou Osolsobě nahrazuje výrazy umělecké dílo komunikací, hru komunikací, a také vzájemné působení osob. Toto je klíčový pojem definice a vystihuje dramatickost slovem komunikace, protože tu nejde o nic jiného než o kolektivní jednání, působení navzájem, o kolektivní komunikaci. Ve svých studiích se Osolsobě zabýval především komunikací a sémiotikou nejen divadla. Zároveň se pokusil o zaměření do oborů k jakými byla například kybernetika a také teorie modelování. Na jedné straně pojímal divadlo ze známých hledisek, na které navazoval, na straně druhé se snažil zasadit divadlo do kontextu s novými vědními obory. Pojímal ho ze strany komunikace a sdělování

Ivo Osolsobě byl světově uznávaný ve vědecké disciplině, jakou je divadelní sémiotika a zároveň byl velkým milovníkem žánru – opery a muzikálu. Jeho texty jsou považovány za často subjektivně zbarvené, přesto teoreticky opodstatněné.

## Zdroje

- Bernard, J. (1995). *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv.
- Bogatyrev, P. (1938). Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost*, IV(3), stránky 138-149.
- Císař, J. (2006). Drama jako model jednání. *Disk*(16).
- Derrida, J. (1993). Divadlo krutosti a hranice reprezentace. V M. Petříček, *Myšlení o divadle II.* (stránky 51-56). Praha: Hermann & synové.
- Eco, U. (1977). Semiotics of theatrical performance. *Drama review*, 21(1), 107-116.
- Fischer-Lichte, E. (2005). Vnímání a mediálnost . V J. Roubla, *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie* (M. Petříček, Překl., stránky 140-146). Praha: Divadelní ústav.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estetika performativy*. (M. Polochová, Překl.) Mníšek pod Brdy: Na konáři.
- Gajdoš, J. (2005). *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU.
- Honzl, J. (1940). Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*, VI, 177-188.
- Hořínek, Z. (2012). *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- Jungmannová, L. (2003). Tři zdroje i tři součásti teorie Iva Osolsoběho. *Česká literatura*, 51(5), 635-640.
- Just, V. (2003). Ostenze ještě po (pěta)třiceti letech. *Divadelní revue*, 14(2), 82-86.
- Mukařovský, J. (1933). Otakar Zich: Estetika dramatického umění. Teoretická gramaturgie. *Časopis pro moderní filologii*(19).
- Mukařovský, J. (1941). K dnešnímu stavu teorie divadla. *Program D* 41(1), 229-242.
- Mukařovský, j. (2007). K dnešnímu stavu teorie divadla. V *Studie I*. Brno: Host.
- Nöth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press.

- Novák, B. (1933). Rozhovor s Otakarem Zichem. *Čin, IV.*, 465–469.
- Osolsobě, I. (1970). Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. V A. Závodkský, *Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica*. Brno: Universita J. E. Purkynč.
- Osolsobě, I. (1982). *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura "G".
- Osolsobě, I. (1987). Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře. V *Znak, systém, proces*. Bratislava: Veda.
- Osolsobě, I. (1988). Jméno Eco a sémiotické záhady divadla. *Dramatické umění*(3), 37-45.
- Osolsobě, I. (1999). Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu (doslov a komentář) . V J. Veltruský, *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.
- Osolsobě, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host.
- Osolsobě, I. (2007). *Principa Parodica*. Praha: Akademie múzických umění.
- Ptáčková, B. S. (2002). *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico.
- Sławińska, I. (2002). *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon.
- Veltruský, J. (1994). Dramatický text jako součást divadla. V *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav.
- Volek, J. (1985). *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha: Panton.
- Zich, O. (1987). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama.