

Univerzita Karlova

Filozofická Fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

Bc. Martina Vašáková

Spor o povahu dramatického textu

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

2017

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce, za čas, který mi věnoval, za cenné rady a také za ochotu a vstřícnost při konzultacích.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 5. 2017

.....

Klíčová slova:

dramatický text, drama, literatura, divadlo, česká estetika, Otakar Hostinský, Otakar Zich, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Jan Mukařovský, Jiří Veltruský, Zdeněk Hořínek, strukturalismus, avantgarda

Keywords:

dramatic text, drama, literature, theatre, Czech aesthetics, Otakar Hostinský, Otakar Zich, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Jan Mukařovský, Jiří Veltruský, Zdeněk Hořínek, strukturalism, avant-garde

Anotace

Spor o povahu dramatického textu

Diplomová práce se bude zabývat hledáním povahy dramatického textu v kontextu dvou uměleckých druhů: literatury a divadla. Bude zkoumat proměny, ke kterým v rámci dramatického textu dochází, pokud je inscenován na jevišti, a současně bude tematizovat vztahy mezi textovou složkou a dalšími složkami dramatického díla. Práce bude vycházet především z české estetiky divadla dvacátého století a bude se snažit mapovat a reflektovat teoretickou diskuzi o tomto tématu. Současně bude sledováno, jak se tyto teoretické přístupy zrcadlí ve vlastní podobě dramatických textů a scénické praxi českého divadla dvacátého století.

Annotation

Controversy over the Nature of Dramatic Text

This thesis will attempt to identify the nature of dramatic text in the context of two art forms: literature and theatre. It will investigate the changes which dramatic text undergoes when staged while also thematizing the relationship between the textual and other aspects of works of drama. The thesis will be primarily based around Czech theatre aesthetics of the twentieth century and will attempt to map and reflect on the theoretic discussion on this subject. At the same time it shall observe how these theoretic attitudes are reflected in dramatic texts themselves and in scenic practice of Czech theatre of the twentieth century.

Obsah

Úvod.....	9
1. 1 Dramatický text jako relativně nejsamostatnější složka dramatického díla.....	12
1. 2 Realizace dramatického textu	13
2. Otakar Zich	17
2. 1 Otakar Zich jako žák Otakara Hostinského	18
2. 2 Místo dramatického textu v dramatickém umění	22
2. 3 Herec přistupující k dramatickému textu.....	24
2. 3. 1 Herecká postava a dramatická osoba	27
2. 4 Dramatický text – tvorba dramatikova	31
2. 5 Režisér přistupující k dramatickému textu	32
2. 6 Zichovo pojetí dramatického textu	36
2. 6. 1 Nesamostatný dramatický text.....	36
2. 6. 2 Básnické hodnoty dramatického textu	37
2. 6. 3 Knižní drama.....	41
2. 6. 4 Nedostatečnost četby dramatického textu.....	43
3. DVA ČEŠTÍ AVANTGARDNÍ DIVADELNÍCI: JINDŘICH HONZL A JIŘÍ FREJKA.....	46
3. 1 Divadelní avantgarda	46
3. 2 Vztah Zicha k divadelní avantgardě	47
3. 3 Jiří Frejka	51
3. 3. 1 Frejkova inspirace Zichem.....	51
3. 3. 2 Proměna divadelnosti. Přejít od literatury ke scénismu.	53
3. 3. 3 Proměna herce.....	55
3. 3. 4 Dramatický text a s ním související myšlenky	59
3. 4 Jindřich Honzl.....	63

3. 4. 1 Divadlo jako znak	64
3. 4. 2 Osvobozování složek	65
3. 4. 3 Pohyb dramatického textu v divadelní struktuře	67
3. 4. 4 Honzlovo anti-psychologické herectví	71
3. 4. 5 Slovo, básnické metafory a jevištní básník.....	73
3. 4. 6 Samostatná umělecká hodnota dramatického textu	75
3. 5 Přínos avantgardních teoretiků do sporu o povaze dramatického textu	77
4. JAN MUKAŘOVSKÝ	79
4. 1 Jan Mukařovský reagující na Otakara Zicha	79
4. 2 Divadelní struktura a její složky	80
4. 3 Dramatický text ve struktuře literatury a divadla	82
4. 4 Herec v divadelní struktuře.....	85
4. 4. 1 Záměrnost a nezáměrnost	87
4. 5 Lyrika a epika na divadle.....	89
5. JIŘÍ VELTRUSKÝ	92
5. 1 Vyrovnání se s předchozími mysliteli	92
5. 2 Dramatický text v pojetí Jiřího Veltruského.....	94
5. 3 Scénické poznámky	97
5. 4 Předurčení divadelní struktury dramatickým textem	101
5. 4. 1 Složky herecké postavy předurčené textem.....	102
5. 4. 2 Předurčení pohybů a zvukové složky hereckého výrazu dramatickým textem.....	102
5. 4. 3 Textem předurčená práce všech subjektů na divadle.....	104
5. 5 Herecké umění	106
5. 5. 1 Člověk a předmět na divadle	107
5. 5. 2 Herecká postava a dramatická osoba	108
5. 5. 3 Co dosavadní diskuze prozradila o herci	110

5. 6 Dramatický text ve dvou strukturách.....	111
6. ZDĚNĚK HOŘÍNEK	112
6. 1 Kritika sémiologických řešení	113
6. 2 Hořínkův hermeneutický přístup ke vztahu dramatického textu a divadla	114
6. 3 Inscenace jako interpretace dramatického textu	116
6. 4 Dramatický text v autorském divadle	119
6. 5 Kritika Veltruského pojetí poznámek	122
6. 5. 1 Pár slov k autorským a scénickým poznámkám a jejich estetické funkci	124
6. 5. 2 Autorské a scénické poznámky Davida Drábka	125
6. 6 Co přináší Hořínkovo hermeneutické řešení do sporu o povahu dramatického textu?	128
Závěr	131
Seznam literatury:	135

ÚVOD

Tématem diplomové práce je spor o povahu dramatického textu, konkrétněji mapování diskuze o povaze dramatického textu v českých reflexích o divadle ve 20. století. Klíčovým dílem tohoto sporu je *Estetika dramatického umění* Otakara Zicha. Autor zde nově definuje dramatické umění a zpochybňuje samostatnost a uměleckou svébytnost dramatického textu. Dramatický text vyřazuje z literatury a o četbě dramatického textu mluví jako o nedostatečné náhradě dramatického díla. Tímto rozpoutává spor o povahu dramatického textu, čímž nazývám skutečnost, že další teoretici na Otakara Zicha navazují a snaží se s jeho pojetím vyrovnat. Okruh autorů byl vybrán v závislosti na relevanci připomínek pro tento spor, který by se dal shrnout do otázky: je dramatický text svébytným literárním dílem, nebo složkou divadelního díla?

Hlavní směr bádání se orientuje na roli dramatického textu v divadelním umění. Pojednat o dramatickém textu z hlediska literárního rozboru by nám totiž přineslo pouze částečný výsledek. Určí-li se ale povaha dramatického textu v rámci divadelního umění, odkryje se tím také to, jak jednotliví autoři nahlízejí na povahu textu jako díla literárního, jelikož umělecká svébytnost dramatického textu vyplyne například z požadavků autorů na slučování textu s dalšími složkami divadla. Díky umělecké dvoudomosti dramatického textu se v předložené diplomové práci objevují také vedlejší témata, o kterých autoři sporu diskutovali. Bude sledováno, jak se herecká složka na divadle projevuje a do jakých vztahů se s textem dostává. Diskutuje se především o předurčenosti herecké práce dramatickým textem na straně jedné a svobodné tvůrčí herecké činnosti na straně druhé. V souvislosti s hercem se dále v této práci budu zabývat tím, jak autoři mluví o procesu herecké tvorby z hlediska tvůrce (herce) a jeho práce s textem, tak z hlediska příjemce (diváka) a jeho vnímání herce, přičemž se zde setkáme s koncepty, jakým jsou například dramatická osoba, herecká postava, hercova záměrnost a nezáměrnost či koncept herce jako znaku. Okrajově bude pozornost věnována také práci dramatika a režiséra, relevanci autorských poznámek či kategorii knižního dramatu. Součástí práce je alespoň základní zasazení teorie do dobové praxe.

Co se samotného obsahu diplomové práce týká, budu komparovat myšlenky sedmi autorů. Nejprve představím Zichova pedagoga Otakara Hostinského, který je významným teoretikem pro náš spor především z toho důvodu, že zavádí do diskuze divadelní pojetí dramatu. Po vlastním představení teorie Otakara Zicha a naznačení možné kritiky představím pojetí dvou avantgardních režisérů a teoretiků – Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla. Tito dva autoři jsou důležití především z důvodu, že reflektují Zichovy úvahy o divadle z hlediska divadla avantgardního, zatímco sám Zich ze svého pojetí avantgardu vynechává, přestože je klíčovým hnutím pro rozvoj divadla 20. století. Avantgardu reflektuje také Jan Mukařovský, oproti Zichovi už Mukařovský ve své teorii zvládne dramatický text situovat do struktury divadla i literatury, aniž by se dopustil znehodnocení ostatních složek divadelního i literárního díla. Důležitým autorem sporu je samozřejmě Jiří Veltruský, který hovoří dokonce o předurčenosti ostatních složek divadla dramatickým textem. Mimo strukturalistickou a sémiotickou školu vystupuje poslední autor sporu – Zdeněk Hořínek. Ten hovoří o vztahu dramatického textu a divadla v kontextu teorie interpretace. Okruh autorů by pro komplexní zmapování samozřejmě mohl být širší (Ivo Osolsobě, Miroslav Procházka, Roman Jakobson, Petr Bogatyrev, Karel Brušák a další), vzhledem k požadovanému rozsahu práce se však omezím na výše uvedený výběr.

Specifikem této práce oproti dalším podobně zaměřeným reflexím tohoto sporu je především výběr autorů, který se neomezuje jen na návaznosti Zich-Mukařovský-Veltruský, ale snaží se plně zahrnout i avantgardu a dnešní pohled. Vztah těchto významných teoretiků zkoumalo již několik autorů.¹ Mnoho z nich zmiňuje především strukturalistické vazby autorů a zabývá se problémy sémiotiky divadla, nevěnuje se soustředěná pozornost roli dramatického textu. Přínosem mé práce by mělo být zmapovat příběh českých teoretických reflexí o estetické a umělecké autonomii dramatického textu od Zicha až do současnosti. Hledání paralel a vztahů mezi autory, kdy jedna teorie podněcuje druhou a vyrovnává ji se soudobou divadelní praxí, je součástí tohoto příběhu.

¹ Ze sémiologické linie je to především Ivo Osolsobě, Miroslav Procházka, František Deák nebo Antonín Dvořák, za hranicemi pak Irena Slawińska, z teatrologů mohou upozornit alespoň na Jana Císaře, Jana Hynara, či Andreu Hanáčkovou kteří mapují divadlo 20. století a alespoň okrajově proto reflektují i tyto diskuze. (Odkazy ke konkrétním knihám viz Seznam sekundární literatury).

1. Otakar Hostinský

Otakar Hostinský, učitel Otakara Zicha, zavádí do odborného jazyka divadelní pojetí dramatu, kdy už pojem drama nelze ztotožňovat s dramatickým textem. Stejným způsobem bude dramatické umění pojímat i Otakar Zich. Dramatické dílo je pro Hostinského souborným uměleckým dílem, je spojené z jednotlivých umění, a proto má u Hostinského i dramatický text uměleckou hodnotu a relativní samostatnost – to bude poté Hostinského žák Zich zpochybňovat. V této kapitole se pokusím stručně zachytit Hostinského pohled na dramatický text. Následná komparace Hostinského koncepce s obměnami, které provedl Zich, by měla přinést objasnění počátků sporu českých myslitelů o povahu dramatického textu.

Otakar Hostinský byl ovlivněn německým prostředím, zejména Richardem Wagnerem a jeho teoriemi o souborném uměleckém díle (Gesamtkunstwerk). I divadlo, nebo lépe řečeno dramatické umění, je souborným uměleckým dílem. Hostinský stanovuje, že mají-li se propojit jednotlivé umělecké druhy do jednoho celku, je nutný jejich soulad v obsahu, ve formě projevu a v náladě.² Složené umělecké dílo, jakým je dramatické umění, spojuje básnické slovo na jedné a scénické umění na druhé straně. Hostinský do českého prostředí zavádí pojem scénického umění a definuje ho jako spojení mimiky (Hostinský mimiku definuje jako hnutí v prostoru – jde vlastně o veškeré viditelné herecké projevy) a v čase rozpořbovaného výtvarného umění. „Výtvarným uměním, uvedeným takto v pohyb a v život, je umění scénické, jež zahrnuje – abychom krátce vystihli jeho objem – vše, co lze na dramatickém díle vidět. Sdruží-li se pak se scénickým uměním poesie, vzniká drama.“³ Básnické slovo je proto díky spojení se scénickým uměním na jevišti zhmotněné.⁴

² HOSTINSKÝ, Otakar. Sdružení umění – souborné umělecké dílo. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 86.

³ HOSTINSKÝ, Otakar. Sdružení umění – souborné umělecké dílo. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 77.

⁴ „Společná [mimika] s uměním výtvarným jakožto umění scénické nahrazuje totiž všechno to, co jinak básnictví mohlo by poskytovat toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti, a tím k plnému životu a k dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v dramatu (...).“ (HOSTINSKÝ, Otakar. O klasifikaci umění. In: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 209).

Otakar Hostinský jako první český myslitel vyjímá drama z básnictví, od lyriky a epiky, a považuje ho za umění složené. Dramatický básník netvoří sám o sobě dílo celé, musí k němu přistoupit ještě umění scénické. „Zajisté podíl básníkův na dramatu jest básní, jako podíl skladatelův na zpěvu jest hudbou. Ale báseň bez umění scénického (ať skutečného, ať pouze fantasií oživeného) není dramatem, a hudba beze slov není zpěvem (...).“⁵ Tímto spojením vzniká drama. Dramatické umění je pro Hostinského souborným uměleckým dílem, jehož jednou složkou je právě dramatický text. Jak význačné postavení v této struktuře dramatický text má?

1. 1 Dramatický text jako relativně nejsamostatnější složka dramatického díla

Scénické umění je podle Hostinského nutnou součástí dramatického díla. Nicméně jeho účelem je podle autora „(...) nerušiti ničím dojmy slov básníkových a uvéstí diváka v náladu takovou, která ho činí právě nejvnímavějším pro ony dojmy.“⁶ Vyplývá z toho, že je pro Hostinského scénické umění podřízené dramatickému textu? Hostinský hovoří o jednotlivých uměních jako o rovnocenných, ale stanovuje různý stupeň samostatnosti jednotlivých složek dramatického díla. „Poetický podklad, text, je relativně nejsamostatnější, neboť u něho forma vychází bezprostředně ze specifického obsahu umění (...).“⁷ Pro Hostinského je poezie v dramatu (i v opeře) určujícím a podmiňujícím činitelem, což souvisí s tím, že nejvyšší instancí v souborném uměleckém díle je záměr básníka. Je tomu tak z toho důvodu, že souborné umělecké dílo je složeno z více umění, ale jen některé vztahy a formy pociťuje recipient v popředí. Nad „estetický práh“ vystupuje především téma, které je nesené básníkem, a proto je jeho záměr považován za nejdůležitější. „Obsah dramatu je dostupný nejen poesii, nýbrž i scénickému umění (jako pantomimě), než jemu jen ve velmi omezené míře. Bylo by proto zvrácené, kdyby chudobné scénické umění chtělo nabízet látku své

⁵ HOSTINSKÝ, Otakar. O klasifikaci uměn. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 193.

⁶ HOSTINSKÝ, Otakar. Epos a drama. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 572.

⁷ HOSTINSKÝ, Otakar. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 85.

bohaté sestře poesii. A tak je vskutku látkotvorným a formotvorným činitelem v dramatu umění básnické, a proto také z umělců, kteří se podílejí na vytvoření dramatického díla, je na prvním místě básník, a to jak časově (neboť jeho tvorba musí předcházet vše ostatní), tak co do hodnosti (neboť za měřítko pro posuzování výkonů ostatních spolučinitelů platí právem stupeň, do jakého se podařilo uskutečnit básníkuv záměr).⁸

Jelikož, jak již bylo řečeno, je pro souborné umělecké dílo důležité, aby jednotlivé umělecké druhy byly v souladu co do obsahu, formy projevu a nálady, a obsah dramatu, jak je z citace patrné, určuje dramatický text, můžeme vyvodit, že ostatní složky dramatického umění (scénické umění, popř. hudba a další) se musí přizpůsobit dramatickému textu. Hostinský sice mluví o rovnocennosti jednotlivých umění, ale dramatický text má pro něj nepopíratelně určující hodnotu.

1. 2 Realizace dramatického textu

Dramatický text Hostinský představil jako významnou a relativně nejsamostatnější složku dramatického umění. Je důležité poznamenat, že však samo o sobě dramatické umění vlastně podle Hostinského nemusí být jevištně realizováno. Stačí, je-li recipientem vytvořena obrazová představa, která doplní básnické slovo: „Drama tedy není pouhým ‚odvětvím básnictví‘, jako je třeba epos, nýbrž přímo již sdružením uměleckých oborů; ba poesie se stane ‚dramatickou‘ teprve buď tím, že se bezprostředně sdruží s uměním scénickým, nebo zase tím, že z poetického líčení úplně vyloučí, co lze viditelně zobrazit, a že prostřednictvím stručných prozaických náznaků, které nenáleží básnickému dílu o sobě, ponechá vytvoření obrazu na fantazii čtenáře či posluchače.“⁹ Je zřejmé, že dramatický text lze číst, je-li doplněn obrazovou fantazií čtenáře. Tato fantazie supluje ve čtenářově fantazii scénické umění. Pro Hostinského je ještě možnost četby dramatických textů samozřejmá a můžeme z ní dosáhnout toho, co dnes

⁸ HOSTINSKÝ, Otakar. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 84, 85.

⁹ HOSTINSKÝ, Otakar. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 77.

běžně nazýváme estetickým prožitkem: „Právě Sofokles, Shakespeare, Molière, Schiller a Goethe poučují nás při pouhém čtení skoro více než při provedení scénickém, poněvadž jednak největší jejich přednosti spočívají v tom, co rozumem bedlivě zkoumati a rozebírat musíme, jednak plný básnický dojem předvedeného děje a hluboká moudrost pronesených myšlenek příliš nás zaměstnává, než abychom všem zevnějším prostředkům a prostředkům technickým věnovali patřičnou pozornost.“¹⁰ Současně však Hostinský říká, že dramatický účín díla roste spolu se scénickým provedením. A i proto je k dokončení díla potřebná jeho realizace. Scénické umění zvyšuje podle Hostinského dramatický účinek díla¹¹ a sepětím se scénickým uměním se liší drama od eposu. Hostinský tvrdí, že podstatou dramatického slohu je nahradit básnický obraz scénickým obrazem.

Hostinský upozorňuje, že předpoklad jevištní realizace je obsažen v samotné formě dramatického textu. Oproti eposu například, nelíčí události slovem, ale sděluje děj pomocí herců a osob. Básník to, co chce říct, vloží do úst postavám, nebo to ukáže pomocí složky vizuální (např. popis postavy),¹² což je pojetí známé už od Aristotela a Hostinský tím chce opět doložit spojení dramatického textu se scénickým uměním. Poznámky v dramatickém textu jsou dle Hostinského pokyny pro další umělce, kteří budou dramatické dílo realizovat. Uvidíme, že v tomto bodě se Zich od svého učitele rovněž inspiroval. Oba také upozorňují na nutnost

¹⁰ HOSTINSKÝ, Otakar. Epos a drama. In. HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 574.

¹¹ „(...) vždyť nelze být na pochybách, že scénické umění neoslabuje pravý dramatický účín, nýbrž naopak jej jen zvyšuje.“ (HOSTINSKÝ, Otakar. *Postavení hudby v souborném uměleckém díle*. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 110). Pro další pokračování mé práce je zajímavé zdůraznit tento moment, kdy Hostinský rozebírá odlišnou strukturu dramatu a eposu. To, že mluví o scénickém umění jako o něčem, co zvyšuje dramatický účinek díla, značí, že přemýšlí o dialogičnosti dramatického textu, kterou v eposu nenajdeme. Tato dialogičnost si již vynucuje scénické provedení. Podrobněji bude tento moment rozebírat především Jan Mukařovský a Jiří Veltruský, jak ale vidíme, tato myšlenka se v náznaku objevuje již na samém počátku sporu o povahu dramatického textu.

¹² Hostinský vysvětluje, že v epickém slohu básník slova jednajících osob doplňuje ještě svým vlastním líčením, ale v dramatu toto nemůže. Říká, že aby se stal epos dramatem, muselo by se odstranit celé autorovo vyprávění a zůstat jen přímá řeč. Dnes již ale známe dramatiky, kteří vstupují do děje svými autorskými poznámkami, a značně tak narušují „klasičtí“ strukturu přímých řečí s několika (nutnými) scénickými poznámkami. V závěrečné části práce se k tomuto problému vrátím a podrobněji ukážu na příkladu dramatika a režiséra Davida Drábka.

lineární časové posloupnosti dramatu (což moderní divák již nemusí v plném rozsahu akceptovat)¹³ či nutnost předem určeného rozsahu díla (kvůli vhodné délce jevištní realizace), navíc každé dílo také musí dodržovat jisté zákony uspořádání, stoupání a klesání (Zich pak mluví o momentech vyvrcholení a oddechu). Básník má koncipovat dramatickou báseň nikoli podle čtenáře, nýbrž podle psychologických zákonů divadelní realizace. Hostinský například říká, že je divákova pozornost na začátku čerstvější, proto snese i delší monologické partie, ale později potřebuje divák dráždivější podněty.¹⁴

Samotná forma textu si proto dle Hostinského vynucuje scénické provedení. Současně má pravý dramatický básník znát jeviště, jeho prostředky, nedostatky a efekty, jeho záměry mají být v praxi splnitelné. Hostinský říká: „Literatura a divadla jsou v kooperaci.“¹⁵ Dramatický básník má proto koncipovat text s ohledem na jeho scénickou proveditelnost. I když tento požadavek dramatický básník nedodrží, mají se hledat cesty k jevištní realizaci dramatického textu. Hostinský se v této souvislosti ptá: „A máme snad pro tu neb onu slabou stránku technickou dramatické básně prvního řádu vypuzovati z jeviště a vězniti v knihách?“¹⁶ Hostinský upozorňuje, že shlédneme-li dobré provedení *Hamleta*, bude na nás dramatické dílo účinkovat mnohem hlubšími dojmy, než kdybychom přečetli *Hamleta* jako dramatický text. Hostinský tvrdí, že je záměrem dramatického básníka realizovat text na jevišti, a proto je dramatické dílo hotové

¹³ Tím mám na mysli to, že dnes známe mnoho děl, která fungují i při narušení lineární časové posloupnosti (např. hra Jiřího Suchého *Jonáš a tingltangl*), tedy jsou v rozporu s Hostinského tvrzením, které uvádí, když popisuje rozdíl mezi eposem a dramatem: „(...) kdežto drama podobné dodatečné vracení se k dobám minulým patrně naprosto vylučuje, neznajíc v tom, co nám na jevišti předvádí, vlastně žádné minulosti, nýbrž výhradně jen přítomnost, ovšem vyvinující se nenáhle a postupující.“ (HOSTINSKÝ, Otakar. Epos a drama. In. HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 553).

¹⁴ „Proto v prvním jednání poměrně nejlépe snášíme delší vypravování, jakož vůbec nejspíše naklonění jsme převládajícímu zaměstnání rozumu. Čím dále však hra pokračuje, tím více ochabuje činnost výlučně rozumová, pozornost potřebuje živějších, dráždivějších podnětů, smysly žádají sobě větší rozmanitosti a pestrosti dojmů a také duševní rozčilení probouzející se a rostoucí v diváku při bedlivém sledování děje podmiňuje jakýsi rytmický a dynamický postup prostředků uměleckých.“ (HOSTINSKÝ, Otakar. Epos a drama. In. HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 567).

¹⁵ *Tamtéž*, s. 573.

¹⁶ HOSTINSKÝ, Otakar. Epos a drama. In. HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 576.

až v okamžiku, kdy je takto reprodukováno. V nutnosti reprodukce se drama podobá hudbě. Básník, stojí na počátku dramatického díla, dokončuje text, ale dramatické dílo se dotváří až na jevišti. Herec je v Hostinského pojetí ještě spíše výkonným umělcem – přednáší text a jedná v souladu s dramatickým textem, dotváří dramatické dílo pomocí mimiky a gest.

To nejdůležitější, co Otakar Hostinský do sporu českých myslitelů o povahu dramatického textu přináší, je jeho zavedení divadelního pojetí dramatu (a pojmu scénického umění jako nutné složky dramatického umění). Hostinský, vychází z Wagnera a považuje drama za souborné dílo složené z jednotlivých umění (nikoli ze složek jak uvidíme u Zicha). Proto ani dramatickému textu jako části tohoto složeného díla není odebrána umělecká hodnota a je mu ponechána relativní samostatnost. Dramatická báseň je umění poezie a je nejdůležitější z jednotlivých umění, protože udává myšlenkový obsah celého díla a obsahuje autorský záměr. Dramatický text má být ale realizován na jevišti, protože se scénickým provedením se zvyšuje estetický účinek dramatické básně. I přesto však lze dramatickou báseň pouze číst a může v nás zanechat hluboký estetický dojem. Specifické koncipování dramatu dle jevištních zákonitostí však vyžaduje přinejmenším zvláštní způsob čtení. Minimálním požadavkem je, že čtenář má při četbě obrazové představy. Tyto představy při jevištním provedení nahrazuje scénické umění. Správné provedení dramatického textu je takové, které se nejvíce blíží představám autora a které vzbuzuje v divákovi silné dojmy. Takové provedení bude mít podle Hostinského pravděpodobně mnohem významnější estetický účinek než samotná četba dramatické básně.

Touto sumarizací jsem se snažila nastínit pozadí sporu českých myslitelů o povahu dramatického textu, jehož centrem je významné dílo Hostinského žáka, Otakara Zicha. Jeho *Estetika dramatického umění*, vydaná v roce 1931, podnítl mnoho dalších českých teoretiků vyslovit svůj názor (nejen) ohledně postavení dramatického textu v literatuře a na divadle. V následující kapitole představím koncepci Otakara Zicha i s ohledem na to, v jakých ohledech byl inspirován svým učitelem Otakarem Hostinským.

2. OTAKAR ZICH

Již v úvodu jsem předznamenala, že Otakar Zich je klíčovým autorem českého sporu o povahu dramatického textu. Zich byl jedním z prvních světových vědců, který vyjmul drama z literární vědy a pokusil se ukázat neodlučitelnost textu od divadelní struktury. Text je v jeho pojetí nesamostatný, a proto sám o sobě není ani umělecky hodnotný. Tento radikální přístup je epicentrem sporu českých myslitelů o povahu dramatického textu.

Co se týče významu Zichovy *Estetiky dramatického umění*, jeho dílo můžeme bezesporu označit za inovativní, ojedinělé svou uceleností a systematickostí, a za dílo dodnes oceňované a dle některých myslitelů¹⁷ dokonce stále spíše nedoceněné. Velmi moderním přístupem je, že Zich ukazuje dramatické umění jako samostatné umění a tento fakt vyvozuje z hlediska recipienta. Otakar Zich je revolučním myslitelem nejen pro svou ucelenou koncepci dramatického umění, ale stojí za to zmínit také to, že je považován za českého otce sémiotiky.¹⁸

¹⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 376.

¹⁸ Při představování Zicha jako sémiotika se užívá především jeho definice: „Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 54). Jeden z hlavních teoretiků, který se snažil Zicha se sémiotikou intenzivně propojovat, byl Ivo Osolsobě. Pro představení Zicha jako otce sémiotiky proto využiji jeho slov: „Zich definuje divadlo specifickým ‚představujícím‘ (ale mohl by říci i ‚označujícím‘, ‚signantem‘, ‚signifikantem‘ či docela obyčejným ‚znakem‘), jímž je hra herců na scéně, a k tomuto specifickému představujícímu příslušejícím představovaným (‚označovaným‘, ‚signálem‘, ‚signifié‘, či prostě ‚významem‘), jímž je vespolné lidské jednání, lidská interakce. Zichova definice, tak jak je esenciální a sémiotická, je přitom prajednoduchá a málem prostonárodně tradiční.“ (OSOLSOBĚ, IVO. Jméno Eco a sémiotické záhady divadla. In: OSOLSOBĚ, Ivo: *Principia Parodica. Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU v Praze, 2007, s. 104). Osolsobě Zicha využívá ke své komunikační teorii ostenze (tu sám považuje za anti-sémiotickou) a říká, že u Zicha je zřejmé, že divadlo je trojím druhem komunikace, a proto jde o „komunikaci komunikací o komunikaci“ (tj. komunikace s divákem, komunikace a interakce dramatické osoby s jinou dramatickou osobou a komunikace herecké postavy s jinou hereckou postavou). Divadlo je podle Osolsoběho se sémiotikou bytostně spojené a základy toho odhalil už Zich. „Je to právě sémiotika (a kybernetika, teorie komunikace, filosofie jazyka atd.), od nichž (všech!) se mi dostalo toho nejpronikavějšího poučení o divadle, a je to divadlo, které se stalo mým nejlepším učitelem sémiotiky. Vypadá to trochu jako bludný kruh, *circulus vitiosus*, spíše je to ale kruh hermeneutický, aspoň doufám. S docela jasným počátečním impulsem celého neustálého kroužení, *Estetikou dramatického umění* Otakara Zicha, která byla a je sémiotikou *avant la lettre* a navíc jednou z nejlepších knih o sémiotice, jaké jsem kdy četl.“ (OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2003, s. 7.) Osolsoběho zdůrazňování nahlízet na Zichovu *Estetiku dramatického umění* jako na sémiotiku doložím ještě

Nepoužívá sice pojem znak, ale uvidíme, že dramatické dílo považuje za problém sémiotický, i když uplatňuje zkoumání psychologické. Několik myšlenek divadelní sémiotiky, které re-formulují Zichovo pojetí, bude zmíněno i v této diplomové práci.

2. 1 Otakar Zich jako žák Otakara Hostinského

Zich od svého učitele přebírá především jisté základy, od kterých pak odvíjí svou inovativní koncepci dramatického umění. Stejně jako Hostinský se Zich obrací proti tradičnímu chápání dramatu jako literatury a užívá divadelní pojetí dramatu, kdy už nelze užít označení drama jako synonymum dramatického textu. Dramatické umění v sobě dle Zicha zahrnuje dva obory: činohru a zpěvohru (operu). Balet a pantomima nepatří do dramatického umění, ale do širší kategorie divadelního umění. Činohru a zpěvohru tak Zich vyjímá z původních umění – literatury a hudby, a slučuje je v nové umění,¹⁹ které sice může mít s původními uměními jakési vztahy, ale je to umění samostatné a svéprávné. Tímto zdůrazněním „samostatnosti“ dramatického umění již překračuje svého učitele

poslední citací: „Kdyby nebylo sémiotiky, divadelní teorie by si ji musela vymyslet: (skutečně: i Peirce i Gomperz demonstrují princip znaku na příkladu herce, zdaleka ovšem ne tak dobře jako Zich!), a protože skutečně nebylo, Zich ji vymyslel, z vnitřní nutnosti, neboť ‚nelze jinak‘. Jeho sémiotika divadla je proto nesrovnatelně originálnější a daleko cennější než současné pokusy tzv. sémiotiků divadla mluvících sice stále o znaku, neschopných jej však rozpoznat v samém jádru divadla, v herecké postavě. Nechápeme co je sémiotika, jestliže ji nejsme schopni uvidět v Zichově knize. A nepochopili jsme Zichovu knihu, jestliže jsme ji nepřčetli jako sémiotiku.“ (OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 387). Dodám nakonec, že už Jan Mukařovský ve své recenzi Zichovy knihy a v nekrologu upozorňuje na spojení se sémiotikou, dále tak před Osolsoběm a Miroslavem Procházkou činí ještě například Jindřich Honzl, Antonín Dvořák nebo Oleg Sus. (MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1933. Otakar Zich: Estetika dramatického umění. In: *Časopis pro moderní filologii a literaturu*, XIX, 1933, s. 318–326 a MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1934. Prof. dr. Otakar Zich (nekrolog). In *Universita Karlova v roce 1933-34* (ročenka), Praha 1934, s. 107–110. Další vydání MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 328–332.; OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.; PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.; HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: HONZL, Jindřich *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.; PROCHÁZKA, Antonín. *Zápisy o divadle*. Praha: Divadelní ústav, 1979.; SUS, Oleg. 1991. *Průkopník české strukturálně sémantické divadelní vědy (Psychosémantika a divadelní umění)*. Universitas, 1991, č. 3, s. 13–16. SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi*. Brno: Masarykova univerzita, 1992).

¹⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 13.

Hostinského. Zich mluví o jednotlivých složkách samostatného dramatického umění, které mají formální vazby s původními uměními (literatura hudba), ale nejsou s nimi totožné. Zatímco pro Hostinského bylo drama spojením jednotlivých mateřských umění, u Zicha se setkáváme s novým samostatným celkem dramatického umění, jehož složky mohou být sice „příbuzné“ s jinými druhy umění, ale v novém celku se řídí principy umění dramatického.

Dramatické umění je dle Zicha to, co vnímáme zrakem a sluchem najednou. Už Otakar Hostinský mluvil o tom, že scénické umění je vším, co můžeme v dramatickém díle vidět, a musí sem přistoupit poesie (zástupce akustické složky), aby vzniklo drama. Pro Zicha je dramatické dílo vjem diváka (fakt psychický) odehrávající se v reálném čase a prostoru, který má optickou i akustickou složku. Dále mají společné to, že oba mluví o smyslové názornosti dramatického umění. U Hostinského jsme citovali moment, kdy scénické umění nahrazuje popis a líčení a činí básnické slovo na jevišti zřetelným. Zich opět rozvíjí myšlenky svého učitele dál, když mluví o tom, že dramatické umění je spojení optické složky (mimika-scénografie) a akustické složky (text) a odpadneli například zraková složka, poškodí se tím i složka sluchová.²⁰ Například bez viditelné akce se nám bude zdát řeč abstraktnější. Obě složky jsou spojené, Zich užívá metaforu organismu, kde nelze odloučit jednu složku od druhé, aniž bychom nedeformovali celek. Další autoři, jak ukáží, budou o stejném fenoménu mluvit jako o „komplexním jevištním znaku“.

Jak již bylo naznačené, Zich nepřebírá Hostinského teorii zcela. Kritizuje Hostinského syntetickou teorii, kdy se zdá, že je dramatické umění složeno ze samostatných umění, které jsou v zásadě totožné jak samy o sobě, tak v celku dramatického umění.²¹ Zich považuje složky dramatického díla za nesamostatné a

²⁰ Zrakovou složku zastupuje vlastně mimika, sluchovou složku řeč. Obě se doplňují a dramatické umění je umění obrazové. „Poměr mezi řečí a mimikou v dramatickém díle je tedy ten, že se navzájem doplňují tak, že teprve jejich spojení dovede v obecnstvu dokonalou, úplnou představu obrazovou.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 103). Toto neustálé rozdělování na složky, a přitom zdůrazňování jejich spojení je pro Zichovo dílo typické – pro tyto případy užívá pojmu „princip korespondence“.

²¹ „Dílo, (rozumí se: dobré) jeví se sice jako složené, ale přesto tak jednotné, že nám lze jednotlivé složky jen násilně oddělit, umělce izolovat: jsou krátce nesamostatné. Takto, samy o sobě pozorovány, připomínají nám tyto složky ovšem díla různých samostatných umění, přesně řečeno, jsou takovým samostatným dílům podobny. Syntetické teorie činí si však nárok na to, že tato

vztah k jejich mateřskému umění je pouze vztah podobnosti (nikoli totožnosti). Zatímco Hostinský vycházel při analýze dramatického díla spíše od jeho původce či původců, Zich vychází od jeho příjemce. Toto hledisko je pro komparaci zásadní, protože je evidentní, že přístup obou autorů se musí odlišovat. Zich analyzuje celek dramatického díla, se kterým se setkává divák a postupuje k jeho jednotlivým částem. V Hostinského syntetické teorii se mají všechna umění tvořící dramatické dílo snažit být co nejdokonalejší, protože tím roste i dokonalost díla samotného. Zichova analytická teorie vychází z celku dramatického díla a snaží se ukázat, že kdyby se každé umění snažilo být co nejdokonalejší ve smyslu svého „mateřského umění“,²² nemohl by se zvýšit účinek celkového dramatického díla. Poetičtější text nebo výtvarnější scéna nezvýší dramatičnost celého díla. V této myšlence spatříme Zichovu příbuznost se strukturalisty, protože autor implicitně upozorňuje na relevanci vztahů mezi jednotlivými složkami, dynamiku a kontext struktury celého díla. Jen jedna složka může sama o sobě dramatické umění zlepšovat – je to herectví. „ (...) čím je herecký výkon v dramatickém díle herečtější, tím je dramatičnost díla – silnější!“²³ Je to proto, že herectví nemá žádné mateřské umění, které existuje mimo umění dramatické, herectví je s dramatickým uměním neoddělitelně svázáno. Tuto spjatost pak Zich vysvětluje tím, že herectví je nositelem jednání a jednání je podmínkou dramatičnosti. Herecké umění je tudíž zárukou dramatičnosti celého díla. Ostatní složky (poetická, hudební či výtvarná) jsou dramatické jen do té míry, v jaké přispívají herectví. Když Zich formuluje princip dramatičnosti, říká, že herecká složka je „ústřední a řídicí složkou dramatického díla, ne že by byla nejdůležitější, nýbrž proto, že jen ona je dramatickou v pravém slova smyslu; druhé jsou

podobnost je zásadní totožností.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 29.)

²² *Tamtéž*, s. 30. Dovolím si tu upozornit na jednu nesrovnalost. Zich říká, že všechny složky, které se v dramatickém díle slučují, mají své umění mateřské. Jedinou výjimku tvoří herectví. Mateřským uměním dramatického textu tu má být proto básnictví (stejně jako tomu bylo u Hostinského). Celá Zichova monografie přitom mluví k tomu, že spojitost básnictví a dramatického textu popírá (s výjimkou knižního dramatu, které ale dle Zicha vlastně není dramatickým textem). Dramatik, není pro Zicha básníkem, ale umělcem, který slov užívá pouze k zachycení promluv dramatických osob, které jednají v dramatických situacích. Navíc má dramatik básnické hodnoty vždy podřizovat principu dramatičnosti. Domnívám se proto, že dramatický text by měl stát vedle herectví jako složka „dramatického“ mateřského umění, aby zůstala Zichova teorie koherentní.

²³ *Tamtéž*, s. 31.

„dramatickými“ jen potud a nakolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.“²⁴ Pro Zicha jsou herecké výkony nutnou i postačitelnou podmínkou existence dramatického díla.

Kdybychom rozebrali dramatické dílo, zůstala by nám podle Hostinského samostatná a esteticky hodnotná umění. Oproti tomu Zich hovoří o dramatickém díle jako o díle jediném a samostatném, které je složené ze složek, které přispívají celku. Jeho analytická teorie stojí na vnímání, který vidí dílo jako jednotné, neizoluje jednotlivé složky jako samostatné dle toho, z jakého mateřského umění by je šlo odvodit. Hostinský mluví o spojení různých umění, Zich upřesňuje, že bychom měli mluvit spíše o spojení různých umělců, kteří společně tvoří dynamický celek. Nejde o to, co existuje před představením, jde o vztahy v dramatickém díle, které vznikají při představení. Zatímco u Hostinského jednotlivé složky měly dobře sloužit celku, ale fungovaly i relativně samostatně, u Zicha se jednotlivé složky v dramatickém umění své samostatnosti zřikají. I když se mohou řídit principy nebo pravidly, které jsou z „mateřských“ umění odvozené, dostávají se všechny složky i do nových vztahů a přizpůsobují se proto i novým pravidlům a principům tohoto organického celku. Jak již bylo vysvětleno, dostávají se zcela nově také do kontaktu s herectvím, které existuje pouze v rámci dramatického umění a má zde definující úlohu.

Neposledním Zichovým přínosem je jeho pojetí herectví jako tvůrčího umění. I v tomto ohledu tudíž Zich názory svého učitele i v tomto ohledu reformuloval. Pro Zicha je herectví nutnou i postačující podmínkou dramatického umění. Pro Hostinského je pouze nutnou podmínkou. Hostinský nepojímá herectví jako samostatné umění, z části je spojeno se scénickým uměním (mimikou), z druhé části je spojeno s básnictvím. Za tvořivou část herectví považuje Hostinský jen mimiku, hlasový projev považuje za umění výkonné. Zich toto vyvrací. Herec musí při přednesu textu pracovat kromě mimiky i s hlasem – tak se výkony jednotlivých herců mohou lišit například intonací, barvou a tak dále. Otakar Zich už popisuje komplexní práci herce, který přidává výchozímu textu vlastní

²⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 33.

umělecké kvality. Na rozdíl od Hostinského podle Zicha nelze neproblematicky oddělit dvě části hereckého projevu, aniž by se tím význam celkového hereckého projevu změnil, jsou úzce propojené.

2. 2 Místo dramatického textu v dramatickém umění

„Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování.“²⁵ Pro Zicha je důkazem, že je tento náhled platný, vnímatelovo hledisko. Vnímatel dílo vidí a současně slyší na jevišti. Když dílo čte, nepřítomnost zpodobněného jevištního dění mu nahrazují jeho vlastní vizuální představy, a proto je četba dramatického textu pouze nedostatečnou náhradou dramatického díla jako celku. Vizuální představy čtenáře doplují vizuální složku dramatického díla. „Komu to nevádí, kdo je spokojen s takovýmto jednostranným vnímáním díla, nemá pravý smysl pro skutečné dramatické umění. A to jsou, jak uvidíme, všichni ti, jimž za dramatické dílo postačí – dramatický text.“²⁶ Zaměňovat částečný dojem z četby za celkový dojem z divadelního představení, tedy považovat dramatické dílo a dramatický text za jedno a to samé, je pro Zicha jednoznačně nesprávné.

Zich se ptá, proč je tedy tak běžnou chybou, že dramatické dílo považujeme za literaturu, za básnické umění? Odpovídá, že první důvod je ten, že umělecké dílo potřebujeme fixovat. Chceme mít trvalé umělecké dílo, podobně jako jsme zvyklí na artefakt ve výtvarném umění. Dramatické umění ale existuje pouze v reálném čase, dramatický text jako zápis performativního díla, který je jednotícím prvkem při reprízování inscenace pro mnohá zpracování, se pak chybně zaměňuje za plnohodnotné umělecké dílo. Zich říká, že dramatický text jsou vlastně jen mrtvé značky,²⁷ které se musí oživit provedením, nebo přinejmenším čtením. Dramatický text „není uměleckým dílem samým, nýbrž jen jeho možností.“²⁸

²⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 18.

²⁶ *Tamtéž* s. 15.

²⁷ *Tamtéž*, s. 20.

²⁸ *Tamtéž* s. 20.

Dramatický text je proto nanejvýš dílem potenciálním, je artefaktem, který však co do své umělecké hodnoty vyžaduje jevištní realizaci.

Druhý důvod, proč mylně pokládáme dramatické dílo za dílo literární, je ten, že v literatuře i v hudbě najdeme texty, které jsou „velmi podobné dramatickým textům činoherním i operním.“²⁹ Dle Zicha si literáti pletou přednes básně s realizací dramatického textu. Nebezpečné je takové pojetí především proto, že herec je tu považován za recitátora, za výkonného umělce, a scénické umění, tedy výstavba scény, je mylně považovaná za samostatné výtvarné umění. Méně obratně Zich dále argumentuje, že skutečnost, že drama nepatří do literatury jako lyrika či epika, vidíme například již na tom, že dramatik nezvládne napsat lyrickou báseň a naopak. Mohli bychom ale protestovat, že stejně tak epik nemusí být dobrým lyrickým básníkem a naopak, takže Zichův argument není dostatečným důkazem pro vyloučení dramatického textu z oblasti literatury.

Zich dále v souvislosti s určením statusu dramatického textu upozorňuje na chybné výroky, že se sekáváme s různými provedeními téhož dramatického díla. Dramatická díla jsou pokaždé odlišná, i když je jejich společným jmenovatelem tentýž dramatický text a autor.³⁰ To, že se různá dramatická díla jmenují „Shakespearův Othello“ neznamená, že se jedná o jedno dramatické dílo. „Rozpomeňme se jen ze své divadelní zkušenosti na taková představení Othella, resp. Prodané nevěsty na různých divadlech, řekněme jen českých, za různých dob, pokud jsme je zažili, v různé režii, s různými herci, resp. zpěváky! Jaká rozmanitost celkového dojmu! Tato představení měla *sotva více* společného než právě *holý text* (ani již jeho mluvu ne!), resp. i *hudbu*. Říci, jak je zvykem, že to byla *jenom* ‚různá provedení‘ téhož díla, znamená – doslova – mhouřit oči pro vše ostatní, především pro celou složku viditelnou.“³¹ Dramatický text je nástrojem,

²⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 20.

³⁰ *Tamtéž* s. 17.

³¹ *Tamtéž*, s. 17, 18. Zmíním ještě, že Zich v této části nerozlišuje mezi představením a inscenací a není pak zcela zřejmé, jaké z pojetí je blíže jeho pojmu „činohra“, kterým se ve své knize snaží nahradit pojem „drama“, zřejmě aby zabránil literárním kontaktům. Dříve činohru definuje jako to, „co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.“ (*Tamtéž*, s. 13.) Nyní má ale zdá se činohra spíše blíže k pojmu „inscenace“. Pojem „inscenace“ však není součástí Zichova slovníku.

který ukazuje na příbuznost různých dramatických děl. Text může být inscenován znovu a znovu a pokaždé je složkou nového dramatického díla. Domnívám, že jeden z hlavních důvodů, proč Zich odmítá textové pojetí dramatického díla, je snaha vyzdvihnout umění herecké jako umění tvůrčí a pro divadlo stěžejní.³² Na to se blíže zaměřím v následující kapitole.

2. 3 Herec přistupující k dramatickému textu

V této kapitole stručně představím Zichovo pojetí herectví. Chci-li totiž zkoumat postavení dramatického díla a dramatického textu, musím se proto, jak Zich dramatické dílo definuje, zabývat také složkami, které jsou k reálnému provozování díla nutné - a to je právě herectví. Pro Zicha je herectví nutnou i postačující podmínkou dramatického díla.

Považuji za důležité zmínit hned v úvodu také Zichův požadavek totality hereckého výkonu, který spočívá v optické i akustické jednotě herce, jde o požadavek, že na jevišti vždy vidíme celého člověka.³³ Uvidíme, že avantgarda již s tímto principem pracovat nebude, což bude mít vliv na odlišná pojetí celého divadelního díla u jednotlivých autorů.

³² Jak již bylo řečeno, považoval za problematické Hostinského pojetí herectví a toto pojetí chtěl korigovat. Ivo Osolobě říká, že to, že byla popřena literární hodnota dramatického textu, je logický důsledek Zichova přesného deduktivního uvažování: „Zich rozhodně nebyl první, kdo prohlásil *divadlo* či – řečeno jeho termínem – *dramatické umění* za umění samostatné, soběstačné a jediné. Byl však asi první, kdo se nespokojil s proklamací této nezávislosti a kdo z ní vyvodil důsledky morální (je-li tu nové samostatné umění, jsem povinen pro ně jako estetik něco udělat), i logické. Jsme-li méně ochotni či schopni domýšlet do důsledků, zdá se nám Zichovo počínání až nesmyslně radikální, když jde do takových konců, jako je vyčlenění dramatického textu z literatury, dramatické hudby z hudebního umění a divadelní scény z umění výtvarného. Nechce se nám pochopit, proč hrát tuto podivnou hru a považovat ten heterogenní slepenec, kterému se říká divadlo, za jediné umění a ne za ‚spojená umění‘, tím spíše že i Zich sám nakonec téhle hry nechá a připustí kompromisní formulaci o ‚spojených uměních‘, Nicméně důvod počátečního radikalismu je metodicky zcela jasný a je jen logickým důsledkem počátečního rozhodnutí o samostatnosti divadla. Přijmu-li toto rozhodnutí, musím akceptovat i jeho důsledky a považovat celé území divadla za svrchované teritorium výlučné platnosti zákonů divadelních (či řečeno se Zichem dramatických).“ (OSOLOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 377).

³³ „Z principu korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou plyne pak, že i herecký výkon má být nejen optický, nýbrž i akustický, což je zajisté možné, protože látkou herectví je právě živý člověk – herec sám. Nazveme to postulát totality hereckého výkonu.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 51).

Zaměříme se ale nyní na centrální otázku mé práce: jaký je vztah herce k dramatickému textu? Zich tento vztah ilustruje příkladem, kdy sledujeme zahraničního herce, jehož slovům nerozumíme. Nerozumíme tedy dramatickému textu, což dokazuje že text nepokrývá celé dramatické dílo. Promlouvá k nám totiž hercův kostým, tělesný zjev, poté i jeho chování i činy. Je před námi celá mimika a dramatický text nám chybí jedině tam, kde má divák pochopit vnitřní život dramatické osoby, protože motivy na rozdíl od viditelných skutků totiž často potřebují slova. Je však zřejmé, že slova jsou jen jednou částí hereckého díla. „Herecké dílo je tedy tvůrčí dílo; není obsaženo v dramatickém textu, nýbrž naopak obsahuje jej – a nadto ještě jej doplňuje vlastní tvorbou hercovou. Tato tvorba je ovšem ve vztahu k dramatickému textu, ale vztah ten nemá ráz výkonného umění; je to vazba mezi dvěma uměleckými výtvoři různých oborů, relace ‚umělecké korespondence‘ mezi nimi.“³⁴ Princip umělecké korespondence napovídá, že se obě složky propojují - text hercovu hru usměrňuje, ale herec dodává opticky-pohybové umělecké kvality, které si jako čtenáři nutně nemusíme představit.

Zich stanovuje pět fází hercovy přípravy, kde především v prvních fázích práce herec vychází z dramatického textu. Nejzřetelněji se o text opírá v první fázi, kterou Zich nazývá přípravným stádiem. Z textu a scénických poznámek získává herec reálné duševní stavy, z kterých později tvoří tělesný výkon. „Východiskem hercovým je ovšem jeho textová role, již se musí naučit nazpaměť. Z čtených vět textu vycitňuje herec jak výraz mluvy, tak průvodní mimiku a vůbec svoji hru. Přibírá k tomu zajisté i případné autorovy poukazy v poznámkách, jež jsou buď věcné (‚hlasitě‘, ‚usedne‘) nebo náladové, nezřídka obrazně řečené (‚trpce‘, ‚jakoby duchem nepřítomen‘).“³⁵

Ve druhé fázi herec koncipuje postavu a zapojuje vnitřně hmatové vnímání (např. základní držení těla, tón hlasu postavy). Na základě textu koncipuje stabilní elementy postavy, které budou odpovídat vlastnostem dramatické osoby.

³⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 24.

³⁵ *Tamtéž*, s. 123.

Soustředí se nyní na vnitřní i vnější stránku a vnitřně hmatovým vnímáním začíná názorně vidět první koncepcce postavy. Je to fáze, ve které se herec začíná přetělesňovat. Ocituji, že přetělesnění „je kombinované tělesné zaměření hercovo na ty vlastnosti, jež pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež ji pro hru dostatečně charakterizují.“³⁶

Přetělesnění se plně uskuteční až ve třetí fázi herecké práce, které Zich nazývá provedením postavy. Herec tu postavu sceluje, syntetizuje částečné koncepcce podle vnitřně hmatových impulzů a výsledkem je dokonalé přetělesnění.³⁷ Repliky začal pociťovat jako něco vnějšího, a proto i na základě vnitřních hmatových impulzů formuluje svůj tělesný projev a postupně vzniká budoucí dramatická osoba. Podnětem pro tělesnou hercovu akci jsou stále jeho reálné duševní pochody (které mohou vycházet i z textu, ale i odjinud, např. z herecké techniky). V této fázi se dokončuje hercovo předuševnění v dramatickou osobu, na základě textu a svého vnitřního hmatového vnímání herec postavu „chápe“ a usměrňuje dle toho svou hru. Mezi dvojicí přetělesnění a předuševnění je psychofyziologická korespondence³⁸ a dohromady tvoří přeosobnění.

Ve čtvrté fázi se postava fixuje a dochází tu k automatizaci pohybů. Herec fixuje postavu do své motorické paměti a kvůli ekonomii duševních sil dochází k automatizaci, tedy zjednodušení duševní stránky výkonu.

Posledním stádiem je definitivní výkon. Tato fáze je podle Zicha méně tvořivá, než ostatní části, ale stále není reprodukcí: „V pátém stadiu je vlastně výkonným umělcem, ovšem sám sobě; neřekneme sice, vzpomínající na rozbor výkonného umění, že teď své dílo již jen reprodukuje, ale dotvořuje je, racionálně

³⁶ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 114.

³⁷ *Tamtéž*, s. 125.

³⁸ Zich říká, že v této fázi: „Prožitek psychofyziologické korespondence mezi předuševněním a přetělesněním dostupuje vrcholu; celková kompozice postavy se prohlubuje a zpodrobňuje vztahy, jež dříve, při pouhém čtení textu, zůstaly herci skryty a jež teď, při spoluhrě, jasně vyniknou, žádající ztělesnění.“ (*Tamtéž*, s. 126).

automatizované, iracionálními nuancemi. Odkud tryská jejich pramen? Z tělesného výkonu.“³⁹

Zich popsal, že herec vychází z textu hned v první části své práce, text prožívá, aby ho mohl dokonale zvnějšnit publiku. Herec se snaží předat obraz postavy divákovi tak, aby byl co nejvěrnější předloze. To dokazuje důležitost dramatika a jeho tvorby, tj. dramatického textu, pro celé dramatické dílo. „Neboť jaký je ideál pro vnímání každého uměleckého díla? Prožít je tak, jako jeho tvůrce.“⁴⁰ K tomuto požadavku sledovat záměr autora se ještě vrátím později. Nyní upřesním Zichovo rozlišení dramatické osoby a herecké osoby, abychom získali celistvý obraz o herecké práci a jejím vztahu k dramatickému textu.

2. 3. 1 Herecká postava a dramatická osoba

Zichovo rozlišení herecké postavy od dramatické osoby je pro teatrologii zcela zásadním objevem. Toto rozlišení je dle některých největší Zichův přínos pro teorii herectví a divadla vůbec.⁴¹ V souvislosti s tématem mé diplomové práce chci sumarizovat, jaký je vztah herecké postavy a dramatické osoby k dramatickému textu. Nejprve: Co Zich tímto rozlišením míní? Zich říká, že divák vidí a slyší na jevišti dílo vytvořené hercem (herecká postava), které se vztahuje k něčemu mimo toto dílo (dramatická osoba).⁴² V divákově vjemu se tedy spojují dvě představy – obrazová a technická, které lze obtížně oddělit, ale přitom by bylo logickou chybou je směřovat.

Divák vidí na jevišti jednat dramatickou osobu. „Dramatická osoba jeví se nám nakonec jako produkt tří syntéz obecenstvem vykonávaných; dvě z nich se opírají

³⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 129.

⁴⁰ *Tamtéž*, s. 110.

⁴¹ OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 342.

⁴² Ivo Osolsobě říká, že je to podobná situace jako u obrazu malíře, který se vztahuje ke krajině. „To, co vnímám ze scény, je tedy herecká postava, nikoli herec, a to, k čemu se tato postava vztahuje, k čemu odkazuje, co, představuje (abychom konečně užili autentického Zichova termínu), je dramatická osoba.“ (OSOLSOBĚ, Ivo. Herecká postava – pro a proti. In: OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica. Posbírané papíry převážně o divadle*. AMU v Praze 2007, s. 206).

o názor daný hercem, třetí o myšlený obsah řečí, určených autorem díla pro tuto osobu.⁴³ Stálá složka dramatické osoby je oblek, tělesný zjev osoby, proměnlivá pak její mluva, chování a činy osoby. Tyto rysy tvoří názornou charakteristiku dramatické osoby. Charakteristika myšlená vychází z textu a projevuje se řečí dramatické osoby. Dramatická osoba je stálá, ale připouští i změnu a vývoj, pokud je souvislý. Zich pojmenovává dramatickou osobu jako významovou představu obrazovou.

Herec je látkou i nástrojem svého vlastního díla. Z toho dle Zicha plynou dvě skutečnosti: „Především ta, že herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, tj. postavu, jinak než obecenstvo: postava je pro něho dána primárně jako tělový vjem a teprve sekundárně jako vjem zrakový a sluchový. Za druhé, že postava není něco výlučně psychického, jak se domnívají teoretikové literární, ale také ne něco výlučně fyzického, jak by chtěli někteří teoretikové divadelní, nýbrž obojí dohromady.“⁴⁴ Herecká postava je významovou představou technickou. Divák vnímá hereckou postavu vlastně jako způsob, kterým herec hraje. Zich říká, že stálými složkami herecké postavy jsou kostým, maska, proměnlivými pak hra a mluva. Do mluvy přitom spadá i dramatický text – proto je herecká postava zčásti i dílem dramatika a nejen herce.

I herec svůj způsob podání dramatické osoby, hereckou postavu, nějak vnímá: „(...) Subjektivně, tj. pro herce, je herecká postava soubor všech vnitřně hmatových vjemů, jež má při svém výkonu herec, představující určitou dramatickou osobu.“⁴⁵ Herecká postava tím, že je dána především pohyby a vjemy, je fyziologická, ale má i útvar psychologický, protože sem patří i duševní stavy, které herec při svém výkonu prožívá. Zich mluví o psychofyziologické korespondenci, protože oba útvary jsou navzájem spjaté. „Svraštění čela, jsouc vnímáno hercem, vyvolává v něm pocit nevole. Ba i kostým, který má herec na sobě, třeba volný a dlouhý talár, je jím nejen tělesně hmatově vnímán, nutě ho

⁴³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 104.

⁴⁴ *Tamtéž*, s. 106.

⁴⁵ *Tamtéž*, s. 108.

k pohybům volným a důstojným, ale vybavuje mu i určité představy, příznačně citově zbarvené (úřad soudce).⁴⁶ Fyziologickému elementu proto odpovídá některý element psychologický. Hereckým jednáním se stává herecká postava dramatickou osobou. Herec chce ztotožnit svůj vnitřní život s životem dramatické osoby „(...) opatrněji řečeno, herec usiluje o to, aby byl totožný, a dochází plného uspokojení uměleckého tehdy, může-li říci: podal jsem osobu dramatu tak, jak jsem chtěl, tj. jak jsem ji vnitřně pochopil.“⁴⁷ Ztělesnit svou představu postavy a zároveň dramatické osoby je podle Zicha specifický herecký problém.

Na toto rozlišení navází i další teoretici. Například Ivo Osolsobě se snaží dokázat, že v tomto rozlišení spatříme Zicha jako sémiotika,⁴⁸ jelikož hereckou postavu můžeme nazvat „označujícím“ a dramatickou osobu „označovaným“, herecká postava je znak a dramatická osoba význam.⁴⁹ Jiní komentátoři, jako například Jiří Veltruský, kritizují především nedůsledné rozlišování herecké postavy a herce v Zichově díle. Zich ve snaze přiblížit své koncepty herecké postavy a dramatické osoby neuzivá vždy stejnou terminologii, použije například spojení, že to, co divák vnímá je herec⁵⁰ (tedy nikoli dramatická osoba jako významová představa

⁴⁶ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 109.

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 110.

⁴⁸ „V této nepřehledné oblasti, kde tvůrce splývá se svým dílem a dílo – aspoň zdánlivě – s tím, co zobrazuje (či – poněkud sémiotičtěji vyjádřeno – původce se zprávou, znakem či ‚textem‘, a zpráva, znak či ‚text‘ s objektem, denotátem či designátem, k němuž odkazuje) je toto Zichovo rozlišení – nedovedu to říci jinak – skutečným triumfem přesného a jasného sémiotického rozlišování. Je to epochální sémiotický objev, který můžeme směle srovnat s jedním z největších objevů moderní logiky, s Carnapovým rozlišením ‚jazyka-objektu‘ a ‚metajazyka‘.“ Představa technická je pak představa „přestavujícího“, tedy znaku jakožto znaku, představa obrazová je představa „představovaného“. OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 383.

⁴⁹ Tedy, stejně jako znak nese určitý význam, tak dílo herce – herecká postava nese určitý význam, který vnímá divák a tímto významem je dramatická osoba.

⁵⁰ „(...) ve skutečnosti je to, co vnímám, herec.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 43). Na logické důsledky odlišení herce od herecké postavy upozorňuje opět Osolsobě: „(...) Logicky domyšleno, má totiž rozlišení herecké postavy a herce některé – zdánlivě – paradoxní důsledky. Je-li to, co vidím při hře na jevišti hercovo dílo, herecká postava, znamená to, že herce samého, principiálně vzato, na jevišti vůbec nevidím. Vidím jen *hrajícího* herce, tj. herce nikoli proměňujícího se, ale *proměňivšího* se v hereckou postavu, tedy *hereckou postavu*. Herce *samého*, tj. herce neproměňivšího se v postavu, mohu vidět jen v momentech, když nehraje (např. když loví z boudy, nebo v případě herce zpívajícího, leč nepříliš muzikálního – když vrhá pohledy na dirigenta), naopak jestliže hraje,

obrazová, ani herecká postava jako technická stránka hercova díla), což některým teoretikům přinese spíše zmatení než vyjasnění těchto konceptů. Veltruský bude zdůrazňovat osobnost herce mezi hereckou postavou a dramatickou osobou.⁵¹ Osolsobě dále upozorňuje na to, že tímto směřováním pojmů, se pak komplikuje i odpověď na to, co je subjektivní a objektivní v herecké postavě,⁵² z čehož vyplyne také to, že někteří komentátoři Zichovi neporozumí, nebo jeho pojetí chybně interpretují. „Jak vidět herecká postava je pojem, jehož odlišení je triumfem Zichova teoretického myšlení, ale i jeho neúspěchem. Je to pojem nejen – pro Zichův systém – klíčově důležitý, ale zároveň – jako klíč k Zichovu systému – obdivuhodně zavádějící a matoucí. Kupodivu je tento pojem nakonec i zbytečný: v Zichově systému má termín herecká postava terminologický ekvivalent v synonymním termínu hrající herec.“⁵³ Co se našeho sporu týká, dramatický text je stálou složkou jak herecké postavy, kde je text jakožto mluva herce chápán především jako technický prostředek, tak je součástí dramatické osoby, kde jde

zmizel v postavě, ve svém díle, které je jaksi větší než on.“ (OSOLSOBĚ, Ivo. Herecká postava – pro a proti. In: OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica. Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU v Praze, 2007, s. 207, 208).

⁵¹ Zich ale na herce nezapomíná, jen ho snad při rozlišení dramatické osoby a herecké postavy dostatečně nezdůrazňuje a to spolu s několika nedůslednými formulacemi mohlo způsobit, že Veltruský cítil potřebu doplnit, že schéma je triadické. Zich nenakládá s vydefinovanými pojmy stejně v celém spise, což může vést k nepochopení toho, co tyto pojmy vlastně znamenají. Na několik nedůsledných formulací upozorňuje Osolsobě. (OSOLSOBĚ, Ivo. *Sémiotika sémiotiky* Otakara Zicha. In: OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2003, s. 233, 234.) V souvislosti s tímto triadickým rozlišením považují za zajímavé poznamenat, že už ve studii *Estetické přípravy myslí* Zich sice rozlišuje pouze dramatickou osobu a herce, ale už mluví o třech předstávách: „Navštěvující divadla, seznámíme se tak s velkým množstvím (...) uměle vytvořených osob. Při každé z nich máme vlastně trojitou sdruženinu: vjem, který jsme z jeviště měli, k němu asociovanou představu hrajícího herce (na př. Vojana) a taktéž přidruženou představu jakési osobnosti (např. Cyrana).“ (ZICH, Otakar. *Estetická příprava myslí*. In: *Česká mysl*, roč. XVII, 1921, s. 199).

⁵² Osolsobě říká, že když chce Zich subjektivní a objektivní významové představy objasnit, vlastně je ztotožňuje. „A právě fakt nerozlučné koexistence objektivní herecké postavy a jejího proprioceptivního (vnitřněhmatového) vjemu svede Zicha k tomu, že v důležitých objasňovacích pasážích své knihy náhle zpanikaří a prohlásí hereckou postavu (jinde charakterizovanou jako objektivní) za proprioceptivní vjem herců.“ (OSOLSOBĚ, Ivo. Herecká postava – pro a proti. In: OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica. Posbírané papíry převážně o divadle*. AMU v Praze 2007, s. 211.) V souvislosti s objektivitou a subjektivitou ukazuje Osolsobě také na to, že ze subjektivního procesu recepce tak, jak ji koncipuje Zich, plyne, že máme vlastně čtyři druhy významových představ – dvě u dramatické osoby, dvě u herecké postavy – dvě má divák a dvě herec, který své dílo vnímá proprioceptivně. (*Tamtéž*, 208, 209)

⁵³ *Tamtéž*, s. 211.

především o myšlený obsah řeči, který osobu charakterizuje, a proto mluvě osoby divák přidává určitý význam.

2. 4 Dramatický text – tvorba dramatikova

Od významného rozlišení herecké postavy a dramatické osoby se vraťme blíže k našemu ústřednímu tématu – dramatickému textu. Dramatický text je dílo dramatika. Zich nenazývá dramatika básníkem, protože ohniskem jeho tvorby není slovo, ale dramatická situace. Někteří dramatici přesto staví svou koncepci již od počátku na slovech, a proto Zich rozlišuje dramatika auditivního a vizuálního typu.⁵⁴ Dramatik auditivního typu se opírá o slova, ale není básníkem, protože si představuje konkrétní rozmluvu mezi herci svých osob. Dramatik tedy musí mít vizuální i auditivní představy, v jakémkoliv pořadí, a k těmto dvěma přistupuje ještě představa hmatová. Zich mluví o tom, že dramatik prožívá tělové rozehrání, vnímá motorické počítky, cítí náznaky tělesných akcí svých osob. „Pravý dramatik tedy vlastně ‚hraje‘ ve své fantazii, a ne jen vidí a slyší, jako epický básník.“⁵⁵ Nutná přítomnost této tělesné složky odlišuje dramatika od spisovatele.

Dramatik má schopnost předuševnění do dramatických osob (stejně jako herec, režisér či dramatický skladatel), má bohaté fantazijní i hmatové představy a předuševňuje se do fantazijního světa. Toto předuševnění má dramatik potřebu fixovat, aby mohl dílo zprostředkovat dalším umělcům a umožnit tak realizaci díla. Dramatik nemá dle Zicha jiného prostředku objektivně fixovat dílo než pomocí dramatického textu. Dramatik může zachytit jenom řeči dramatických osob, už nemůže zachytit způsob jejich mluvy, jejich hru, masku nebo scénu. Proto je dramatický text vždy jen kusým a neúplným dílem a jedná se pouze o nouzový prostředek, jak zachytit dramatikovo dílo. „Je to fixace toho, co je vůbec možno z divadelní koncepce dramaticky fixovat; drasticky řečeno, je to nouzový

⁵⁴ V knize *O typech básnických*, Zich podobně mluví o třech básnických typech (zrakovém, sluchovém a pohybovém) když vychází od umělce a jeho povahy (s. 8, 9). Své pozorování ale zaměřuje na lyriku a epiku, o *básnictví* dramatickém i tady říká, že není ryze poetické a prožitek z něj je neúplný, žádá si doplnění hereckým systémem a dramatickým uměním. (s. 12). (ZICH, Otakar. *O typech básnických*. Praha, Orbis, 1937).

⁵⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 68.

prostředek, jediná pomoc z umělecké tísně – víc nemůže dramatik pro své vnitřní dílo udělat!“⁵⁶ Zich vychází z toho, že dramatik píše pro herce a režiséra, kteří svým „divadelním čtením“ odhalí jeho záměry a předvedou dílo na jevišti. Jen na okraj si dovolím poznamenat, že je dle mého názoru pochybné tvrdit, že dramatik nemá jiných prostředků než slov, aby dalším tvůrcům sdělil svou vizi (mohl by tak učinit třeba jen amatérskými nákresey scény, kostýmů, masek). Je pochopitelné, že Zich tuto možnost nepřiznal, neboť uznat, že má dramatik více možností, jak zachytit svou vizi kromě slov, by Zicha postavilo před otázku, proč dramatik užívá právě a pouze slov k zachycení své vize a zda tedy opravdu není spisovatelem.

Scénické poznámky, se kterými se v dramatickém textu setkáváme, jsou podle Zicha technické pokyny pro herce a režiséra a nepatří do dramatického díla, protože se při představení přímo nerealizují. Proto do dramatického díla patří pouze řeči dramatických osob.⁵⁷ Dramatik tvoří dramatický děj, který vzniká vespolným jednáním dramatických osob, které na jevišti ztvární herci, a proto dramatik svůj text podřizuje „principu dramatickosti.“ Dramatik předává svůj text režisérovi a hercům k dotvoření. Až herec je ten, kdo učiní dramatický text konkrétním, opraví mezery a spory textu, dodá vyjádření motivace děje a podobně, a proto není možné hodnotit dramatické dílo na základě textu, protože jako text je dílo nutně neúplné. Bylo však ukázáno, že dramatický text přeci jen s hereckou prací, která konstituuje celé dramatické dílo, zásadně souvisí. Tvorba herce i samotný dramatický text jsou současně spojené s prací dalšího divadelního činitele – režiséra. V následující kapitole se proto zaměřím na představení toho, jakou roli hraje podle Zicha dramatický text pro režiséra.

2. 5 Režisér přistupující k dramatickému textu

Již bylo řečeno, že Zich pojímá dramatické dílo jako dílo kolektivní.⁵⁸ Pro režiséra je klíčová schopnost divadelního čtení. Divadelní čtení spočívá v představování si

⁵⁶ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. s. 74.

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 72.

⁵⁸ Alespoň do poznámky uvedu, že kromě úlohy herce, dramatika a režiséra se Zich (protože do dramatického umění řadí i zpěvohru), věnuje úloze dramatického skladatele. Skladatel neskládá

dramatického děje mezi osobami jako hraného herci na jevišti. Taková schopnost vyžaduje značné množství divadelních zkušeností. Tuto schopnost by měl ovládat každý, kdo chce číst dramatický text,⁵⁹ dokonale ji pak musí ovládat režisér. Režisér přistupuje k dramatickému textu a dle Zicha má před sebou dva základní úkoly: dramatický děj a scénu.

Dramatický děj souvisí s jednáním osob a z toho důvodu je tu podstatný dialog mezi herci (do tohoto dialogu přitom spadá jak mluva, která se váže k dramatickému textu, tak mimojazyková hra mezi herci). Herci mezi sebou vytváří jednání a režisér zajišťuje časovou i prostorovou spoluphru herců. Zich nazývá v této fázi režiséra dirigentem. Na základě dramatického textu tvoří koncepci, kterou se snaží uskutečnit ve výkonech herců. Tak dává souhře herců dramatickou formu. To dělá především tak, že usměrňuje jejich mluvu (rychlost, intenzitu – to má vliv na budování napětí a vzrušení), pohyb a mimiku. „Vyrovňuje tedy neshody individuálních her, ale nikoli jen jako rozhodčí, nýbrž podle pevného plánu, který si sám udělal. Tento plán je jeho tvůrčí dílo, provedené ovšem na podkladě dramatického textu autora. Víme, že tento text (i s poznámkami) zachycuje dramatikovu vizi jen kuse a že realizace díla je proto

hudbu, která by charakterizovala dramatický text. „Dramatický skladatel nekomponuje dramatický text, nýbrž dramatické situace. Rozumí se, že musí vyjít od textu svého libreta, ale nesmí při něm zůstat. Tento text mu je jen podkladem a směrnicí pro to, aby si ve své fantazii dobře a plně představil dramatické výjevy v jejich změně a sledu, jak je herci, představující dramatické osoby, vytvářejí – a to teprve komponuje. Ovšemže jmenovaný text je i v této skladatelově vizi obsažen, ale jen jako jedna jeho složka, totiž vokální: pro jeho hudebně dramatickou koncepci je text významný jen tehdy, když se jím mění dramatická situace, tedy jen nepřímo.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 247). I skladatel se tedy opírá o text, ale podobně jako režisér či herec dále zapojuje své tvůrčí schopnosti, kterými text pro jeviště obohacuje. I on má schopnost divadelního čtení, nemusí se umět přetělesnit a představovat si hercův výkon po stránce optické, co však musí je představovat si jeho výkon po stránce akustické. V činohře ovšem nelze plně říci, že hudba spolupůsobí dramatické dílo, Zich říká, že spíše podporuje náladové působení v obecnstvu, není tedy tak těsně spjatá s dramatickým dějem jako u zpěvohry.

⁵⁹ Dramatické texty proto umí číst podle Zicha vlastně pouze divadelníci. Později Zichovi dává za pravdu Miroslav Procházka, který tuto „neschopnost“ číst dramatický text váže se strukturou textu následovně: „(...) čteme jej často v rovině psaného jazyka, se všemi návyky, které máme s čtením spojeny, ale jazyk dramatu je koncipován jako mluvený, tj. s předpokladem, že bude prosloven se všemi důležitými souvislostmi prajazykovými, kinesickými, proxemickými, atp. Při čtení vzniká nebezpečí monologizace toho, co bychom měli vnímat jako dialogické. Proto je správná myšlenka Zichova, že dramata většinou neumíme číst.“ (PROCHÁZKA, Miroslav. *Aspekty řeči v dramatickém textu (nástin problematiky)*. In: PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s. 71).

mnohoznačná. Pravíme-li tedy, že režisérovo dílo musí být bez výjimky koncipováno v intencích autorových, znamená to, že přiznáváme režisérovi svobodu z řečené mnohoznačnosti pouhého textu plynoucí, že mu však upíráme právo přehlížet nebo měnit něco z toho, co autor výslovně žádá. Jsou režiséři, kteří s oblibou dělají vše, co dramatik předepsal, zrovna obráceně, což je originalita velmi laciná.⁶⁰ Zdůrazním zde, že je zde patrné, že Zichova dramaturgie se silně opírá o dramatika a jeho text. Víme, že to dnes není samozřejmé, ale v době Zichově to byl také spíše konzervativní názor (v roce 1931 už se prosazuje koncept „všemocného režiséra“, tvoří Max Reinhardt, Karel Hugo Hilar, Alexandr Jakovlevič Tairov, Vsevolod Emiljevič Mejerchold, Erwin Piscator a další). Přestože Zich dramatickému textu upírá samostatnou uměleckou hodnotu, odvolává se na něj jako na neměnný výchozí bod práce všech dalších složek dramatického díla. Režisér, který by zasahoval do textu (jako výše zmínění doboví režiséři), by mohl být brán jako spoluautor textu - Zich je proto důsledný v tom, že režisér není autor, ale opravdu režisér,⁶¹ který nezasahuje do textu, nýbrž se jako režisér-dirigent zaměřuje na souhru a obnovuje vizi autora. V této dirigentské úloze může být režisér považován téměř⁶² za výkonného umělce, ale není tomu tak.

V režisérovi se kromě dirigenta ukrývá také scénik, neboť jak bylo řečeno, druhým režisérovým úkolem je příprava divadelní scény. Zdůrazním zde, že režisér-dirigent a režisér-scénik je pro Zicha pouze technické označení, jímž zdůrazňuje režisérovo zaměření se na dva úkoly, ale samozřejmě obě role vždy ztělesňuje jediný režisér. Zatímco režisér v roli dirigenta vytvářel s herci

⁶⁰ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 166.

⁶¹ OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 359.

⁶² „Režisér, podoben v tom spíše recitátoru, tvoří dramatickou formu představení na podkladě dramatického textu a s využitím případných poznámek dramatikových, k čemuž je však nucen přibrat aspoň zhruba očekávanou hru svých herců, s jejichž pravděpodobným pojetím postav musí počítat. V tom všem je tolik iracionálního, že jeho koncepce musí mít v sobě mnohem více vlastního tvůrčího než jen reprodukčního.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 169).

dramatickou formu díla, režisér-scénik utváří scénickou formu.⁶³ I zde bude režisér vycházet z dramatického textu. Co se scénického úkolu režiséra týká, Zich nejprve vyjasňuje, že jeviště se stává scénou teprve tehdy, když se na něm hraje.⁶⁴ Herci jsou součástí scény, představují dramatické osoby a svou souhrou zobrazují dramatický děj. Scéna tedy představuje místo dramatického děje s takovou určitostí, jak si přeje autor dramatu. Režisér-scénik proto při tvorbě scény vychází z dramatického textu. Představu dramatika vyrovnává se svou scénickou představivostí a hledá to nejlepší řešení. Pokud je dramatikova představa neurčitá, má volné pole působnosti alespoň do té míry, do které prostor odpovídá dramatickým situacím.⁶⁵ Proto Zich přisuzuje režiséru-scénikovi o něco větší tvůrčí svobodu než má režisér-dirigent. Režisér-scénik „musí mít smysl pro prostorové hodnoty, ale nikoli jen pro ně samy, nýbrž i pro jejich změnu, což není pouhá kombinace prostoru s časem, nýbrž specificky nový jev.“⁶⁶ Scénické

⁶³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 209.

⁶⁴ (*Tamtéž*, s. 178). Zich rozlišuje scénu a jeviště a i v souvislosti s nimi (tedy nejen s hercem) mluví o významové představě technické a obrazové. Nejde totiž jen o to, že je scéna nějakým technickým prostorem, ve kterém se odehrává hra herců. Na rovině technické představy je pro nás scéna vlastně jevištěm. Scéna je ale uměním obrazovým, a proto k ní patří i významová představa obrazová. Pak její správná definice je: „Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou souhrou dramatický děj.“ (*Tamtéž*, s. 178.) „Jeviště stává se scénou teprve, když se na něm hraje, při dramatickém představení. Tito herci, reální lidé, patří tedy nutně do scény, tvoří podstatnou výplň jejího reálného prostoru.“ (*Tamtéž*, s. 177).

⁶⁵ Dramatické situaci musí odpovídat i všechny předměty na jevišti. Zich k tomu v kapitole Realismus a idealismus říká: „Struktura scény, již žádá např. Ibsen pro *Divokou kachnu*, je všemi svými podrobnostmi spjata s dějem tak, že nutno předměty ji tvořící označit jako ‚funkční‘. Nelze ji prostě zjednodušit tak, jako to jde třeba u Maeterlinckovy hry *Peléas a Mélisanda*, dokonce již ne na scénu ‚neutrální‘.“ (*Tamtéž*, s. 293). Považuji za důležité připomenout, že dramatické umění je umění obrazové a proto i scénické předměty mají v divákovi vyvolat obrazovou představu dramatickou (tedy musí vypadat jako to, co chceme a musí plnit svou funkci v dramatickém ději).

⁶⁶ *Tamtéž*, s. 214. Všimněme si, že na tomto místě klade Zich důraz na pohyb a proměnlivost. Proměnlivost najdeme i v pasážích o dramatické situaci, kde Zich říká, že dramatická situace je přibližně stálá, ale oproti následující dramatické situaci rozdílná. A celé dramatické dílo je v neustálém pohybu: „Dramatické dílo, tj. to, co při představení zrakem a sluchem vnímáme, jeví se nám jako něco nejenom pestře složitého, ale i časově proměnlivého.“ (*Tamtéž*, s. 36). Dodám ještě, že v této neustálé změně a pohyblivosti spatřuje Zich dvě relativně stálé konstanty, kterými jsou osoby a místo dramatu. Fakt, že i Zich uvažuje o proměnlivosti, zmiňuji především vzhledem k dalším autorům, o kterých v diplomové práci pojednám a kteří o proměnlivosti uvažují ještě mnohem zřetelněji (Frejka a Honzl v souvislosti s avantgardou, Mukařovský a Veltruský už v souvislosti s proměnlivostí složek a hierarchií umělecké struktury atd.). I oni budou mluvit o proměnlivosti divadla a přitom o jisté stabilitě, která tu musí být vždy přítomná.

hodnoty, které dílu přidá režisér-scénik musí korespondovat s dramatickými hodnotami, které našel jako režisér-dirigent. Shrnu tedy, že režisér se v Zichově pojetí vždy opírá o dramatický text, na základě kterého tvoří svou režijní koncepci.

2. 6 Zichovo pojetí dramatického textu

Bylo již řečeno, jak Zich přistupuje k dramatickému textu a jak tato složka dramatického umění ovlivňuje jednotlivé umělce při tvorbě jejich kolektivního díla. V této kapitole bych chtěla shrnout Zichovo pojetí dramatického textu a doplnit ještě několik poznámek, které mohou mít dle mého názoru zásadní vliv na odkrytí povahy dramatického textu v Zichově teoretickém systému.

2. 6. 1 Nesamostatný dramatický text

Dramatickému textu Zich nepřiznává samostatnou uměleckou hodnotu a vyřazuje ho z literatury. Upozorňuje ale, že mu neupírá významné místo v dramatickém umění. „Kritické stanovisko, jež jsme zaujali k dramatickému textu jako náhradě dramatického díla skutečného, tj. provedeného, neznamena ovšem, že považujeme dramatický text sám za něco vedlejšího, pro dramatické umění nepodstatného, neli bezvýznamného.“⁶⁷ Dramatický text má pro Zicha význam jako písemná fixace, která umožňuje různé realizace dramatického díla. Uvědomuje si, že pevný záznam, který dramatický text poskytuje, umožnil rozkvět divadla. Dále je dramatický text podstatný jako směrnice pro práci režiséra a herce, kteří dotvoří dílo. „Dramatické hodnoty jsou totiž v textu obsaženy jednak aktuálně, neboť herci tento text při představení mluví, jednak potenciálně, poněvadž podle textu vytvoří své postavy a souhru.“⁶⁸

Otakar Zich považuje text za podstatný pro dramatické umění, je důležitou složkou dramatu, ale sám o sobě je nesamostatný a nemá uměleckou hodnotu (přestože je dílem umělce – ten ale tvoří dílo kolektivní). Je to pouze kus dramatického díla. Ti, kteří text „divadelně“ čtou, si musí představovat další části

⁶⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 78.

⁶⁸ OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 349.

dramatického díla - herce a scénu - ve své fantazii a čtení je proto vždy neúplné. Navíc na základě divadelního čtení nelze adekvátně posoudit nejen dramatické dílo jako celek, ale ani dramatičnost textu, protože při četbě má řeč na diváka jiný účinek než při jevištní realizaci. Dramatická řeč je pro Zicha taková, která má na obecnstvo dynamický účinek. Zich ale upozorňuje, že dramatické texty obsahují nedramatické řeči, takové mají na recipienta statický účinek. „Nedramatická řeč, tj. ta, jež ani nevzniká z úmyslu osoby působit na druhou, ani také nepůsobí, může na obecnstvo účinkovat jen sama sebou, tj. tak, jak působí každá řeč recitovaná, ba jenom čtená. Poučí nás o něčem, naladí nás nějak, obveselí nás, tento účinek je však jen statický.“⁶⁹ Nedramatické řeči by tudíž v dramatickém textu být neměly.⁷⁰ Pokud čteme dramatický text s převahou nedramatických řečí, může být pak účinek na čtenáře silnější, než jaký by měla jevištní realizace na diváka. To, aby byl dramatický text skutečně dramatický, je pro text jako součást dramatického díla tudíž zcela zásadní. Jak ale bylo výše řečeno, řeč má na diváka jiný účinek při četbě, a jiný při jevištní realizaci a dle Zicha nemůžeme tuto dramatičnost textu posoudit předtím, než text realizujeme na jevišti.⁷¹ Pokusím se dále ukázat, že toto Zichovo stanovisko považuji za problematické.

2. 6. 2 Básnické hodnoty dramatického textu

Dozvěděli jsme se, že dramatický text je nesamostatným kusem uměleckého (dramatického) díla, ke kterému musí přistoupit další dramatické složky, abychom mohli dílo esteticky oceňovat. Čtení proto není pro Zicha adekvátní způsob realizace dramatického textu. Zich stanovil jako důležitý požadavek to, že dramatický text má být plně dramatický, tj. obsahovat co nejméně nedramatických řečí, které mají statický účinek na obecnstvo.

V závěru své monografie Zich ale mluví o dramatických slozích, konkrétněji o důležitosti technického slohu, kam spadá stylizace řeči a tady přiznává textu nejen

⁶⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 85.

⁷⁰ Zich tu mluví o výjimce pro sdělení nějaké idey, která může charakterizovat osobu, pro vypravování děje (kvůli reálnému provedení lze použít pro vysvětlení, co se stalo dříve) a pro lyrické řeči, například milostná vyznání, která nejsou jednáním. (*Tamtéž*, s. 86).

⁷¹ *Tamtéž*, s. 85.

dramatické, ale i básnické hodnoty.⁷² Existence těchto básnických hodnot je podle Zicha důvodem, proč dramatický text někteří teoretici dříve srovnávali s lyrikou a epikou a řadili ho do literatury. Směrnici pro tyto „básnické hodnoty“ je slovní stylizace. Zich formuluje postulát poetičnosti, podle kterého bude poetický takový slovní útvar, který je uměle formován (stylizován), aby sám o sobě působil esteticky. Zdůrazním, že tak důležitou poznámku ohledně možné (samostatné) umělecké hodnoty dramatického textu předkládá Zich až v závěru své monografie. Zich formuluje problém takto: „Podle postulátu poetičnosti musí nám již pouhý text díla poskytnout požitek básnický. To není v rozporu s našimi úvahami omezujícími význam textu (též pro kompozici opery) neboť ty jej postulovaly z hlediska dramatickosti. Z postulátu poetičnost plyne, že tvůrce dramatického textu slovního, tj. dramatik, musí mít též tvůrčí básnické nadání. Proč jsme ho tedy nechtěli kdysi nazvat básníkem? Proto, že primární nadání toho, kdo píše dramatické dílo, musí být dramatické, což je zřejmé ze způsobu jeho tvorby, a že požadovaný stupeň dramatickosti jeho textu je absolutní. Naproti tomu stupeň poetičnosti dramatického textu může být větší, neb menší, krátce je relativní.“⁷³

Na tuto pasáž chci upozornit, neboť se nemohu ubránit dojmu, že v takovém pojetí si Zich poněkud odporuje. V citované pasáži říká, že požadovaný stupeň dramatickosti textu je absolutní. Na jiném místě monografie ale přiznává, že v praxi existují i díla, která jsou dramatická méně: „Mohlo by se namítnout, že i v dramatech nacházíme osoby, jež aspoň někdy nejednají a děje, jež aspoň zčásti nejsou tvořeny jednáním. Ano, ale všechny tyto případy jsou právě – nedramatické. Není pochyby o tom, že umělecká praxe nám poskytuje díla víc nebo míň

⁷² Na jednu stranu se zdá, že je to samozřejmé – přiznává přece již v úvodu, že jednotlivé složky dramatického díla s výjimkou herectví mají své mateřské umění i mimo dramatické umění. Dramatický text proto musí být zčásti básnický. Viděli jsme ale, že spojitost dramatického textu s básnictvím Zich celou dobu popíral. Nepopírá, že dramatik je umělcem, ale ten podle něj tvoří pouze jednu složku díla kolektivní, nikoliv samostatné jako literát. Navíc se snaží dokázat, že primární nadání dramatikovo pochází ze zření dramatických situací, přičemž užívání slov je vnímáno jen jako nouzový prostředek. Vztah dramatického textu k básnictví a básnickým hodnotám proto u Zicha nepovažují příliš jednoznačný.

⁷³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 301.

dramatická: teorii však musíme odvodit z těch zcela dramatických.⁷⁴ Jsme tu postaveni před situací, kdy praxe nabízí díla více i méně dramatická, ale jelikož požadovaný stupeň dramatičnosti je absolutní, máme se v teorii soustředit jen na taková díla, která jsou dramatická zcela. Jaká to však jsou? Zdá se mi, že žádná. Zich sám totiž ohledně principu stylizace dodává, že je nutné, aby v dramatickém díle docházelo ke střídání dojmů, což je založeno i na fyziologickém zákonu únavy a otupení. Je třeba míst vyvrcholení a oddechu. A o místech oddechu prohlašuje, že nejsou nikdy absolutně dramatická: „(...) každé vrcholení žádá si nutně oddech a to jsou právě místa, kde jsou položeny buď méně dramatické části děje, tzv. epizody, nebo docela nedramatické, jen náladové, lyrické partie díla. Jsou tedy všechna taková místa, jež by se zdála být prohrěškem proti principu dramatičnosti, postulována principem stylizace; ovšem uvedené jejich poslání v celkové formě díla pomíjí, trvají-li příliš dlouho, protože jejich oprávněnost není v nich samých, nýbrž v kontrastu s tím, co jim přímo předcházelo.“⁷⁵ Zich tudíž prohlašuje, že teorii musíme vyvodit ze zcela dramatických děl, ale současně postuluje, že v praxi dramatická díla nemohu být nikdy zcela dramatická, mají-li odpovídat principu stylizace. A tomuto principu dramatická díla odpovídat mají, alespoň ta, ze kterých odvozuje svou teorii. Která díla jsou dramatická zcela? To nikde autor neříká, a proto se domnívám, že jde o teoretický konstrukt, kterým chce na jedné straně uznat možnou existenci básnických hodnot dramatického textu a na straně druhé jim upřít relevanci pro samostatnou uměleckou hodnotu textu. Z výše řečeného dle mého názoru vyplývá, že si Zich protiřečí, když zdůvodňuje, že na básnické hodnoty nemusíme brát ohledy, neboť teorii musíme odvodit jen ze zcela dramatických děl.

Zichovo pojetí pravděpodobně vychází z uvědomění, že bez požadavku absolutního stupně dramatičnosti by se těžko ubránily básnické hodnoty textu jako druhořadé. Snad si Zich uvědomil, že kdyby básnické hodnoty nevzpomenul ve své práci vůbec, čelil by tak jisté kritice, která by poukazovala na básnický potenciál dramatických textů (u nás např. Zeyerovo poetické dílo *Radúz a*

⁷⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. s. 133.

⁷⁵ *Tamtéž*, s. 304.

Mahulena, texty Jana Nerudy, za hranicemi především díla francouzských symbolistů, ale patřilo by sem antické drama i celé dílo Shakespearovo). Zároveň, kdyby požadavek absolutní dramatickosti vůči relativitě básnických hodnot nestanovil, mohl by tím ohrozit svou teorii budující jednotné dramatické umění, ve kterém má centrální postavení herec. Zich sám přiznává, že jeho teorie z velké části vychází ze snahy vybojovat postavení pro herecké umění jako umění tvůrčí.⁷⁶ Centrální postavení herce je u Zicha opřeno o odmítnutí dramatického textu jako literatury, kterou herec pouze reprodukuje. Je-li popřena umělecká samostatnost dramatického textu, je umožněno nové chápání dramatického umění, kde má klíčovou roli herec. Zich proto stanovil dramatické hodnoty jako absolutní požadavek, aby o básnických hodnotách mohl říct, že je jejich existence v textu pouze relativní. A tady se nabízí následující úvaha: Pokud jsme dokázali, že dramatickosti textu není vždy absolutní, lze uvažovat takové dílo, které má větší básnické kvality než ty dramatické? Takové dílo by pravděpodobně pro Zicha přestalo být dílem dramatickým z vůle autora a označil by ho knižním dramatem. (O tomto konceptu pojednám v následující podkapitole.) Jak by teoreticky bylo s dílem, kde by dramatické a básnické kvality byly v rovnováze? Podle mého čtení Zicha by takové dílo mělo být dostatečně dramatické na to, aby bylo realizováno na jevišti. Zároveň bychom ale těžko upřeli takovému dílu literární kvality. Alespoň částečně by mělo být schopné samostatného uměleckého života během čtenářovy četby. Tím by byla umožněna scénická proveditelnost díla na jedné, a četba na druhé straně. K těmto závěrům ale Zich, nejspíše jak bylo řečeno, ve snaze zdůraznit vůdčí hereckou úlohu, nedochází. Tento teoretický konstrukt ale naznačuje, že i v mezích Zichovy teorie by bylo možné odkrýt takový dramatický text, který je literárním dílem, a přitom dobře funguje i na divadelních prknech.

⁷⁶ Zajímavá je Zichova odpověď na otázku po volbě námětu knihy, jak ji formuloval v odpovědi Bohumilu Novákovi (Rozhovor s Otakarem Zichem, *Čin* IV, 1933, č. 20, str. 465-469): „Byly dva osobní motivy. Předně jsem chtěl podepřít herectví. Zdá se mi, že proti dřívějším dobám, kdy u nás žilo slavným životem, je teď zatlačeno z obecného zájmu přílišným kultem režie. Miluji herce. Proto jsem psal tolik o jejich tvůrčí práci. I režiséry mám rád, ale ne ty naduté, kteří považují herce jen za ‚materiál‘ pro své veledílo.“ (OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 332).

2. 6. 3 Knižní drama

Výše bylo řečeno, že dílo, které by mělo větší básnické kvality než dramatické, by Zich nazval dramatem knižním. V této kapitole stručně představím knižní drama v pojetí Otakara Zicha, i když se nedá říct, že by se jednalo o jasně definovaný koncept. Kategorii knižního dramatu⁷⁷ snad chtěl Zich oddělit dramatické texty, které nemáme problém uznat jako pouhé „předlohy“ pro dramatické dílo, od textů s prokazatelnými literárními kvalitami, které byly v minulosti vždy považovány za básnické (Zich jako příklady knižních dramát jmenuje Goetheova *Fausta* nebo Govineauovu *Reňsanca*). Literárnost těchto historií osvědčených textů Zich nepopírá, ale klasifikuje je jako knižní dramata a říká, že nejsou plně dramatická a jsou spíše básní než činohrou. Liší se od dramatických textů záměrem autora.

Jak již bylo řečeno, „dramatičnost“ se nedá určit dříve, než vidíme dramatický text realizovaný na jevišti. Zich proto mluví o záměru autora, díky kterému můžeme v některých případech ještě před realizací rozlišit dramatické texty od knižních dramát. „Jen ty ‚dramatické básně‘, jež z vůle autorovy jsou jakožto pouhé slovní texty soběstačné, patří do básnictví, a to do básnictví epického, byť si měly třeba tzv. ‚dramatickou formu‘ pouhých přímých řečí (...).“⁷⁸ Aby byl dramatický text poetický, musí být uměle formován tak, aby sám o sobě působil esteticky. Tuto estetickou samostatnost knižní drama má. Mnohdy je však těžko rozpoznatelné knižní drama od dramatického textu, který je pouze částí dramatického díla a nikoli literaturou. Jelikož se toleruje jistý stupeň nedramatických řečí (výše jsem se snažila dokázat, že požadavek absolutní dramatičnosti navíc v praxi nenalezneme), rozpoznáme v některých případech

⁷⁷ Sama kategorie knižního dramatu je obecně kategorií problematickou. Dá se říci, že problém zařazení knižního dramatu souvisí s mírou dodržení jistých konvenčních náležitostí, které spojujeme s dramatickým textem. Dramatické texty jsou často kratší (skutečně mnohdy proto, aby časově odpovídali reálnému provedení), a proto delší texty označíme jako dramata knihová, protože počítají s individuálním čtením, nikoli provedením. Knižní dramata proto musejí mít samostatnou literární hodnotu, protože žijí pouze literárním životem. Běžnému dramatu je v tomto konceptu odebráno v literatuře místo jen proto, že je inscenovatelné, přičemž ale musíme uznat, že proveditelnost díla nemusí být v opozici jeho samostatnému literárnímu životu a adekvátnímu porozumění i bez realizace. Domnívám se, že je knižní drama spíše abstraktním konstruktem. Dnes, v době, kdy je inscenovatelný i Zichem zmiňovaný *Faust* a jsou inscenována i čistě lyrická a epická díla, rozlišování knižního a běžného dramatu ztrácí praktický smysl.

⁷⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 61.

teprve až tehdy, kdy se text neúspěšně předvede na scéně, že byl záměr autora literární, neboť dramatický text autor formoval převážně z nedramatických řečí.⁷⁹ Je velmi problematické bez skepse přijmout, že dramatický text literární (knižní drama) nelze odlišit od běžného dramatického textu dříve, než se oba inscenují na jevišti, a současně tvrdit, že jeden z nich nemá (nebo má jen v malé, prakticky zanedbatelné, míře) básnické hodnoty.

Teprve tehdy, když je dramatický text realizován, získáváme vodítka k odhalení autorského záměru, který umožňuje kategorizovat některé dramatické texty jako literární, a jiné jako umělecky nesamostatné předlohy pro divadlo. Považuji za nešťastné, že Zich odlišuje knižní drama od dramatického textu pomocí autorského záměru. Záměr autora je problematický koncept, který přináší do teorie mnohé spory. Vynecháme obecné estetické rozpory vedené kolem tohoto konceptu⁸⁰ a vzpomenu jen na divadelní příklad: Z historie známe případy, kdy se drama z ideologického hlediska vydává jako drama knižní, aby se po ústupu vládnoucí ideologie stalo činoherní předlohou. A to bez toho, aby se textově cokoliv změnilo.⁸¹ Autor uměle formuloval dílo jako knižní, aby žilo alespoň

⁷⁹ Rozlišení dramatických a nedramatických řečí se totiž váže k účinku na recipienta. „Ptáme-li se teď, které druhy řečí jsou dramatické a které nikoli, musíme odpovědět, že to nelze předem říci. Všecky druhy mohou být dramatické, a také nemusí: záleží to jedině a výlučně na tom, pozorujeme-li sedíce v hledišti, že působí – nikoli z jeviště na nás, nýbrž na jevišti mezi dramatickými osobami, od jedné k druhé. Neshledáme-li tento jevištní účinek, neexistuje-li tedy pro nás, nemůže na nás samozřejmě působit, a my se musíme spokojit s pouhým statickým účinkem té řeči na nás samotné. A tu lze konstatovat věc překvapující, ale zkušenosti bez výjimky potvrzenou, že statický, zvláště náladový účinek řeči ze scény je mnohem slabší a chabější než při pouhém čtení textu.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 85).

⁸⁰ Viz práce BEARDSLEY, M. C. – WIMSATT, W. K. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 1946, vol. 54, no. 3, s. 468-488.

⁸¹ Co se týče autorova záměru, v případě ideologicky zakázaného dramatika je činoherní prezentace dočasně nemožná, může proto psát alespoň se záměrem literárním; jevištní realizace je přesto autorem představovaná a snad v budoucnosti i možná. Změnila by se tedy identita díla ze samostatného knižního dramatu na pouhý dramatický text, předlohu pro dramatické umění? U Hostinského by se pravděpodobně identita díla změnila, dle Zicha ale spíše nikoli. Dle kusých poznámek ke knižnímu dramatu není jasné, nakolik Zich vycházel ze svého učitele. Otakar Hostinský, říká, že knižní drama se od běžného dramatu obsahem ani formou neliší. O knihovém dramatu můžeme mluvit tehdy, je-li jeho provozování nemožné. Pro Hostinského je knižním dramatem jednak každý text, který je právě čten, jednak žádný text, protože knižní drama může být jen text scénický neproveditelný, ale každý dramatický text je (má být) scénický proveditelný. „Co v divadle vnímáme okem tělesným, poskytuje fantazie zraku duševnímu, čteme-li drama v soukromí; a tak stává se vlastně z každého čtení hry divadelní – drama knihové. Na podstatě formy umělecké a slohu básnického se tím ničehož nemění; neboť i ‚nejknihovnějši‘ drama – smím-li se

nějakým uměleckým životem. Když to však politická situace dovolila, často se tato knižní dramata inscenovala a z dramatického textu se tak stala předlohou pro divadlo. Nevidím proto důvod, proč sahat k autorskému záměru, který má rozhodnout o literárnosti či dramatičnosti textu. Podle Zicha totiž platí, že úspěšná „jevištní realizace“ textu je dokladem toho, že text má spíše dramatické než básnické hodnoty, a není proto sám o sobě samostatným uměleckým dílem. Připomenu zde, že v divadelní praxi se navíc inscenují úspěšně i lyrická a epická díla, a přesto by Zich nejspíše nesouhlasil s tím, že úspěšná jevištní realizace lyrické předlohy znamená, že jde ve skutečnosti o dramatický text. V další kapitole se chci podívat ještě na jeden problematický moment v pojetí dramatického textu u Otakara Zicha, aby bylo možné kapitolu uzavřít.

2. 6. 4 Nedostatečnost četby dramatického textu

Na základě výše řečeného nepřekvapí, že podle Otakara Zicha je četba dramatického textu nedostatečnou náhradou dramatického díla. Dramatické dílo má složku akustickou a optickou. Při čtení odpadá optická složka a my si představujeme jeviště s herci. Tato optická složka je podle Zicha nahodilá a je pouze osobním přídavkem čtenáře. Sluchové představy jsou při četbě určeny pevným textem, zatímco zrakové představy jsou libovolné. „Je to s nimi docela tak jako třeba při čtení románu (tedy díla básnického), kde si též zhusta představujeme osoby, věci, děje, ale každý z nás jinak, jeden bohatě, druhý mdle, třetí vůbec ne. Jenomže při básnickém díle je tato optická vize osobní přídavek čtenářův, k dílu samému nepatřící, kdežto při dramatickém díle by měla být podstatnou částí díla.“⁸² Dalo by se namítnout, že dle některých teoretiků jako třeba Romana Ingardena či Wolfganga Isera⁸³ optické představy čtenáře

odvážit na výraz takový – předpokládá scénické umění a skutečné jeviště právě tak jako každá hra repertoární: jen z těchto pramenů plyne jeho forma a jeho sloh.“ (HOSTINSKÝ, Otakar. Epos a drama. In. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 577).

⁸² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 17.

⁸³ Stejně jako Ingarden i Wolfgang Iser hovoří o konkretizacích a pojímá čtenáře jako aktivního příjemce, který dává textu význam. Text dokonce pojímá jako hrací hřiště a mluví o tom, že text se před námi odehrává jako divadelní hra. Jeho paralela jakéhokoliv čtení jako divadelní hry odkazuje na aktivního čtenáře, ale pro nás i na příbuznost druhů a samozřejmost obrazových představ u obou druhů. „Hra textu je tudíž představením (performance) se zamýšleným publikem a jako taková není pouze hrou, jakou hrajeme v běžném životě, ale je skutečně divadelní hrou (stage

k uměleckému dílu (a to jak literárnímu, tak divadelnímu) patří. Pro Romana Ingardena jsou místa nedourčenosti znázorněných předmětů,⁸⁴ které čtenář doplňuje, nezbytnou součástí každého literárního textu. Zajímavé je, že o místech nedourčenosti mluví i Zich a oba dochází téměř ke shodným výsledkům.⁸⁵ Komparovat názory Romana Ingardena s Otakarem Zichem považují za zvláště zajímavé, protože Ingardenovo *Umělecké dílo literární*⁸⁶, kde se Ingarden okrajově vyjadřuje i k divadelní hře, vychází poprvé v roce 1931, tedy ve stejném roce jako Zichova *Estetika dramatického umění*. Avšak zatímco Zich dramatický text od literatury zcela odlišil, Ingarden si rovněž všimá významu dramatického textu pro divadlo, ale dramatický text jmenuje mezním případem literárního díla. Divadelní provedení dramatu je podle Ingardena jednou z možných konkretizací dramatu. Jedno a to samé dílo se ukazuje v různých čteních a v různých představeních. Ingarden říká, že dříve než se drama dostane na jeviště, je dramatem psaným. Psané drama obsahuje hlavní text (slova a věty, které znázorněné osoby pronášejí) a text nápomocný (scénické a režijní poznámky, které fungují jako vysvětlivky a jsou ke správnému pochopení dramatické akce nezbytné). Ingarden tímto dělá základní krok k uchopení scénických poznámek jako integrální součásti dramatického textu. Ingarden říká, že pomocný text při divadelní hře odpadá, protože je realizován herci. Stejného aspektu si všimá i Zich (či později Veltruský), ale Zich naopak právě z tohoto důvodu, že inscenace je jedinou adekvátní realizací dramatického textu, nepočítá scénické poznámky ani

play) ustanovenou čtenářem, kterému daná role umožňuje sehrát ono představení. Divadelní hra textu pak není rozvinutá jako podívaná, kterou čtenáři pouze sledují, ale pokračující událostí a happeningem pro čtenáře, která čtenáři umožňuje a povzbuzuje jeho přímou angažovanost v jednání a vlastně v inscenaci.“ (ISER, Wolfgang. *The play of the text*. In: *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Hopkins Univ. Press, 1993).

⁸⁴ Místa nedourčenosti najdeme ve vrstvě znázorněných předmětů a vrstvě schematických aspektů literárního díla. Ingarden dává příklad vlasů pana Tadeáše, o jejichž barvě se v textu nic nepíše, ale je jasné, že nějakou barvu mít musí. „Nedourčenou“ barvu vlasů si čtenář doplní, nějakou si představí (často podle implicitních vodítek). Tak se svět předmětů představených v díle konkretizuje a tato místa nedourčenosti se vyplňují. Čtenářská konkretizace je také schematická, ale v menší míře než je dílo samo. Konkretizace divadelního diváka se netýká hmotných předmětů (ty už konkretizují tvůrci), ale přesouvá se na jiná místa, např. konkretizuje vztahy mezi postavami, nebo konkretizuje neznázorněnou historii postav apod.

⁸⁵ OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 345.

⁸⁶ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

jako součást dramatického díla. Z textu patří do dramatického díla jen promluvy osob. Dramatický text jako dílo literární a divadelní hra na scéně jsou jiným typem děl, i když je mezi nimi úzký vztah. Ingarden tudíž na základě podobných postřehů jako Zich vyvozuje, že divadelní hra je mezním případem literárního díla. Na tom, jak problematiku zařazení dramatického textu do dvou druhů umění zpracoval Ingarden, je podle mého názoru patrné, jak radikální je Zichovo absolutní vyjmutí dramatického textu z literatury.

Tímto krátkým shrnutím Ingardenova pojetí, jsem chtěla ukázat, kudy se mohlo Zichovo myšlení ubírat, aby obhájil herectví jako umění tvořivé na jedné straně a na druhé straně ponechal textu i potenciální literární hodnotu. Zich ale mluví o nedostatečnosti četby dramatického textu a nutnosti jeho jevištní realizace. V Zichově pojetí je dramatický text nesamostatný a nemůžeme z něj vyvozovat hodnotu dramatického díla. Je možné číst ho jen „divadelně“, kdy si představujeme jeviště s herci. Snažila jsem se ale ukázat, že Zichova teorie má několik problematických míst – jedná se mi o nejasný koncept relativních básnických hodnot, pochybnou kategorii knižního dramatu a autorského záměru a princip nemožnosti určení dramatických (a literárních) hodnot textu předtím, než je text jevištně realizován. Tato nekonzistence Zichova pojetí dramatického textu dle mého názoru naznačuje, že dramatický text existuje jak ve struktuře literatury, tak ve struktuře divadla (viz můj teoretický konstrukt díla s vyváženými básnickými a dramatickými hodnotami). Způsob, jakým je o básnických hodnotách u Zicha pojednáno, dle mého názoru ukazuje, že vyloučení dramatického textu z okruhu literatury je problematické a měla by se proto hledat jiná cesta, jak určit povahu dramatického textu.

V dalších kapitolách budu hledat, zda u dalších autorů sporu najdeme přesvědčivější určení povahy dramatického textu. Nejprve se zaměřím na avantgardní představitele, se kterými je třeba Zichovu teorii porovnat.

3. DVA ČEŠTÍ AVANTGARDNÍ DIVADELNÍCI: JINDŘICH HONZL A JIŘÍ FREJKA

3. 1 Divadelní avantgarda

Jak název kapitoly předznamenává, budu se nyní věnovat divadelní avantgardě. Ráda bych proto na úvod věnovala několik slov nastínění některých podstatných principů české divadelní avantgardy.⁸⁷ O vzniku avantgardního divadla mluvíme v první třetině 20. století jako o reakci na oficiální, především realistické divadlo. Avantgarda užívá nové divadelní postupy⁸⁸ a zahrnuje několik směrů – expresionismus, futurismus, dadaismus, surrealismus atd., ale jako nejpodstatnější pro utváření moderního českého divadla si dovoluji označit poetismus. Pro české prostředí je s avantgardou neodmyslitelně spjat Devětsil,⁸⁹ kde se kolem roku 1922 začínají prosazovat názory Karla Teigeho, který vyznává oslavu skutečnosti a obdiv ke každodennímu životu a prostým věcem. Ústředním směrem se proto stává poetismus⁹⁰ a v pracích mladých umělců této doby najdeme radost, hravost, životní optimismus, množství metafor a asociací. Poetismus, jak název napovídá,

⁸⁷ Zdroje: PELC, Jaromír. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha: Práce, 1982. HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. BRABEC, Jan, Drahomíra ČEPORANOVÁ, František ČERNÝ a Adolf SCHERL. *Dějiny českého divadla. [Svazek] 4., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia, 1983. CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945*. Praha: AMU, 2006.

⁸⁸ Antonín Dvořák, snažící se přiblížit rozvoj moderního avantgardního divadla, běduje: „Kdo všechno by musil být jmenován! A kolik postupů by musilo být pojmenováno: od nenávisť k prostoru barokového kukátka k šerosvitu a akci bodovým reflektorem, k dekoraci, jež je naprosto nepopisnou konstrukcí, k projekci, která je hercem, k herci, který je rekvizitou, k hudbě vytvářející dramatickou situaci, k literatuře, jež je faktem, k filmu, který už v dvacátých letech je na jevišti rozvíjen ‚polyekránovým‘ způsobem. A dokonce je promítán po klenuté ploše velkého znaku globu. Až k herci, který není jenom mimem, nýbrž i akrobatem vyznávajícím lásku na vířivých kolovadlech (...).“ DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších*. Praha: Mladá fronta, 1988, s. 191, 192.

⁸⁹ Svaz moderní kultury Devětsil sdružoval mladou generaci umělců a teoretiků, realizoval množství kulturních akcí, přednášek, výstav, promítání, recitačních večerů a divadelních představení. Zájem Devětsilu se proto rozhodně neomezoval jen na divadlo.

⁹⁰ „Poetismus nechtěl být uměleckou tvorbou, chtěl být uměním života, uměním žít a užívat, uměním, které učí nazírat svět, hrou tvořící celé nové světy, básní, jež dává skutečnosti nové zářivé barvy. Tento program stojí na bázi lyrizace jako bezprostředně se projevující přítomnosti subjektu autora v díle, jímž na místě prvním vyjadřuje svůj prožitek skutečnosti.“ (CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945*. Praha: AMU, 2006, s. 232).

čerpá z čisté poezie a tvořivosti. Tato „čistá poezie“ se dostává i na divadelní prkna, kde je vedle ní postavena oslava života v podobě karnevalu, cirkusu, tance a další humorné a velkolepé podívané. V pracích Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla je rovněž patrné toto dobové okouzlení. Režiséři Honzl, Frejka, ale také E. F. Burian a Vladimír Gamza jsou obeznámeni se zahraničními moderními postupy (německými, francouzskými a ruskými), čerpají proto z dadaismu, futurismu, ruského konstruktivismu atd. Jednu z ústředních rolí hraje Alexandr Tairov a jeho syntetické divadlo, které spojuje slovo, tanec, pantomimu i zpěv v jeden celek.⁹¹ Frejka s Honzlem se inspirovali Tairovovým konceptem odpoutaného divadla a v únoru 1926 otvírají Osvobozené divadlo.

V avantgardním divadle je význačné postavení režiséra, který musí množství složek uspořádat do celistvé divadelní struktury. Jak již bylo řečeno, avantgarda se obrací proti tradičnímu divadlu, a proto na jevišti nejde o realistické zobrazení skutečnosti, ale převládá metaforické zobrazování a odmítnutí divadelní iluze. Důležitý je tu vztah k divákovi, který je navíc nutně aktivnější než například v realistickém nebo měšťáckém dramatu, jelikož se musí vyrovnávat s vizuálními metaforami a svými představami vzbuzenými děním na jevišti. Avantgardní divadlo upouští od klasických dramatických textů, na jevišti se často objevují lyrické básně a pásma, důraz se klade na vizualizaci. Vztah ke slovu a dramatickému textu je u avantgardistů proto značně proměněn.

3. 2 Vztah Zicha k divadelní avantgardě

Proč má vlastně avantgarda v našem sporu o povahu dramatického textu své místo? Otakar Zich avantgardu do své teorie nezahrnul a za to byl často kritizován. *Estetika dramatického umění* totiž vychází v roce 1931 a avantgardní hnutí je v této době již poměrně etablované – např. u nás se Osvobozené divadlo otvírá inscenací *Cirkus Dandin* v roce 1926. Avantgardní hnutí proměňuje divadlo jako takové, a proto by východiska obecných teorií (jako má být ta Zichova) měla platit i pro avantgardu.⁹² Zich ovšem avantgardu do své teorie záměrně

⁹¹ TAIROV, Alexandr. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.

⁹² O tom, jak obtížné může být analyzovat divadlo bez toho, aby se autor nesoustředil jen na jeden směr, ale přitom zahrnul všechny historické formy divadla, napsal třeba i Veltruský: „Co do reakcí uvnitř školy, pamatují si, že jsem se v jedné ze svých studií snažil vyhnout poukazům na

nezahrnuje, protože její principy neuznává. Avantgarda jde proti principům dramatickosti a Zich proto na několika místech jmenuje jako nepřipustné to, co je pro avantgardu přirozené – například lyrismus na jevišti,⁹³ inscenování monodramat⁹⁴ nebo konstruktivní jeviště.⁹⁵ Zichovo nepřijetí avantgardy, vidíme i v jeho výroku, že herec hrající mimo jeviště přestává být hercem a stává se artistou.⁹⁶

Zichova teorie se soustředí na realistické divadlo, vedle kterého již v té době existuje avantgarda. Avantgardní hnutí proměňuje úlohu herce, scény i textu - proměňuje celou divadelní strukturu. Avantgarda ruší tradiční vazby v dramatickém díle, vytvářejí se nyní vazby nové, čímž avantgarda osvobozuje jednotlivé složky, které se proto podstatně proměňují. Neplatí pro ně potom to, co

avantgardní jevy a zároveň dbal o to, aby mé formulace platily i pro ně; je dost překvapující, že ještě několik desetiletí potom vyzdvihli tuto zdrženlivost jako podivný rys mého článku dva vědci mladší generace, v navzájem nezávislých komentářích; zřejmě šla moje reakce příliš daleko.“ (VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 31). Veltruský tu mluví o své studii *Dramatický text jako součást divadla* a odkazuje na Miroslava Procházku a Františka Deáka. (DEÁK, František. Structuralism in Theatre: The Plague school contribution, *The Drama Review* 20, č. 4, 1976. str. 83-94; PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 5-13.; PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988).

⁹³ Zich upozorňuje na nebezpečí expresionismu: „Jsou-li nám předměty scénické svým významem nesrozumitelné, nepředstavují-li nám nic, protože v nás nevyvolávají obrazové představy, jsou pro dramatické dílo zbytečné a tedy nepřipustné. Pouhé jejich náladové působení specificky výtvarné nemůže být za to dostatečnou náhradou; taková scéna je lyrická, ne dramatická (podle naší definice) a čím silněji působí, tím je pro drama (jež přece musí zůstat tím hlavním a snad by se vůbec obešlo bez takové scény) horší.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 305).

⁹⁴ *Tamtéž*, s. 38.

⁹⁵ Při výstavbě této scény podle Zicha není dodržena psychofyzilogická korespondence. „Motorické pole sil organických, ale jen fyziologických, nikoli psychických, nacházíme v účelně formovaných prostorách cirkusů a divadel varietních, kde se produkují akrobati a jiní artisté. Tzv. konstruktivní jeviště přenáší tento útvarový princip i na scénu dramatického díla, což je nesprávné, protože jednostranné.“ (*Tamtéž*, s. 193). O nesprávném výtvarném řešení scény mluví Zich v souvislosti s Künstlertheatrem, který zeslabil dramatickosti díla zvýšením výtvarného účinku scény (*Tamtéž*, s. 31, s. 187).

⁹⁶ „Herci v hledišti přestávají být dramatickými osobami, jsou artisty. Spojením jeviště s hledištěm vzniká prostor, který nic nepředstavuje, nýbrž jen je, totiž interiérem, v němž se lidé, laici i odborníci, baví. Umění taneční by to sneslo, ne však umění dramatické, jež je obrazové: to prostě pomíjí, mění se v skutečný, jen esteticky upravený život, jako třeba při karnevalu.“ (*Tamtéž*, s. 290). Důsledky tohoto pojetí analyzuje i Ivo Osolsobě, (viz: OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In: OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2003, s. 126, 127).

Zich pro dramatické umění jako celek vydefinoval. Avantgardní postupy dnes ale splývají s běžnou činoherní produkcí. Nelze proto jednoduše avantgardu ignorovat. V této části práce se proto pokusím ukázat, jako konkrétně avantgarda promění nahlížení na divadlo a dramatický text, a pokusím se zjistit, zda lze Zichovu teorii a avantgardní hnutí usmířit.

Ve třetí kapitole mé práce se soustředím na dva významné avantgardní režiséry – Jiřího Frejku a Jindřicha Honzla. Tyto autory jsem do své práce zařadila z několika důvodů. Za prvé, když uvažujeme o tom, že by se mělo Zichovo dílo popasovat s avantgardou, jsou rozhodně jedněmi z prvních, kteří nám jako představitelé divadelního avantgardního hnutí vyvstanou na mysli.⁹⁷ Jindřich Honzl a Jiří Frejka jsou pro mou práci zajímavou dvojicí pro své teoretické (i praktické)⁹⁸ rozdíly. Oba autoři jsou vybráni rovněž z toho důvodu, že odkazují k Otakaru Zichovi. Věřím proto, že výběr těchto dvou autorů bude pro objasnění vztahu Zicha a avantgardy a v druhé linii avantgardy a dramatického textu přínosem. Bonusem je, že Frejka s Honzlem nám do teoretické studie přináší ceněné spojení teorie s praxí. Upozorním ale hned z počátku, že se oba věnují obecnějším problémům identity divadla a herce, a proto samostatně nepojednávají o problematice dramatického textu. Jejich pojetí dramatického textu jsem proto skládala z dílčích myšlenek, které se v jejich studiích objevují.

⁹⁷ Kromě Frejky a Honzla se nabízí věnovat pozornost třetímu významnému avantgardnímu režisérovi – E. F. Burianovi. Co se režisérské praxe týká, obsáhnu část Burianovy tvorby opírající se o lyrické a epické texty v kapitole o Janu Mukařovském a druhou významnou část, která je spojena především s hudební produkcí, považuju za vedlejší pro téma mé práce. Dovolím si ale zdůraznit, že především pro práci se zvukovou stránkou hereckého výrazu by si E. F. Burian zasloužil větší prostor. Zatímco Honzl s Frejkou byli nazýváni básníky jeviště, Burian byl nazýván hudebním lyrikem. Burianovy voicebandy objevovaly krásu a působivost lidského hlasu, Burian v sobě nezapřel hudebníka – měl cit pro rytmus a intonaci prý často vyťukával hercům na klavír. I Frejka s Honzlem však kladou na zvukovou složku hereckého projevu důraz, snad tedy nebude takovým prohřeškem, Burianův prostor v mé práci zúžit. Odkážu alespoň na zajímavé a přínosné zamyšlení nad zvukovou stavbou textu v Burianově článku *Odhodíme předsudek proti melodii a rytmu mluvy!*, kde ukazuje, jak je třeba psaný text transformovat pro jeviště. (BURIAN, Emil František. *Divadlo za našich dnů*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 31 – 35).

⁹⁸ Mimo rozdíly v teoretickém myšlení, o kterých pojednám samostatně, se oba autoři vyznačovali i rozdílnými režijními přístupy k práci. Posoudit komplexně jejich režijní praxi je mimo možnosti této práce, věnuji proto alespoň komentář jejich působení v Osvobozeném divadle. U diváků Osvobozeného divadla prý Frejkovy hravé a uvolněné inscenace byly oblíbenější než Honzlovy komplikované a mnohovýznamové hry. Frejkovy inscenace byly založené na improvizaci a vnitřním prožitku herce, Honzl kladl důraz na dokonalé nastudování a určoval každý herecův pohyb. Honzl zdůrazňoval význam metafory, postavy podle něj měly působit v náznaku a mnohoznačnosti výkladu. Oba se pak zajímali o lidové komediantství, cirkus, film či renesanční karnevalovou zábavu. (PELC, Jaromír. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha: Práce, 1982).

Pro celé avantgardní hnutí je charakteristické, že razí heslo „odliterárnění divadla“. Jelikož v této diplomové práci zmíním ještě několikrát slovní spojení jako odliterárnění divadla, oproštění divadla od literatury a následně osamostatnění a osvobození dramatického textu ale i všech složek divadla, raději zde stručně ujasním, o co se jedná, i když věřím, že problém ve své plnosti snad vystoupí v dalších kapitolách. Avantgardní divadlo se chce oprostít od klasických dramatických textů a od klasických funkcí jednotlivých složek. Výrazným požadavkem avantgardy je proměnlivost, divák se má stále překvapovat, pracuje se s divákovým očekáváním ohledně funkcí jednotlivých složek, působí se na jeho smysly. Divadlo již nadále nechce reprodukovat dramatický text a soustředí se na svou vlastní autonomii, zakládá své estetické působení na specificky divadelních prostředcích, místo aby vycházelo z idejí dramatika. Funkcí textu již proto není charakterizovat dramatickou osobu či vyjadřovat dramatický děj. V důsledku toho se text osamostatňuje a může nabýt i řídicí funkce v celém díle (ovšem v jiném smyslu než tomu bylo v pojetích, kdy divadlo „sloužilo“ textu), dominantní úlohu v divadelním díle mohou převzít například přímo poetické vlastnosti textu. Osamostatnění textu současně znamená, že se text může nezávisle propojovat spolu s dalšími složkami divadla. Tím se dramatický text dostává i do pokaždé nových vztahů s dalšími složkami díla, neboť vše se proměňuje a žádná funkce není předem daná. Strukturalisté pak budou mluvit o dialektickém napětí mezi jednotlivými složkami – složky se osvobozují od vzájemných podřízeností a nadřízeností a může se mezi nimi uplatňovat napětí. Tímto představením jsme, věřím, získali základní představy o výchozí pozici avantgardy ve sporu dramatického textu. Otázkou je, co nám avantgarda o povaze dramatického textu prozrazuje, a zda pro ni zůstávají platná ještě některá ze Zichových východisek či nikoliv.

3. 3 Jiří Frejka

3. 3. 1 Frejkova inspirace Zichem

Jiří Frejka byl význačným avantgardním režisérem,⁹⁹ který napsal množství teatrologických statí. Frejka je pro nás zajímavým představitelem avantgardy především z toho důvodu, že je u něj patrná myšlenková spřízněnost se Zichem, který však k avantgardě ve své teorii dramatického umění nepřihlédl. Tuto spřízněnost chci nyní rozebrat. „Z jeho deníkových záznamů je zřejmé, že podněty, které mu přinášelo studium estetiky, velmi často promýšlel a aplikoval na vlastní, teprve se utvářející představu divadelnosti. Tato skutečnost souhlasí s postřehem Josefa Trägera, který se domníval, že právě vliv Václava Tilleho a Otakara Zicha orientoval jejich posluchače na komplexní chápání divadelnosti a na významné postavení režiséra v divadle oproti tradiční hierarchii s dominantní rolí dramatické slovesnosti.“¹⁰⁰ Citace prozrazuje, že se u Frejky setkáme s pojetím divadla, které se snaží oprostit od literatury a chce nově uchopit problematiku režisérské a herecké práce. Tyto styčné body, které jsme našli u Zicha, se ale u Frejky budou opírat o nové avantgardní divadlo.

Frejka jako režisér je nazýván básníkem jeviště, dramatické umění je pro něj stejně jako pro Zicha obrazovým uměním. Tím však souznění se Zichem nekončí. Otakara Zicha nám připomene Frejkovo rozlišení dvou typů dramatických básníků: filozoficky založeného dramatika, který vychází od vůdčí idey a tuto ideu ilustruje dějem předváděným na jevišti, a scénického básníka, kterého Frejka

⁹⁹ Jiří Frejka je osobností, která dokázala přenést avantgardní divadlo z malých studiových scén na prkna Národního divadla. Již v roce 1925 Frejka upoutal pozornost inscenací *Cirkus Dandin*, přepracovanou verzi Molièrovu hry uvedl v Divadle Na Slupi a o několik měsíců později otvírá premiéra této hry scénu Osvobozeného divadla. Osvobozené divadlo zakládá Frejka s Jindřichem Honzlem (a E. F. Burianem, který zatím působí spíše jako skladatel) a kruhem umělců Devětsilu. V roce 1927 dochází k rozdělení souboru a Frejka zakládá divadlo Dada, na které navazuje v roce 1929 založené Moderní studio. Následujících patnáct let působí v Národním divadle, ze studiové scény dostává avantgardu na velké jeviště, a po válce je ředitelem a režisérem Divadla Na Vinohradech. Jeho posledním působištěm bylo operetní divadlo v Karlíně. Frejka byl jako režisér otevřený improvizaci a snažil se všemi možnými postupy přiblížit divákovi a zničit propast mezi jevištěm a hledištěm. Základním uměleckým prostředkem režie při tvorbě inscenace mu byl herec. To, jaké divadlo se snažil budovat na scéně, přenášel i do svých teoretických článků a statí o divadle, což se snažím zachytit v této diplomové práci.

¹⁰⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jiří Frejka, básník jeviště. Život a dílo. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*, Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 7.

(podobně jako Zich svého „dramatika vizuálního typu“) vyzdvihuje, neboť říká, že teprve u básníků tohoto typu začíná pravá scénická tvorba, jelikož tito básníci tvoří dle Frejky moderní divadelní libreta. Stejně jako Zich užívá Frejka pojmy přetělesnění či předuševnění.¹⁰¹ Frejkova jevištní postava odpovídá definici Zichovy dramatické osoby jako úhrnu všech řečí. Frejka říká, že herec tyto řeči uvedené v dramatickém textu nereprodukuje, ale tvoří, předuševňuje se v jinou individualitu, v živého a určitého člověka, ve své fiktivní já. „Herectví je duše vtělená (...).“¹⁰²

Oba autoři také tvrdí, že dnes již musíme chápat herce jako aktivního tvůrce a dramatické umění jako umění jednotné a samostatné, oproštěné od podřízenosti divadla literatuře. Zatímco Zich však o této skutečnosti uvažuje v kontextu realistického divadla, Frejka realistické divadlo překračuje. „Vachtangov nebo Mejerchold pochopili však, že herec na scéně je čímsi aktivnějším, že realism a psychologism dávno nevyužívá všech jeho kvalit. Obracela-li se dosud k herci pozornost jako k více méně dobrému znázorňujícímu, reprodukcímu aparátu a k celé scéně jen jako k viditelné části básníkovy díla, počíná se pozvolna chápat poznávací samoučelnost dramatického umění a jeho technická absolutní hodnota.“¹⁰³ Tvořivost herce podle Frejky ukazují především nové avantgardní směry, které herce využívají jako mnohostranného umělce-artistu. Oproti tomu pro Zicha artista hercem není.¹⁰⁴

Frejka vychází ze Zicha především terminologicky, je tu patrná inspirace a obeznámenost se Zichovým pojetím, ale charakteristické body Zichova díla – snaha oprostít divadlo od podřízenosti literatuře, důraz na aktivitu herce a obrazovost dramatického díla – Frejka aplikuje na jiný typ divadla. Znamená

¹⁰¹ FREJKA, Jiří. Maškaráda. Komédie a její hrdina. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 218.

¹⁰² FREJKA, Jiří. Šat bláznovský. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 492.

¹⁰³ FREJKA, Jiří. Ruský jevištní empirism. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 94.

¹⁰⁴ „Herci v hledišti přestávají být dramatickými osobami, jsou artisty.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 290).

shoda těchto základních bodů to, že Frejka zvládne aplikovat Zichovy teorie i na avantgardu a zachovat jejich původní význam? Obsáhl Zich, přestože avantgardu neuznával, svou teorií i tento směr? Nebo je třeba obsah Zichových koncepcí pozměnit?

3. 3. 2 Proměna divadelnosti. Přejít od literatury ke scénismu.

Podívejme se nyní na to, co Frejka od dramatického textu v novém divadle požaduje. Frejka stejně jako Zich odmítá literaturu jako středobod divadla, východiskem je herec.¹⁰⁵ „Divadlo nesmí počítat se žádnou čtvrtou stěnou, není ani napodobením života, ani kazatelnou literátů a literátských herců. Dobrý, plnokrevný herec na vás působí zcela bezprostředně, bez nějakých literárních přívěšků.“¹⁰⁶ Frejka hlásá přechod od literatury ke scénismu, od iluzivního dekorativismu, který byl ve službách divadla jako pouhého zoptičnění literatury, k dramaturgickému dekorativismu, který chce tvořit účelné scény jako tvůrčí prostor pro herce. Zatímco dříve se účel scény podřizoval dramatickému textu, nyní by se měl podle Frejky podřizovat především tvůrčí práci herce a novému jevištnímu tvaru. Účelnost scén, kterou Frejka požaduje, vychází z obdivu k ruskému konstruktivismu.

Přejít od literatury ke scénismu také znamená, že je nutné vytvořit při inscenování každého (i staršího) dramatického textu nový vztah mezi autorem a obecností. Tento nový vztah je možné vytvořit i za cenu toho, že se bude muset do básnického díla zasáhnout. Dramaturg či režisér mají proto dovoleno některé věty škrtnout či upravit. „Totéž divadlo, které se může jmenovat třeba Stroupežnický, může být vytvářeno s takzvanou pietou ke starému, dobrému autoru, který usiloval pobavit obecnost a kterého proto necháme zmrznout

¹⁰⁵ Dovolím si alespoň do poznámky očitovat ještě jedno místo odhalující toto Frejkovo úsilí: „Chci tím podtrhnout to výlučně literární stanovisko, bez něhož se nesluší dnes režiséru a herci vstoupiti na jeviště. Literární stanovisko, které může být dokonce omluvou špatné jevištní práce! Literární vzdělání není mým osobním nepřítelem, ale chci psát proti jeho nadužívání, proti úsměvné tváři, která jím omluví svou chabost dramatickou. Literatura není ani východisko, ani účel jevištní práce. Účelem je člověk. Východiskem je herec. Kulisou je kolektivní divadelní vzrušení.“ (FREJKA, Jiří. *Odvaha k objevu*. In: *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 165).

¹⁰⁶ FREJKA, Jiří. Herec = dynamometr jeviště i hlediště. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 380.

v jeho starém krunýři, anebo se skutečnou pietou, s níž obnažíme jeho vtip a vpustíme vzduch do dnešních ulic do jeho dávno neotvíraných interiérů, že nebudeme mechanicky reprodukovat mrtvý kus, nýbrž mutatis mutandis živý vztah autora k publiku.¹⁰⁷ Dílo se musí přiblížit současnému cítění. Frejka upozorňuje na proměnu divadelnosti – divadlo se, stejně jako svět, proměnilo a to musí umění respektovat a reflektovat¹⁰⁸ V kontrastu s tím Zich požadoval vždy vycházet z dramatika a jeho záměru, inscenovat drama jinak než autor zamýšlel, pro Zicha znamenalo absenci dobrého scénického nápadu režiséra¹⁰⁹ a lacinou snahu o originalitu.¹¹⁰ Frejka ale upouští od konceptu autorského záměru a umožňuje divadelníkům aktualizovat dílo tak, aby z něj získali to nejlepší pro své dobové potřeby.

Frejkův přístup k autorskému záměru a k aktualizaci textu se dobře zrcadlí v jeho pojetí inscenace jako scénické montáže. Jednotlivé komponenty tu tvoří novou

¹⁰⁷ FREJKA, Jiří. Etwas ganz grosses. Divadlo dělat – divadlem myslet. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 202.

¹⁰⁸ „Moderní civilizační život s rekordními výkony sportovními, technickými, výrobními vytváří opravdu lidi podstatně jiné citlivosti a jiných, modernějších nervů, než pro jaké bylo vymyšleno divadlo před sto lety konzervované dnes na oficiálních scénách.“ (FREJKA, Jiří. Lidé nemoderních nervů. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 505). Je patrné, že Frejka je ve 20. letech fascinován cirkusem, kinem a sportovními či akrobatickými výkony, proto se snaží tyto prvky zařadit i do svých inscenací. Líbí se mu spontánnost, kterou postrádá na oficiálních scénách (ve svých režiiích je fanouškem improvizace), proto se v jeho divadle stává herec artistou (nebo i mimem, klaunem, tanečníkem atd.). Čistota a přesnost umělecké práce, veselost, úplné zaujetí diváka či překvapivé umění fantazie jsou poté hlavní zásady, které se objeví v prvním programovém prohlášení Osvobozeného divadla v roce 1926.

¹⁰⁹ Když Zich mluví o režisérově úkolu výstavby divadelní scény a zmiňuje dramatikovy popisy místa, zároveň se ptá: „Do jaké míry má se režisér vázat takovými předpisy? Odpovídáme: až tam, kam je mu možné, protože to je (u dobrého dramatika) zápis autorovy scénické vize. Jen prakticky nemožné ho – samozřejmě – neváže, ale to je relativní. Inscenace dnes na tomto divadle nemožná bude možná zítra nebo na divadle jiném. Je tedy třeba opatrnosti v posudku dramatu po této stránce. Jsou častá dramata, jež ‚není možno‘ inscenovat podle autorova přání, proč se buď odmítnou, nebo inscenují jinak. Je-li to jediná vada takového dramatu (patří sem totiž nejenom většina tzv. knižních dramatu, ale např. i celý Shakespeare), není režisérův počin správný. Mnoho, ne-li vše, záleží na jeho scénickém nápadu; vždyť ‚nemožnými‘ úkoly se inspirují nejoriginálnější koncepce a tvoří pokrok v umění vůbec.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 213).

¹¹⁰ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 166.

svébytnou scénickou strukturu, která je podřízená záměrům režiséra.¹¹¹ Text se v této divadelní montáži stává rovnocenným partnerem ostatních složek. Jan Císař o Frejkově přístupu k inscenaci říká: „Všechny komponenty – včetně dramatického textu, literatury – do ní rovnocenně přinášejí podněty a zaujímají rovnoprávné místo. Vzniká polysémantická, k různým aspektům a tématům mnohostranně odkazující struktura, která uměle stvořenou divadelní ‚montážností‘ vyzývá diváka ke hře asociací a k intelektuálním operacím, jež dotvářejí smysl inscenace.“¹¹² Nahlédli jsme, že u Frejky bude text spíše než něčím pevným a neměnným, jen námětem, který se může přetvářet a přizpůsobovat pro potřeby celého divadelního tvaru, tak, aby působilo na diváka. Dramatický text je partnerem ostatních složek divadla, nemá centrální postavení a není ani považován za výchozí pro celý tvar. Jak jsme ukázali, východiskem je pro Frejku herec, o kterém pojednám v další části práce.

3. 3. 3 Proměna herce

Výše bylo pojednáno o tom, jak se v avantgardě proměňuje divadlo jako takové, nyní se zaměřím na to, jak se podle Frejky proměnila herecká práce. Herec se ve Frejkově pojetí avantgardního divadla ukazuje jako zásadní princip divadla, a proto je třeba zaměřit se v této diplomové práci na jeho působení a také na jeho vztah k dramatickému textu. Frejka upozorňuje, že se liší divadlo čapkovské generace a generace současné (myšleno Frejkovy). A liší se právě odklonem od literatury a zaměřením se na hereckou specializaci. „Herec starého, tj. dnes oficiálního divadla, v první řadě analyzoval literární podklad své postavy. Ne její slohovou a slovní strukturu, ale záměr autorův. Snažil se postihnout ‚filozofický‘

¹¹¹ „Frejkovo scénování tak utváří novou poetiku inscenačního divadla. Zůstávají v ní zachovány funkce a postavení textu jako rozhodujícího principu objektivizujícího zobrazení nějaké skutečnosti, ale vedle něho skrze zřetelnou umělou jevištní realitu vystupuje subjekt režiséra v rovině, která bývá označována jako ‚poetické divadlo‘, pro něž je příznačný ‚režisérův lyrický prožitek skutečnosti.‘ Je to jedna z podstatných – ne-li nejpodstatnější – proměn poetiky inscenačního divadla, která přinesla významné a důležité impulsy pro scénování. I pro zrod nového divadelního slohu.“ (CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945.* Praha: AMU, 2006, s. 272.) Lyrismus na scéně je pro dominantního režiséra Frejku zvláště vhodný především proto, že se snadno váže k subjektu jako významovému korelátu celého díla, v tomto případě právě k režisérovi.

¹¹² CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945.* Praha: AMU, 2006, s. 272.

základ třeba Ibsenova Borkamana nebo Solnesse (...).¹¹³ V avantgardě se ukazuje nutnost proměny herecké práce. V důsledku „odliterárnění divadla“ již nelze nadále vycházet od textu. Frejka dává příklad režiséra, který je na scéně špatným hercem – důvodem je, že k postavám přistupuje přes literární a divadelní analýzu. „Máte při jeho hře neustálý dojem, jako byste viděli hráti zrcadlo. Ani jeden jeho pohyb, ani jeden jeho tón nemá primární samozřejmosti, všechno je zprostředkováno rozumovým rozborem.“¹¹⁴ Taková hra je neemotivní a chybí jí fyzická rezonance. Frejka rozlišuje u herce (i dramatika) typ abstraktní (jinde myšlenkově-logický) a emocionální (připomeňme na podobné rozlišení Zicha, který užíval pojmy emocionální a intelektuální).¹¹⁵ Emocionálnímu typu dává Frejka přednost, herectví musí být živou reakcí, reflexivní a emotivní cestou, nikoli intelektuálním rozborem. „Idea je doplněk. Je výklad někoho druhého u herci o jeho vlastní práci, jež byla vykonána v myšlení emotivním, názorném. Kognitivní myšlení je regulativem, něčím dohlížejícím.“¹¹⁶

Pro Zicha i Frejku je zcela zásadní tělesnost herce. „Předčítatel, recitátor, je pouhé sdělení slova, zastupuje náš zrak při čtení, je neosobním zdáním herce. Viděn či ponořen ve tmě, recitátor není víc než mlhovitý obrys člověka. Ale na herci nás právě zajímá jeho tělesnost: vždyť vezme na sebe, ztělesní novou postavu s novým rejstříkem pohybů a zcela singulárních slovních kadencí; naroste tak nová osobitost i nový výraz.“¹¹⁷ Stejně jako je text námětem pro celou divadelní strukturu, postava je pro herce námět, který má být zpracován jeho tělem.

Herec pracuje dle Frejky v první fázi s textem jako u Zicha, protože musí získat určité pilířové představy o postavě. Kromě textu má však druhý důležitý nástroj a

¹¹³ FREJKA, Jiří. Psychologie, psychologie, hihi. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 392.

¹¹⁴ *Tamtéž*, s. 393.

¹¹⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 130. (Zich tu mluví vedle hereckého typu emocionálního a intelektuálního ještě o typu smíšeném, univerzálním a speciálním).

¹¹⁶ FREJKA, Jiří. Cesta od hercem zpodobované jevištní postavy. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 452.

¹¹⁷ FREJKA, Jiří. *Jevištní řeč a verš tragédie*. Praha: Umělecká beseda, 1944, s. 3.

to je vlastní nitro. Frejka říká, že základem herecké tvorby je herecká předzkušenost, což je zkušenost, z které herec čerpá při svých výkonech.¹¹⁸ Od jiných zkušeností se herecká předzkušenost liší svou emotivitou a intenzitou, takže emocionalitu stanovuje Frejka jako zážitkovitý moment. Na základě pilířových představ o postavě hledá ve svém nitru motorické organické doplňky – charakteristický dech, puls, rytmus; „postava je pochopena hercem jako dílo určitého vypětí dynamického a určitého typu pohybového.“¹¹⁹ Herec se poté může na jevišti převtělit v novou bytost, s novými pohyby a řečí (= Zichovo přeosobnění). Již jsme ocitovali, že slova a myšlenky jako zástupci kognitivního myšlení jsou regulativem, vstupují do hereckého výrazu až později a herec dle nich kontroluje svou práci. Spadá sem i dialog herce s režisérem. Tím se ze subjektivní hry stane umělecké objektivní vyjádření. Herec objektivuje svůj prožitek ve výkon. Převtělený herec a objektivace tohoto převtělení, zpodobovaná jevištní postava, vytváří symbol, zkratkovitý obraz, jevištní metaforu. Postava, stejně jako vše na jevišti,¹²⁰ upozorňuje Frejka, vysílá určitou zprávu publiku.¹²¹ Poukazem na symboličnost jeviště a hercova projevu se Frejka řadí do

¹¹⁸ Frejka dává příklad jako takové estetické intenzivní předzkušenosti vyprávění Olgy Scheinpflugové: „(...) Když mi umřela maminka, byla jsem zoufalejší a zničenější než děti mého věku mohou být. Byla jsem nemocna opravdovou bolestí a otupělá pláčem – a přece si dobře vzpomínám, jak jsem si za pohřebním vozem najednou uvědomila sebe a celou situaci, jak jsem se slyšela divoce plakat a přelamovat dech bolestí – a ačkoli jsme se za to styděla a nechtěla jsem, vnímala jsem tenkrát svou bolest, ochutnávala ze všech stran a ukládala si ji do paměti jako vzácnou a jedovatou květinu, kterou schováváme do své sbírky. – Takhle pláče, jsme-li hrozně hrozně nešťastní – říkala jsem si tenkrát. (...)“ (FREJKA, Jiří. *Cesta od hercem zpodobované jevištní postavy*. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 425).

¹¹⁹ *Tamtéž*, s. 442.

¹²⁰ Herci v jeho práci pomáhá celé (symbolické) jeviště. Přitom však jednotlivé předměty ne vždy nesou znak samy o sobě. Například hercův kostým pomáhá na jedné straně například k identifikaci postavy, Frejka říká: „(...) Herec musí mít pocit, že bez určitého kostýmu by nemohl hrát určitou roli. Že je pro něho výhodným a užitečným nástrojem, že pomáhá každému jeho pohybu k větší výraznosti. Zdá se nám, že bez určitého kostýmu by nebylo půvabů určité postavy.“ (FREJKA, Jiří. *Co je divadelní kostým?* In: *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 388). Na druhé straně však kostým není symbolem, který by jednal sám o sobě. „Smysl kostýmu musí vyjádřit herec, který jej nese a který jinak jedná v gotickém brnění a jinak v šatě kajčnicka.“ (FREJKA, Jiří. *Režisér se dívá na kazatelský projev*. In: *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 485).

¹²¹ Publikum má symboly pochopit a vztáhnout je ke svému prožitku. Objektivizované hercovo nitro je nabídnuto k dialogu nitru diváka a právě kontext spoluprožívání mezi hercem a divákem je pro divadlo rozhodující.

sémiologické linie úvah o divadle, tento moment však soustavněji nepropracovává.

Frejka i Zich mluví o tom, že herec vychází v první fázi práce od textu. Shodují se i v tom, že ve fázi poslední herec postupně přichází k určitému automatismu, což pro Frejku znamená, že v posledních dnech zkoušení a na představeních herec netvoří, ale sahá k zvládnutému. Jelikož má herec více rolí, vytváří si jakési kategorie, do kterých rozděluje všechny postavy. „Individuum není už schopno znovu se přetvářeti, případně celý fond byl velmi skrovný, a tak ve stech jeho rolí rozeznáváme dvě tři formičky, do nichž se vešlo každé nové dílo.“¹²² I jako avantgardní režisér Frejka v tomto ztateně vychází od Stanislavského a jeho psychologického herectví a automatismů citového výrazu.

Frejka mluví o novém herci. Ukázali jsme však, že herec v jeho pojetí je téměř totožný s hercem Zichovým. Pro oba je důležité hercovo tělo a vnímání motorických počitků. Oba mluví o různých hereckých typech a všímají si, že herec dochází k jistému automatismu. Rozdílem v pojetí herecké práce je však Frejkův zvýšený důraz na vnitřní prožití postavy, kdy Frejka mluví i o obohacení a „ozvláštnění“ herce, který se své nitro snaží zvnějšnit pro dobového diváka. Pro Zicha, bylo důležité, aby herec dbal autorova záměru při tvoření postavy. Zich (stejně jako později Veltruský) vidí hlavní tvůrčí podstatu herecké práce v překonání rozporů mezi jazykovými a mimojazykovými systémy. Frejka nežádá věrné zobrazení předobrazu, i když je text jistým regulativem. Důraz na tělesnost je u Frejky doplněn vírou ve vnitřní prožití herce, který se oproti tomu podle Zicha přeceňuje.¹²³ Jedním ze základních rozdílů Zicha a avantgardistů je, že Zich nepovažoval umění artistů za součást herectví. Z toho vyplývá, že pojetí dramatičnosti u Frejky je nutně širší než u Zicha, který kladl důraz na jednání jako

¹²² FREJKA, Jiří. Cesta od hercem zpodobované jevištní postavy. In: FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 434.

¹²³ „Význam životních prožitků pro umělce se v estetice (zejména německé, kde je první zdůraznil Dilthey) přeceňuje, zvláště soudí-li se diletansky, že takový prožitek přejde jen tak beze všeho do díla.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 119, 120). Zich mluví o vnitřní zkušenosti herce jako o důležitém pramenu herectví, ale důležité je pro něj tělesné prožití, herec se nemusí nořit do svého nitra.

základní jednotku dramatičnosti a v dramatickém umění šlo proto podle něj hlavně o vytváření určité dramatické situace, která byla nesena jednáním.

Rozbor herecké práce tedy ukázal, že Zichovo pojetí herectví s avantgardním divadlem v pojetí Jiřího Frejky, souzní v tom smyslu, že herec je středobodem jeviště, tvůrčím umělcem, který z textu sice vychází, ale nereprodukuje ho. Autorský záměr a idea textu je ale pro herce v Zichově pojetí závazný, zatímco avantgardní herec může z textu vycházet volně a přizpůsobovat ho (pod vedením režiséra) potřebám nové jevištní básně.

3. 3. 4 Dramatický text a s ním související myšlenky

Byly zmíněny zajímavé paralely Frejkova konceptu se Zichovým i některé Frejkovy obměny. Nyní se chci dostat k ústřední otázce mé práce – jaká je ve Frejkově pojetí povaha dramatického textu. Jak již bylo naznačeno, divadlo podle Frejky nemá reprodukovat dramatický text. „Divadlo nejsou slova, tj. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou atd. Je to dokonalý, nereprodukuje výraz, nová skutečnost, z níž vystřelují analogie do skutečnosti životní.“¹²⁴ Divadlo je samostatným dílem stojícím na jevištní akci a je spojené se slovem a pohybem. Zdá se mi, že takové pojetí se opět příliš neliší od Zichova, který mluví o dramatickém jednání, dramatické situaci a akustické a optické složce dramatického umění (tedy o slově na jedné, pohybu, prostoru a barvě na druhé straně viz citace). Stejně jako pro Zicha je pro Frejku dramatický text jen „bědný zlomeček nádherného života,“¹²⁵ kterým je divadlo.

Co se týká dramatikovy práce, stejně jako pro Zicha je dramatický text pro Frejku základním kamenem budoucího díla, ale nikoli dílem samotným. Musí sem přistoupit další umělci a tvořivě uchopit dramatický text. „(...) dramatický básník nedokončí dílo ve své pracovně, nýbrž konečný tvar dá teprve jeviště se všemi svými herci, vedenými režisérem.“¹²⁶ Frejka text chápe jako předlohu, jako

¹²⁴ FREJKA, Jiří. Cesta od hercem zpodobované jevištní postavy. In. FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 450.

¹²⁵ FREJKA, Jiří. Z režisérova zápisníku. In. FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 230.

¹²⁶ FREJKA, Jiří. *Jevištní řeč a verš tragédie*. Praha: Umělecká beseda, 1944, s. 4.

neúplnou skicu, která musí být na scéně oživena. „Text divadelní hry podobá se kostře nebo nepomalovanému malířovu plátnu, které budou teprve oživeny barvou a vlastním představovým bohatstvím. Pro herce básníkův text není skutečnost. Pravá a jevištní skutečnost má teprve být vytvořena: je potřebí, aby herec bohatstvím vlastní osobnosti zaplnil ono akční schéma, které mu dal autor.“¹²⁷ Frejka si představuje dramatického básníka jako divadelníka, který tvoří pro jeviště a zná jeho zákonitosti. Kromě toho, že zná divadelní provoz, má i určité představy o jevištním ztvárnění svého kusu. Například již autorova konstrukce námětu postavy by měla v herci vyvolat charakteristický dech, puls a rytmus. To znamená, že dramatik záměrně vytváří text tak, aby měl na obecnstvo jevištní účinek. „Nesmí nás mýlit, že například v divadle se herec úzkostlivě poutá na básníkovu slovo: to je slovo jevištní, psané už pro zvukový a nikoli čtený účín, a ještě pak musí znovu a znovu při memorování hledat vnitřní chod a vyústění věty, jinými slovy básníkův vyslovovací řád – a ten naplnit tepem vlastního srdce.“¹²⁸ Frejka ukazuje, že dramatický text i se svými básnickými kvalitami slouží divadelním účelům a má být jevištně realizován.¹²⁹

Myšlenky, které jsou u Frejky oproti Zichovi nové, jsou tedy tyto: Struktura dramatického textu ani autorský záměr není pro divadelní tvůrce nijak závazný. Text má být tvořivě uchopen, aby účinkoval na obecnstvo. Myšlenky, které zůstávají stejné jako u Zicha, jsou zase ty, které míří k tomu, že dramatik píše své texty pro divadlo, proto mají být dramatické texty realizovány, neboť jejich jevištní realizace je bohatší (popř. úplnější) než jejich četba. Zdá se, že pro Frejku je dramatický text pevně svázán s jeho realizací. „Na první pohled se zdá, že herec prostě přednáší nějaký dramatický text. Ve skutečnost i nejhorší herec snaží se k danému textu přičinit právě to, čím každé drama se teprve rozzívá, totiž jiskru

¹²⁷ FREJKA, Jiří. Cesta od hercem zpodobované jevištní postavy. In. FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 437.

¹²⁸ FREJKA, Jiří. Režisér se dívá na kazatelský projev. In. FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 484.

¹²⁹ „Rád bych řekl co nejlíp a nejdůrazněji, že ani verš Shakespearův či Sofokův není ještě sám o sobě veršem divadelním, pokud je ukryt jen v knize, že je divadelní jen skrytě a jen v možnosti; že teprve zásahem jevištních umělců se uskutečňuje dílo nové a naprosto svébytné, drama jevištní, skutečnost dosud nikdy nebývalá, i když určitým řádem vyvozené z dramatikova textu.“ (FREJKA, Jiří. *Jevištní řeč a verš tragédie*. Praha: Umělecká beseda, 1944, s. 5).

vlastní tvořivé osobnosti. Na herecký přednes, na osobitý jeho přínos, se dnes již dovedeme dívat jako na integrální součást dramatikova textu. Víme, že *Hamlet* je Shakespearův text a – Eduard Vojan, že tu vzniká nové a vyšší sepětí dvou uměleckých sil, že herecký přednes, tato jen zdánlivě formální stránka, se přelévá do obsahu a naplňuje jej životem, víc, že teprve hereckou osobností tu vzniká umělecký život.¹³⁰ Frejka v úryvku mluví o sepětí dvou uměleckých sil – tedy dramatika (Shakespeare) a herce (Vojan). Tyto dvě umělecké síly spolu tvoří umělecký život. Úryvek odkrývá, že jevištní ztvárnění je pro Frejku formou pouze zdánlivě, ve skutečnosti je neoddělitelnou částí obsahu. Spojení dramatického textu s jevištním ztvárněním je proto něco nutného a není tu jasná dichotomie formy a obsahu. Sepětí formy a obsahu je tak blízké, že podle Frejky špatně rozeznáme zásluhy jednoho a druhého – hodnota textu se pak například připisuje umění herce (a naopak). Na jednu stranu tedy Frejka mluví o dramatickém textu jako o obsahu, na straně druhé, je tento obsah velmi obtížné oddělit od formy. Zdá se proto, že ve Frejkově pojetí má dramatický text v divadelním díle pouze relativní samostatnost a mimo divadelní umění (v kontextu literatury) Frejka o textu neuvažoval.

Dramatický text Frejka ztotožňoval s obsahem snad především proto, že pro něj byl výchozím bodem jevištní montáže. Frejka, a jak uvidíme dále, také Honzl, pod vlivem poetismu tvořili z básněné jevištní skutečnosti. Poetický text se v jevištním díle vlastně vždy rozplynul, vtělil se do každého scénického prvku a projevu. Tím se stalo nemožné ostře oddělit látku od formy. Režiséři zviditelňovali každou básníkovu myšlenku, a proto se text jako něco výchozího, jako obsah, přelíval do formy celé jevištní realizace. Inscenátoři proto od textu vycházeli, ale přizpůsobovali ho potřebám celé jevištní básně. Z toho důvodu Frejka necítil nutnost užívat pouze dramatických textů, ale ve své režijní praxi se dotýkal i lyrických a epických děl.¹³¹ Tak tomu u Zicha nebylo. Dramatický text byl pro Zicha závazný, neboť stanovoval stupeň podobnosti a tím i stylizace.¹³²

¹³⁰ FREJKA, Jiří. Režisér se dívá na kazatelský projev. In. FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 483.

¹³¹ Dodejme, že i když to je rys, který je v avantgardním divadle z dnešního hlediska často zdůrazňován, nejednalo se rozhodně o žádný převládající směr inscenování: „(...) Literární

Frejka byl nazýván básníkem jeviště. Oblíbené byly především Frejkovy *Večery jevištní poezie* a divadlo stojící na slově zpřístupňoval i v divadle Dada. Slovoobsah však pro něj vždy bylo spojeno s jevištěm jako obrazem a především s tělesností herce. Snad proto, že vycházel z Tairovova syntetického divadla, kladl důraz na nutnost spojení složek a na vzniklou jednotu díla. Toto spojování složek v avantgardním divadle má však podstatný význam pro identitu dramatického textu. Libovolné spojování složek v jevištní montáž totiž předpokládá i osamostatnění složek. To znamená, že text je na divadle sice spojován s dalšími složkami, ale nese i svou samostatnost (tj. může být dominantní a významně nést estetickou funkci divadelního díla). Frejka, ačkoliv ve svém lyrickém divadle představení stojící na slově praktikoval, tuto skutečnost a její důsledky příliš teoreticky nereflektoval. Zřetelněji důsledky tohoto osamostatňování postihl Jindřich Honzl, na kterého se zaměřím v další části mé práce, a díky kterému se mi snad podaří zodpovědět otázku, zda je dramatický text pro avantgardní divadelníky samostatným literárním dílem, nebo pouze jednou částí divadelního díla.

předloha, texty, zůstaly pro největší část meziválečné činohry, jež se pohybovala v poloze inscenačního divadla, komponentem jevištního subsystému, který byl pro rozvoj scénické aktivity i vznik představení nezbytný. Pavel Janoušek ve své knize *Rozměry dramatu* shromáždil údaje, jež to nezvratně potvrzují. První údaj je o knižně publikované produkci literatury pro divadlo od začátku roku 1918 do konce roku 1939, která čítá 449 textů. Druhý údaj se týká poprvé uvedených textů, tedy premiér původních současných českých novinek, jichž bylo v téže době 512. Úroveň publikovaných i hraných textů je jistě značně rozdílná, od textů zcela nekvalitních přes texty psané pro okamžitou konkrétní potřebu nějakého souboru až po díla s náročnými uměleckými ambicemi. Ale i toto rozpětí ukazuje průkazně, jak byla tehdejší česká činohra ve své drtivé většině doslova závislá na literárních předlohách, jak je potřebovala ke svému životu.“ (CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945.* Praha: AMU, 2006, s. 223.)

¹³² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie.* Praha: Panorama, 1986, s. 290.

3. 4 Jindřich Honzl

Pedagog, divadelní a filmový teoretik a režisér¹³³ Jindřich Honzl publikuje v roce 1922 článek *O proletářském divadle*,¹³⁴ který je považován za počátek českého avantgardního divadelního hnutí. Ve svých teoretických statích se zaměřuje především na problémy bezprostředně divadelní – často se věnuje například úloze jeviště, podstatě herecké a režisérské práce či rozebírá a hodnotí zhlédnuté inscenace. V jeho studiích najdeme zajímavé paralely s pracemi Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského, o nichž pojednám v následujících kapitolách. Stejně jako Frejka je i Honzl považován za básníka jeviště, tvoří na divadle zbásněnou skutečnost a i on se opírá o lyrické texty. Pro mou diplomovou práci je však zásadní, že z možnosti proměnit vztah divadla a textu vyvozuje teorii pohyblivosti jevištního znaku a mluví o osvobození složek toto znaku.

Pojem znaku se stane důležitým pojmem u dalších autorů, které v diplomové práci představím. Zabývají-li se divadelní teoretici znakem, jsme na poli divadelní sémiologie či sémiotiky. Mluví se zde tudíž o znaku jako o významové jednotce, která kombinuje označující a označované, ale je zde také vztah k referentu, tedy k tomu, k čemu znak odkazuje. Za otce české divadelní sémiotiky je považován Otakar Zich, který sice znakovou teorii příliš nerozvíjí, ale inspiruje další teoretiky k bádání v této oblasti. Divadelní sémiotika se soustřeďuje především na zkoumání znaků, vztahujících se k herci, k prostoru, či ke slovní struktuře. Jedna se základních statí pro českou divadelní sémiologii je právě *Pohyb divadelního znaku*¹³⁵ Jindřicha Honzla, o které budeme mluvit v následující kapitole a toto představení snad názorně ukáže, čím se divadelní sémiotika vyznačuje.

¹³³ Spolu s Jiřím Frejkou a E. F. Burianem v roce 1926 otevírá experimentální scénu Osvobozeného divadla. Kromě Osvobozeného divadla dále spolupracoval s Národním divadlem, Městským divadlem v Plzni, Zemským divadlem v Brně či Divadélkem 99. V letech 1945 a 46 také přednášel na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy o herectví.

¹³⁴ HONZL, Jindřich. O proletářském divadle. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 120.

¹³⁵ HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 246 – 260.

3. 4. 1 Divadlo jako znak

Hned v úvodu eseje *Pohyb divadelního znaku* odkazuje Honzl na Otakara Zicha jako na předchůdce sémiotiky a vysvětluje, že i když Zich nepoužíval slovo znak, v podstatě o něm mluví. Honzl prohlašuje, že vše na jevišti – jeviště samotné, osvětlení, dekorace, herecký projev i dramatikovo slovo – zastupují jiné skutečnosti. Herec představuje dramatickou postavu a scéna představuje místo děje. „Divadelní projev je soubor znaků.“¹³⁶ Připomenu, že symboliky jeviště jsme se dotkli už u Frejky; Honzl se znakovostí jeviště zabývá důkladněji a oproti Zichovi, kterého musíme do sémiologického slovníku „přeložit“, explicitně.

Honzl říká, že i herec je na divadle znakem. Herec má představovat dramatickou osobu a je vlastně jedno, zda je to člověk, nebo jakýkoliv jiný předmět na scéně – věc, stroj, loutka, dřevo. „Bude-li se dřevo hýbat a bude-li k jeho pohybům někdo mluvit, lze tím kouskem dřeva představovat dramatickou postavu, může být dřevo hercem.“¹³⁷ Hercem může být i pouhý hlas. Zdůrazním, jak důležitý tento posun v uvažování je. Něco takového by bylo pro Zicha a jeho požadavek totality hereckého projevu nemyslitelné.¹³⁸ Takové experimenty jsou však typické pro avantgardní praxi a moderní divadlo. A nejenže hlas může být hercem, v rozhlasové hře, upozorňuje Honzl, může být dokonce i scénou, dekorací, osvětlením a rekvizitou. Honzl tu zdůrazňuje, že jednotlivé složky struktury mohou měnit svou funkci. (Předznamenám, že na tytéž skutečnosti upozorňuje i Jiří Veltruský v eseji *Člověk a předmět na divadle*. Zajímavostí je, že obě studie poprvé vychází ve stejném ročníku (VI.) periodika *Slovo a slovesnost*.¹³⁹ Další

¹³⁶ HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 246

¹³⁷ *Tamtéž*, s. 246.

¹³⁸ Zich neuvažoval, že by se složky hereckého projevu mohly osamostatňovat jako tomu je v avantgardním divadle, bylo pro něj proto nemyslitelné, že by mohl herce zastupovat jen hlas. „Z principu korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou plyne pak, že i herecký výkon má být nejen optický, nýbrž i akustický, což je zajisté možné, protože látkou herectví je právě živý člověk – herec sám. Nazveme to postulát totality hereckého výkonu.“ (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 51).

¹³⁹ Veltruského studie *Člověk a předmět na divadle* vychází poprvé v čísle 3 (*Slovo a slovesnost*, ročník 6 (1940), číslo 3, str. 153-159), Honzlův *Pohyb divadelního znaku* vychází až v čísle 4 (*Slovo a slovesnost*, ročník 6 (1940), číslo 4, str. 177-188).

paralelu mezi pracemi Veltruského a Honzla uvidíme, na místě, kdy Honzl zmiňuje inscenační metody Ochlopkova a vzpomíná na jeho herce, který se může stát dekorací, nábytkem, konstrukcí či rekvizitou).¹⁴⁰

Honzl říká, že vše na jevišti je znakem, ale podobu tohoto znaku předá divákovi teprve herec. Herec Honzl ustanovuje jako nepostradatelnou složku divadla. I když je divadlo bez velkých herců, vždy je tu něco, co herce zastupuje – jak již bylo řečeno výše, může to být hlas, loutka nebo dřevo. Podle herce, vzhledem k jeho proporcím a pohybu, se konstruuje veškerá scénografie (rozměry stavby, vzdálenost od diváka, světlo atd.) a vybírají se veškeré předměty. „Znakové (představující) funkce dekorace a nářadí jsou určeny teprve hercovým pohybem nebo způsobem, jak jich herec použije, ale ani potom není představující funkce jednoznačná.“¹⁴¹ Herec musí rekvizitu nějak použít, aby o ní divák věděl, například podle pohybů herce divák pozná, že lavice představuje loďku. „Ale současně trvají v naší mysli všechny tvarové asociace, které vznikly při prvním pohledu na tento kus.“¹⁴² I s tím mohou inscenátoři dále pracovat. Celé jeviště je znakem, sám prostor i každá rekvizita může být dramatickým činitelem.

3. 4. 2 Osvobozování složek

Promluvila jsem o prvním charakteristickém rysu Honzlova teoretického uvažování – o vnímání divadla a jeviště jako znaku. Za typické pro Honzlovo pojetí divadla (a v té souvislosti i dramatického textu) považuji ještě dva rysy: osvobozování složek na divadle a důraz na divadelní proměny a dynamiku. V této podkapitole stručně shrnu, v jakém smyslu Honzl o osvobozování divadla mluví. Podle Honzla se v avantgardním divadle nově osvobozuje každá ze složek divadla. Honzl mluví o „osvobození“ herce z lidské podoby a o osvobození jeviště z architektonického omezení, osvobození dekorace od zobrazovací funkce atd.

¹⁴⁰ Honzl vzpomíná například na to, jak byl u Ochlopkova herec-moře oblečen v modrém overalu a měl na tváři modrou masku, mával modrozelenou plachtou a napodoboval pohyb vln. Sám Honzl učinil z herce součást scény při režii inscenace *Učitel a žák*, když nechal na horizont promítnout obličej a tak se stala hercova maska prostorovým znakem na jevišti.

¹⁴¹ HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 249.

¹⁴² *Tamtéž*, s. 249. (Toto trvání tvarových asociací v naší mysli připomíná koncept Iserových negativních gestaltů).

Honzl osvobozuje herce i divadlo v tom smyslu, že je vytrhuje z tradičních vazeb a funkcí v dramatickém díle. Divadlo a herec se osvobozují také od literární podřízenosti,¹⁴³ což divadlu i herci přináší nové tvůrčí možnosti. Osvobození složek pro Honzla také znamená, že nelze jednou pro vždy definovat divadelní strukturu a kteroukoliv ze složek divadla. Každá složka, je funkční – jednotlivé složky oceňujeme z hlediska funkce pro divadelní akci.¹⁴⁴ A funkce každé složky se může v každém díle proměnit. Toto funkční hledisko ukazuje Honzla jako strukturalistu. Honzl mimo jiné odkazuje k Zichovi, který podle něj dostatečně nezdůraznil, že dramatické umění je jednotné umění, které se ale proměňuje a složky se tu hierarchizují. Proto je v Honzlových teoriích také neustále přítomný pohyb, „(...) Divadelnost je v dění, ve stávání se.“¹⁴⁵

Jelikož se může funkce každé složky proměnit, může být nositelem divadelní akce místo herce také slovo. To podle Honzla učinil maeterlinckovský symbolismus,¹⁴⁶

¹⁴³ Pro Frejku i Honzla byl v osvobození divadla vzorem Tairov a jeho Odpoutané divadlo. Honzl v této souvislosti o Tairovovi říká: „Bojuje proti literatuře na jevišti, která proměnila divadlo v mrtvolu psychologických diskusí. Bojuje proti znásilňování herce literaturou. Nenávidí manýry realistického jeviště, kde ztratil herec všechny své krásy pohybové i taneční emotivnosti.“ (HONZL, Jindřich. Ruské divadlo. In: HONZL, Jindřich. *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis, 1959, s. 47).

¹⁴⁴ Divadelní akce je pro Honzla podstatou divadelní dramatičnosti. Honzl vyvrací Zichovo pojmání dramatické postavy, divadelnost místa a divadelnost děje jako třech samostatných složek. To, co sjednocuje herce, dekoraci, slovo a hudbu, je akce.

¹⁴⁵ (HONZL, Jindřich. *Prostorové problémy divadla*. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 158). Nebo: „Dramatičnost jest pohyb v pravém slova smyslu.“ (HONZL, Jindřich. Slovo na jevišti a ve filmu. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 220).

¹⁴⁶ K tomuto motivu se Honzl vyjadřuje už ve studii *Hra a její proměny* z roku 1925 (HONZL, Jindřich. *Hra a její proměny*. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 43 -70). Honzl se tu soustředí na proměnu divadelního vývoje z hlediska dramatu a proměny jeho charakteristik. Ukazuje, jak v některých obdobích převládal sám text a v jiných spíše režisérovy zásahy do textu. Tak právě symbolisté jako je i Maeterlinck zdůrazňovali v dramatu slovo – rytmizují slovo a člení zvukový proud slovních harmonií a nikoliv děj. Maeterlinck jako jeden z mála symbolistů dle Honzla rozuměl slovní divadelnosti, jeho dramata jsou jevištně organizovaná a slovo tu může oživit jeviště, ale přesto je Maeterlinckovo divadlo statické. Honzl upozorňuje, že symbolističtí básníci zapomněli na člověka-herce. Herec má pro symbolistické divadlo malý význam, protože jeho funkce je shrnutá jen do hlasu. Dobré drama musí být dle Honzla básní jevištní. Maeterlinck požadavek jevištní básně splnil v tom, že dbal na zvukový účinek slov. Ale své *Slepce* po scéně rozsazuje a zůstávají nehybní, a to neodpovídá divadelnickým představám o správně fungujícím dramatickém textu. Honzl zde upozorňuje na potřebu pohybu, tentokrát fyziologického. Herectví je projevem vnějšku, a aby herec ukázal své umění, musí nejen mluvit, ale i pohybovat se a dramatický text by mu měl vytvořit příležitost k tvůrčímu projevu po optické, akustické i motorické stránce.

který osvobodil slovo (literární složku) od funkce utváření dramatické osoby. Nositelem divadelní akce se ale může stát jakákoliv takto osvobozená složka. A zdůrazním zde, že osvobození jednotlivých složek je vždy relativní, platí pro konkrétní divadelní dílo. To znamená, že v jiném díle osvobozená složka již nositelem akce být nemusí a může dokonce zcela chybět. Nemůžeme proto říct, že avantgarda osvobodila slovo; učinila z něj nositele divadelní akce, a tím z něj učinila hlavní výrazový prostředek divadla jako takového. Důležité pro náš spor však je, že avantgarda ukázala, že dramatický text může mít určující úlohu, a tato úloha přitom nesouvisí s tím, že by se jednalo o jen reprodukci literárního díla, neboť text má být v avantgardním divadle vždy uchopen tvořivě.

3. 4. 3 Pohyb dramatického textu v divadelní struktuře

Dynamika, proměnlivost a pohyb struktur jsou pro Honzla dalším základem jeho uvažování.¹⁴⁷ Jak se již v minulé podkapitole ukázalo, upozorňuje na proměny, kterými mohou složky v rámci divadelního díla procházet. Vývoj vztahu složek v historii divadla zkoumá Honzl například i ve článku *Francouzská divadelní avantgarda*,¹⁴⁸ kde analyzuje práci jednotlivých režisérů a ukazuje tak různé možnosti proměn divadelnosti, které znesnadňují definici divadla. Honzl se strnulým definicím vyhýbá a vždy vidí divadlo v pohybu. Obdivuje například překvapení a skoky do fantazie v revueích V + W,¹⁴⁹ mluví o neustálém pohybu představ a asociací, o pohybu a proměnlivosti herce, o pohybu složek apod.

¹⁴⁷ Proti předchozím autorům je pro Honzla tato proměnlivost něco divadlu bytostně daného. Zich sice zmiňoval proměnlivost divadla také, ale mluvil o proměnlivosti jednotlivých dramatických situací, nevíšal si proměnlivosti složek a proměnlivosti jednotlivých funkcí mezi složkami dramatického umění. Ani Frejka myšlenku pohyblivosti složek příliš nerozvíjel, zabýval se spíše proměnlivostí divadelnosti v kontextu dobových změn.

¹⁴⁸ Tuto stat' zde zmiňuji především z důvodu, že se zde zabývá i vztahem režisérů ke slovu a dramatickému textu. Říká například, že Copeau nevěřil režisérovi a jediný, kdo měl podle něj ovládat jeviště, byl básník. Z toho, že se divadla zmocňuje režisér, plyne dle Copeaua všechno zlo v divadle. Tairov a Vachtangov zase hledají herce-básníka, jenž má překonat dualismus látky a reprodukce. Baty se opírá o autonomii divadelního a dramatického umění, které není závislé na literatuře. Baty osamostatňoval jednotlivé komponenty divadla a v Chiméře pořádal večery tance a recitace, kde slovo, zpěv, hudba, tanec, dekor a mimika vystupovaly jako samostatné složky. Batymu však Honzl vyčítá, že chybně pokládá slovo a dramatickou literaturu za momenty, které zkazily divadlo. (HONZL, Jindřich. *Francouzská divadelní avantgarda*. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 71 – 90).

¹⁴⁹ K pohybu „ducha“ u Voskovce a Wericha například říká: „Ale předpokladem pro to je, aby se Voskovec a Werich mohli pohybovat ve svých živlech svobodně, nekonvenčními, zázračnými

I přesto, že je pro divadelní strukturu typická pohyblivost a dynamika, musí zde být jako v každé struktuře jistá stabilita významů. Honzl připomíná, že některé významy a vztahy na divadle se příliš nemění – například dekorace mají funkci určovat prostor a dorozumívat se díky tomu s diváky. Dalším příkladem by mohlo být čínské divadlo, kde je každý herecův pohyb pevně svázán s daným významem. Touto stabilitou ve struktuře, může být ale právě také to, že je tu neustále potenciálně přítomná dynamika a proměna, neboť charakteristické je, že pravidla divadelní hry se neustále mění: „V umění má pravidlo, regule, zákon obrácenou tendenci než v životě.“¹⁵⁰

Mluvit o proměnlivosti u Honzla je důležité nejen proto, že proměnlivost zdůrazňuje ve většině svých teatrologických statí, nýbrž také z toho důvodu, že proměnlivost tematizuje i ve vztahu k dramatickému textu. Dívá se na dramatický text z hlediska historického vývoje a upozorňuje, že dramatický text byl v různých úrovních vývoje vždy v jiném postavení. Tak Honzl říká, že „klasické drama a klasické divadlo bylo ono, ve kterém bylo všechno řečeno.“¹⁵¹ Šlo proto o nejdokonalejší reprodukci verše nebo prózy, hlavní váha stála na slově. „Herecký projev slovní – to byla skutečně shoda s básníkovým slovem; o víc než o tuto shodu nešlo. Herecův hlas, jeho intonace, jeho zbarvení, jeho přízvuk, jeho artikulace – nic nekladlo překážky básnickému slovu. Ale právě proto zůstávala herecká osobnost ‚pod prahem vědomí‘. Mizela skutečnost herce.“¹⁵² V tomto období měl dramatický text velkou váhu a byl považován za samostatné literární dílo. V takové nadvládě byl však utlačen herec jako tvůrčí a pro divadlo zásadní, což je něco, proti čemu zatím všichni zmínění autoři našeho sporu o povahu dramatického textu bojují.

skoky ducha – předpoklad pro to je: pohybovat se mezi nejvšednějšími věcmi. Rychlost jejich ducha to je, která činí tento pohyb zajímavým, nikoli všednost námětů a slov.“ (HONZL, Jindřich. *Inspirované herectví*. In: HONZL, Jindřich. *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis, 1959, s. 101).

¹⁵⁰ HONZL, Jindřich. Herecká postava. In: *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 240. (Předznamenám, že podobnost s Janem Mukařovským a jeho narušováním estetické normy zde bude očividná).

¹⁵¹ HONZL, Jindřich. *Slovo na jevišti a ve filmu*. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 198.

¹⁵² *Tamtéž*, s. 199.

Honzl pokračuje ve výkladu historického vývoje pohledu na dramatický text a říká, že v období realismu se zdůraznil rozdíl mezi hercem a dramatikem, mezi slovním textem a jeho jevištním provedením. Slovo tu bylo obtíženo všemi možnými deformacemi (herec šeptá, přerušuje řeč, mění svou barvu hlasu, intonaci, polyká slabiky, dychtivě šišlá apod.), které mohly charakterizovat postavu, jíž herec představoval. „Herec přestal být prostředníkem, reproduktorem, prostým nástrojem básnických slov a stal se tvůrcem nového slovního výrazu.“¹⁵³ V tomto období však chtěl režisér co nejdříve uskutečnit dramatikovu představu o textu, prožít dramatický text a ztotožnit se s ním.

Další vývoj divadla se poté soustředil hlavně na jevištní slovo. Tady už jsme v avantgardě. Hercova řeč se osamostatňuje, slova neslouží k charakterizaci postavy „ (...) ale slova a slovní výraz nabývají samostatnosti a hodnoty svým zvukovým tvarem a svou zvukovou komposicí.“¹⁵⁴ Vazby mezi slovem a jeho významem, jeho vztahem ke skutečnosti a k logice větného celku zpřetrhají například futuristé, ti zdůrazňují zvuk a dojem slova. Vymyslí dokonce i nová slova, která se tím pádem stanou novými zvukovými znaky. Slovo, stejně jako herec a prostor, se osvobozují ze svých konvenčních vazeb. Osvobození a osamostatnění slova umožňuje soustředit se na poetické vlastnosti textu. Honzl proto apeluje, aby se básník neztrácel z jeviště,¹⁵⁵ divadlo potřebuje básníka a jeho metaforu. Dalším posunem potom je, že básníkem se metaforicky v Honzlově pojetí stává i herec. Tím avantgarda opět přináší něco, proti čemu Zich bojoval –

¹⁵³ HONZL, Jindřich. Slovo na jevišti a ve filmu. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 199.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 198.

¹⁵⁵ V souvislosti s požadavky o „odliterárnění divadla“, o kterém mluví například Frejka, varuje Honzl, že nejde o vyhnání básníka z jeviště: „Básník se svým bohatstvím metafor nesmí se ztratit z divadla. Jeho obrazy jsou největším bohatstvím naší řeči. Nesmí být ‚reprodukován‘.“ (HONZL, Jindřich. *Lyrism jeviště*. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 131). Honzl žádá, aby se herec osvobodil z područí literárnosti dramatu, které je často na scéně jen reprodukováno a nastoupil na novou cestu. „Útok na literární divadlo není a nesmí být útokem na básníka a báseň. Novému divadlu jde o nového básníka stejně, jako mu jde o nového herce a výtvarníka. Ale vlastně mu nejde o žádného z nich. Jde mu o nový organismus, který hledá jinde osu a střed, kolem nichž se řadí ostatní jevištní síly. Je-li, nebo bude-li objevitelem nového východiska básník, režisér, herec nebo výtvarník, půjde to divadlu stejně dobře k duhu. Ale je-li tu režisér jen proto, aby potlačoval básníka, nebo literát, aby nedbal herce nebo materiálu jevištního – je vždycky obnova vychýlena a špatně zaměřena.“ (HONZL, Jindřich. *Francouzská divadelní avantgarda*. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 87).

sice spojení herce a básníka. „Je třeba jen básníka k tomu, aby dovedl mluvit o hvězdách, je třeba zase herce, aby dovedl udělati hvězdu po ruku.“¹⁵⁶ Avantgardní požadavek odliterárnění divadla podobně jako u Zicha souvisí s úsilím, aby divadlo nebylo považováno za místo, kde je pouze reprodukován dramatický text, ale bylo by chybné domnívat se, že avantgarda vyhání literaturu ze scény. Naopak, poetické pasáže (u Zicha nedramatické řeči), jsou tu často vítány, protože umožňují tvorbu vizuálních metafor. Tím se mezi Zichovým a avantgardním divadlem tvoří propastný rozdíl.

Shrnu, že chtěl Honzl sledováním díla v určitých historických dobách¹⁵⁷ doložit proměnlivost divadelní struktury. V některých dobách se kladl důraz na slovo, jindy na herce či režiséra. To však neznamená, že jeden či druhý činitel je v divadle jako takovém vždy ústřední: „(...) chceme jen ukázat, že každé historické období aktualizuje jinou složku divadelního projevu a že tvůrčí síla jednoho činitele dovede nahradit nebo potlačit ostatní, aniž tím ubírá na síle divadelní působivosti.“¹⁵⁸ Divadlo totiž může nabývat různých podob a každý tvůrce může pokládat důraz na jinou složku divadla.

Jen jednu funkci určuje Honzl jako nepostradatelnou a to funkci hereckou. Připomenu, že stejně tomu bylo u Zicha (i Frejky). Honzl dodává, že kromě herce tu vždy byla i určitá organizační síla - režisér. Přestože jsou tyto dvě složky pro divadlo typické, mohly být v některých dobách zatlačeny do pozadí. „Tato zvláštní a protismyslná tvrzení, že herec je účasten v divadelním představení, i když jde o divadlo bez herců, že slovo zůstane vždy podstatnou částí divadelnosti, i když jde o divadlo ‚beze slov‘, že tzv. ‚dekorační funkce‘ se uplatní i v divadle bez dekorací – tato protismyslná tvrzení jsou opodstatněna specifickou povahou

¹⁵⁶ HONZL, Jindřich. Lyricism jeviště. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 131.

¹⁵⁷ V tom se od Honzla, jak později ukážeme, inspiruje i Jan Mukařovský, který tento moment rozvíjí ve své studii *K umělecké situaci dnešního českého divadla*, kde odkazuje například i na Honzlův *Pohyb divadelního znaku* tu přímo odkazuje. (MUKAŘOVSKÝ, Jan. *K umělecké situaci dnešního českého divadla*. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 419).

¹⁵⁸ HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 255.

divadelního znaku, divadelní struktury a divadelního materiálu.¹⁵⁹ V další kapitole věnuji ještě několik slov komparování herecké práce u Honzla s tím, jak bylo o herci pojednáno u Frejky (a potažmo u Zicha), abychom získali celistvý obraz o podobnostech a kontrastech v myšlení autorů našeho sporu.

3. 4. 4 Honzlovo anti-psychologické herectví

Honzlovo pojetí herectví se postupně formovalo.¹⁶⁰ O důležitém pojetí, kdy Honzl mluví o herectví jako o znaku, bylo pojednáno již v úvodu kapitoly. Dalším klíčovým bodem Honzlova pojetí herectví je, že zatímco u Frejky (a Zicha) se mluví o předuševnění a přeosobnění herce v jiného člověka, školy vnitřního prožití jsou pro Honzla absurdní.¹⁶¹ Vidí herecké umění jako každé jiné řemeslo. Přičemž řemeslo pro něj nemá pejorativní význam, i řemeslo má svou uměleckost. „Herec je projev vnějšku. Do jeho vnitřku nám tak nic není, jako nevidíme

¹⁵⁹ HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 255.

¹⁶⁰ Nejprve u něj vlivem revolučních ideálů najedeme představu zástupového herce – proletáře s tvůrčí aktivitou. Divadlo jako dílo kolektivní má sjednocovat občany a pěstovat zástupové herectví – představení jsou davová a připomínají rituály či mystéria. Honzl je v českém divadle první, kdo utopicky uvažuje o „ontologickém herci“. Po první světové válce začal režisér Honzl s experimentováním v Osvobozeném divadle, i tady se inspiruje od Ruska, tentokrát od jejich biomechaniky a konstruktivismu. Opojení z moderní civilizace se projevuje i v Honzlově pojetí herce – herec pracuje dle fyziologických zákonitostí pohybu jako stroj, proto jak jsme viděli i u Frejky, je ideálem herce klaun, artista, sportovec. Zatímco Frejka však odtud směřuje k psychologismu, u Honzla najdeme právě tady kořeny jeho antipsychologického, fyziologického herectví, ve kterém jde především o projevy vnějšku. Ideálem je herec, který má možnosti nekonečných proměn v někoho jiného. Tím se herec stává vlastně absolutním hráčem, který je v neustálém pohybu představ a asociací. Takové pojetí herce je celkem radikální a kritizuje ho například Jan Hyvnar, když o Honzlovi říká: „Je nadšený, čím vším se na jevišti tyto osoby a věci mohou stát, a méně jej zajímá, čím jsou stále samy o sobě a že v nich může být také symbolická skrytost (paměť nebo stabilita), která představové asociace nečiní pouze hravými, ale i dramatickými.“ (HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant pro Akademii múzických umění v Praze, 2008, s. 72). Honzlovo zdůrazňování neustálého pohybu v tomto pojetí absolutního hráče ztratilo důležitý stabilní bod. Honzl však končí u tvořivého pojetí herce jako centra jeviště, kde v tomto pojetí asimiluje i některé přístupy tradičního divadla.

¹⁶¹ Kromě Frejky v této době o vnitřním prožití mluví i další významný avantgardní režisér Honzlovi blízký – E. F. Burian. „Nejdůležitějším projevem herecké geniality je prožitek. Režisér může herci všecko naaranžovat, může mu vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu jeho prožitek. Bez prožitku není hereckého výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře aranžovanou loutkou.“ (BURIAN, Emil František. *Divadlo za našich dnů*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 39).

smutku, nenávisti nebo hladu klauna pro ekvilibrističnost jeho směšných kozelců. Hercovými nástroji jsou duše v hledišti sjednocené, nikoli jeho vlastní nitro.¹⁶² Dle Honzla jsou jediné duše, na které má herectví působit, duše diváků, herectví nemá nic společného s duší herce, a proto pak nemůžeme mluvit ani o vnitřní proměně herce či odhalování sebe sama v roli, jak to dělá Frejka. Stejně je to i u dramatika, ani on nezakouší působivost slov na sobě a nepíše ani pro herce, ale pro recipienta. Dílo tedy není pro umělce nástrojem vlastní proměny.

Proti Zichovu pojetí herectví Honzl přímo vystupuje, když cituje jeho názor, že herec má mluvit tak, aby mluva dramatické postavy byla důsledkem jejího duševního stavu. Staví se proti zrození slov z emocionálního uchvácení, dává příklad Dědrasboru a jejich pracovního postupu, aby ukázal opak. „Slovný projev není výsledkem volního a citového uchvácení herce – ale záměrný slovný projev má být takový, aby působil volní a citové uchvácení posluchače.“¹⁶³ Stanislavskij se dle Honzla nesprávně snažil vymítit hereckou řemeslnost prosazováním hlasové a pohybové spontaneity.¹⁶⁴ Honzl však hereckou práci pojímá jako práci tělesnou, nikoli duševní, a má diváka na prvním místě – proto má veškeré divadelní řemeslo vycházet od toho, aby divák porozuměl.¹⁶⁵ Honzl se tedy nebrání tomu, že v herecké práci je řemeslná stránka. Herec pracuje s textem, ale postavu nemusí prožít, pouze ji efektivně ztělesnit před diváky.

¹⁶² HONZL, Jindřich. O hercích. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 14.

¹⁶³ HONZL, Jindřich. Slovo na jevišti a ve filmu. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 210.

¹⁶⁴ Honzl zde vystupuje proti tomu, že Stanislavskij chtěl, aby herec zapomněl na diváka a divadlo a oddal se svému individuálnímu nitru, na základě kterého bude tvořit. „Je třeba uznat, že na hereckou inspiraci mají rozhodný vliv všechny pohybové podněty, ať jsou původu instinktivního, reflexivního, zvykového či jinak automatického a že ta část lidské existence, kterou pokládá Stanislavskij jen za ‚tělo‘, které má přijímat rozkazy ducha, že tato část těla má stejně regulativní vliv na vnější projev, jako vědomý duch, že dává také svého druhu ‚záměrné‘ rozkazy.“ (HONZL, Jindřich. Herecká inspirace. O některých fyziologických předpokladech systému Stanislavského. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. 1951. Praha: Orbis, 1956, s. 424).

¹⁶⁵ Toto tvrzení se může zdát úsměvné, když z dobových pramenů víme, že diváci považovali Honzlovy inscenace za obtížně srozumitelné. To byl ale Honzlův záměr – mnohovýznamovost znaku, ale nikoli jeho nesrozumitelnost. Honzl dával každému gestu význam a práci všech umělců přísně koordinoval.

3. 4. 5 Slovo, básnické metafory a jevištní básník

Bylo již předznamenáno, že Honzl ve své tvorbě často vychází z básnického materiálu. Nepřekvapí proto, že slovu se věnuje v několika svých statích. Stejně jako je pro celou Honzlovu teorii charakteristické, i slovo vnímá v jeho proměnách, v možnosti nových vztahů s ostatními složkami a mluví znovu o znaku. Říká, že slovo na jevišti je oplodněné poetickým významem (právě díky tomu, že je slovo osvobozené od funkcí charakterizovat osoby a vyjadřovat děj, může vystoupit do popředí jeho poetičnost), slovo je znakem, jenž je součástí metaforického celku jevištní básně.¹⁶⁶ Slovo je pro Honzla fyziologicky spojeno s pohybem, je to „dech, svobodný pohyb prsou, jasná artikulace, zvučící tón vokálu (...).“¹⁶⁷

O dramatikovi mluví Honzl jako o divadelním básníkovi, který se při tvorbě soustředí hlavně na znění slova a na tento pohyb, kterým slovo projde, až bude vysloveno hercem na jevišti. To je důležité zejména v avantgardě, kde se slovo osamostatňuje, klade se důraz na jeho poetické vlastnosti, mohou zde vznikat nová slova a slovní spojení (futurismus) a pouhý hlas sám se může dokonce stát hercem. Pro dramatika, kterého Honzl nazývá jevištním básníkem, je vždy důležité, jak bude slovo nahlas znít. Dramatik už při výběru slov myslí na jejich sílu, možnou intonaci, tempo, přízvuk, prodloužení či krácení samohlásek, slabik a slov, zabarvování hlasu atd. Jevištní život dramatického textu proto podle Honzla významně stojí na zvukové stránce slov.

Zdůrazním ale, že tato zvuková stránka dramatického textu nabývá plného významu až v avantgardě a souvisí právě s odliterárněním divadla.¹⁶⁸ Zkoumáme-

¹⁶⁶ O slovu na jevišti dokonce mluví jako o samostatném objektu. „Jde o to, aby slovo bylo stejně věcí a skutečností, jako je divadelní věcí stůl, strom nebo okno. Aby se stalo nositelem poetické myšlenky, tj. poetické proměnlivosti. Aby se stalo ‚objektem‘ tj. věcí, na níž může naše fantazie provést všechny procesy svých spojení a výkladů. Aby podrželo své mámivé a měnlivé funkce.“ (HONZL, Jindřich. Slovo na jevišti a ve filmu. In: *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 220).

¹⁶⁷ HONZL, Jindřich. Nové herectví. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 17.

¹⁶⁸ To samozřejmě neznamená, že před avantgardou nemá zvuková stránka slova význam. Například připomenu Zichův významný rozbor zvukových kvalit básnických a recitačních, ale dodám, že Zich drama za báseň nepovažoval. (ZICH, Otakar. *O typech básnických*. Praha, Orbis,

li proto Honzlovo pojetí dramatického textu je třeba zdůraznit, že mluví o potřebách pro nové divadlo a reflektuje přitom, že minulé divadelní praxe mohla mít jiné potřeby, neboť byla tato praxe odlišná (divadlo bylo v područí literárnosti dramatu). Avantgardisté požadují často nové básně – pásma, nebo starší dramatické texty výrazně proměňují například technikou divadelní montáže. Bylo řečeno, že předpokladem nového divadla je, že dramatik bude klást důraz na zvukové stránky slov. Co dále je od moderního dramatika, avantgardního divadelního básníka požadováno? „Pro básníka nové hry a nového divadla jest předpokládat, že je organizátorem divadelní skutečnosti, že je tvůrcem, jenž je omezen jevištním materiálem (prostorem jeviště, hercem a obecnstvem), že se mu však nekladou meze v jeho fantazii, vynalézavosti a odvaze, se kterou staví a kombinuje jevištní skutečnosti, aby zaujal obecnstvo.“¹⁶⁹ Dramatik je proto tvůrčím umělcem, který výrazně užívá svou obrazotvornost, ale píše pro jeviště. V Honzlově pojetí je vždy potřeba jevištního básníka, protože je tvůrce metafor a ovládá veškeré bohatství řeči. „Slovo není ani doprovodem děje, ani nástrojem malířovým, ani příležitostí, aby herec rozehrál kaskády rytmů a rejstříky hlasů. Slovo je zákonitostí básníkovou. Neumí-li z toho rozdělení básník získat, je-li vázán na herce a na jeho geniální ztělesnění své představy, pak není básníkem.“¹⁷⁰ Dramatik je pro Honzla básníkem, který pracuje s bohatstvím jazyka, tvoří metafory a nebývalá spojení. Jeho dílo nese základní zvukovou strukturu, se kterou může dále pracovat herec a režisér. Do jisté míry proto text předurčuje další složky divadelní struktury.¹⁷¹

1937, s. 12–18). V avantgardě však zdůraznění zvukové stránky slova nabývá nového významu v souvislosti právě například s tím, že hercem může být jen pouhý hlas.

¹⁶⁹ HONZL, Jindřich. Hra a její proměny. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 60.

¹⁷⁰ *Tamtéž*, s. 66.

¹⁷¹ Tady vycházím z článku *Hierarchie divadelních prostředků* z roku 1943, kde Honzl upozorňuje na nutnost dobře porozumět hierarchii dramatických prostředků například v antickém dramatu (slovo versus herecká akce) a považuje z toho důvodu za neplodné slučovat často odlehle divadelní koncepce. „Je to právě ona pohyblivost divadelního znaku, která způsobuje, že dramatický text je v antické tragédii spjat se scénickým provedením (v pozitivním i v negativním smyslu) a že nepochopíme dobře funkci prostředků jazykových ani scénických, když to, co tvořilo jedinou strukturu, násilně roztrháme na struktury dvě.“ (HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 272).

V Honzlových požadavcích na nového dramatika můžeme dle mého názoru vysledovat, že dramatické texty pokládá za literaturu. Užívá totiž spojení „dramatická literatura“ a odděluje epochy starších dramatiků, od nových. Po těch nových požaduje, aby psali pro jeviště, ergo se domnívám, že přinejmenším o dramatických textech mimo období avantgardy Honzl smýšlí tak, že fungují jak ve struktuře literatury, tak ve struktuře divadla.¹⁷²

3. 4. 6 Samostatná umělecká hodnota dramatického textu

Bylo řečeno, že Honzl používá pojem literárnosti dramatu. Stejně tak jsme několikrát citovali momenty, které ukazují na to, že Honzl pojímá dramatika jako básníka, který do textu přináší básnické hodnoty. Domnívám se, že Honzl uvažuje o dramatickém textu jak ve struktuře divadla, tak ve struktuře literatury. K tomuto názoru mě vede například pasáž, kde naznačuje existenci obrazových literárních představ u dramatického textu,¹⁷³ nebo pasáž, kde Honzl vzpomíná na Stanislavského inscenaci Čechova. Honzl líčí historku o tom, jak Čechov psal své ženě, že mu Stanislavskij zkazil hru a inscenaci *Višňového sadu* pojímá jako zásadně chybnou, neboť byla hrána jako drama a nikoliv vaudeville. Honzl chce

¹⁷² Uvažme například následující citaci, kde najdeme odkaz na srovnání dvou epoch, také „jevištní“ požadavek na básníka nové éry a dále výraz dramatická literatura: „Jde nám tedy o ‚novou hru‘, nikoli jen o novou dramatickou literaturu. Rozeznáváme velmi dobře mezi ‚divadelní hrou‘ a dramatickým dialogem, jenž vede svou řeč třeba velmi básnicky nebo řeší velmi hluboce otázku bytí lásky a smrti. Ať Shelly nebo Claudel vzepne své obrazy do sebe vyšší básnické architektury – pro naši představu o divadelní hře to bude málo. Neboť báseň divadelní má docela jiné předpoklady vnímání, než ty, ze kterých vznikají vzrušení čtenářů a posluchačů recitací. Vidět jeviště – to je zásadou stejně našemu režiséru, herci, výtvarníku – jako i divadelnímu básníku. Herecký pohyb, mimické schopnosti svalů v hercově tváři, tanec, schopnosti akrobatické – jakož i nový měnlivý a pohyblivý jevištní obraz – s tím vším počítá nový dramatický básník stejně jako se slovy dialogu a monologu.“ (HONZL, Jindřich. Osvobozené divadlo vzniká. In: HONZL, Jindřich *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis, 1959, s. 112).

¹⁷³ Pasáž zní následovně: „Ale kdežto Tairov dovede získat jednotnost jevištního provedení (teoreticky) i za cenu utlačení dramatického básníka (prakticky však tomu myslím, v žádné inscenaci nebylo), Vachtangov nezastihá tohoto rozdílu mezi básníkem a jevištěm, mezi hercem a jeho postavou, mezi divadelním kostýmem a civilním vzhledem večerně oblečeného herce, mezi všedním účelem libovolné věci (tenisová raketa) a jejím divadelním použitím k nové funkci, čistě jevištní (ručník, jenž připjat k bradě, stane se vousy atp.)“ (HONZL, Jindřich. E.B.Vachtangov, režisér básník. In: HONZL, Jindřich *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis, 1959, s. 86). Honzl tu mluví o rozdílu mezi „básníkem a jevištěm“ tedy vidí rozdíl mezi tvorbou dramatického básníka na jevišti a bez jeviště. Poslední příklad vousů, který na jevišti (oproti původnímu významu v básni) může zpodobnit i ručník, podle mého názoru implikuje existenci obrazových představ recipienta při četbě dramatické básně jakožto literatury, které jsou samozřejmě odlišné při jejím vnímání se scénickou a hereckou složkou na divadle, kde vousy může nahradit i zmiňovaný ručník.

tímto příkladem ukázat, že hra žije na jevišti jiným životem. Publikum nadchnul Čechov až po Stanislavského inscenaci. Básník, říká Honzl, může inscenováním svého díla získat i ztratit. „Někteří básníci vyhráli svou věc, tak mnozí ji prohráli ne svou vinou. Čechov zkusil obojí. Propadával tak dlouho, až jej zahráli Moskevští.“¹⁷⁴ Předvedením na jevišti se dílo vždy nutně promění. Dramatický text má proto sám o sobě jiný význam, než může dostat na jevišti. Honzl poukázal na dvojí život *Višňového sadu*, domnívám se proto, že u něj skutečně můžeme uvažovat o dramatickém textu ve dvou strukturách, přestože se životem dramatického textu jako samostatné literatury nezabývá.

Jak se potom má literárnost textu k jevištnímu provedení? Usuzuji, že četba dramatických textů je pro Honzla možná, ale bohatší divácký zážitek nabízí dobré jevištní ztvárnění textu. Když v roce 1925 Honzl běduje nad stavem některých divadel, říká: „Jak je ponižující úloha herce, který k udaným pojmům svého žvástu má přidat bezvýznamný pohyb ruky a stejně libovolně významný postoj! Nenávidím lidí, kteří říkají, že nemají rádi divadla, že si raději hru přečtou. Nenávidím je neméně než divadla, pro která mají pravdu.“¹⁷⁵ Citace míří k tomu podpořit vnímání herectví jako tvůrčího umění a apelovat za nápadité a tvořivé divadlo. Současně však citace odkazuje k tomu, že četba dramatu je nejen možná, ale v případě, že tvůrci netvoří divadlo správně (netvoří jevištně, nevnímají herce jako umělce, ale jako recitátora), může mít recipient hlubší dojem z četby než z takto špatného „divadla.“ Báseň na jevišti, dramatický text, nemá být reprodukována, ale tvořivě uchopena a využita v novém divadelním celku.

Alespoň o dramatikovi nové éry můžeme říct, že je básníkem jevištním. Honzl jmenuje básníkovu práci jako první předpoklad divadla.¹⁷⁶ Na rozdíl od lyrického

¹⁷⁴ HONZL, Jindřich. Lyrism jeviště. In: HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 131.

¹⁷⁵ HONZL, Jindřich. O hercích. In: HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963, s. 13.

¹⁷⁶ (HONZL, Jindřich. Situace divadelní avantgardy. In: *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 171). Dodám ale, že i když je text základním kamenem, předpokladem divadla, výchozím bodem je herec, podle kterého je text vybírán. Je tomu alespoň tak pokud uznáme, že inspirativním zdrojem pro Honzla je Tairov, o kterém Honzl říká: „Tairov osvobozuje tedy herce a činí jej středem, zákonitostí celého divadla. Ve všem: v sestavě jeviště, ve volbě literárního podkladu hry, v použití hudby, vždy má zřetel k herci, jak ty nebo ony divadelní prostředky vyzdvihnou

či epického básníka přihlíží divadelní básník především ke zvukovému účinku slov a jeho dílo má být tvořivě uchopeno v novém celku. Na jevišti se naplňují zvukové a pohybové možnosti textu, a proto lze usuzovat, že jevištní život dramatického textu, který byl stvořen pro nové (avantgardní) divadlo, bude bohatší než jeho pouhá četba. Starší texty pravděpodobně v Honzlově pojetí mohou i nadále žít dvojitým uměleckým životem. Dramatický text je samostatným uměleckým dílem, které lze číst, ale na jevišti se stává jednou se složek tvořící divadelní dílo a s touto složkou může režisér zacházet zcela podle své vůle.

3. 5 Přínos avantgardních teoretiků do sporu o povaze dramatického textu

Honzl ani Frejka přímo nepojednali o dramatickém textu v kontextu literatury, ale věnovali pozornost dramatickému textu jako součásti divadelního díla. Frejka byl znatelně inspirován Zichem, i když již explicitně nemluvil o tom, že dramatický text není možné číst. Tito dva avantgardní režiséři a teoretici ukázali, že na jeviště nepatří pouze dramatické texty, ale také lyrická a epická literatura. Oba autoři přitom předpokládají, že s textem se může v divadle zacházet bez přihlížení k záměru dramatika a lze ho užít jako jakýsi inspirační zdroj. Honzl přímo vyzývá k tvorbě nových dramatických básní, které by odpovídaly požadavkům nového divadla. Takové básně především respektují herce jako tvůrčího umělce, počítají s vizualizací básnických metafor a mají v sobě zakódovány zvukové a pohybové kvality, neboť se počítá s jevištní realizací dramatické básně. Nové dramatické texty se tvoří pro diváky a nové divadlo, nikoli pro čtenáře. Přesto se zdá, že četba dramatického textu je možná, ačkoliv moderní jevištní ztvárnění bude mít na diváka pravděpodobně silnější účinek než četba. Oba autoři předpokládají, že dramatik tvoří se záměrem jevištní realizace (dramatik už při své tvorbě myslí na zvukové účinky slov a myslí na gesta, která herci ke slovům připojí). V jevištním díle pak vidí jako určujícího činitele herce. Oba pojednávají o tom, jak herec tvoří, přičemž Frejka mluví o psychologickém herectví a zdůrazňuje vnitřní zkušenost herce a Honzl oproti tomu prosazoval anti-psychologické herectví a poukazoval na řemeslnost hereckého projevu. Co se týká herce a textu, Frejkův herec si tvoří na základě textu pilířové představy o postavě, Honzlův herec z textu vychází také,

působivost hereckého zjevu.“ (HONZL, Jindřich. *Alexandr Tairov, vůdce komorního divadla*. In: HONZL, Jindřich. *Divadelní a literární podbizny*. Praha: Orbis, 1959, s. 76).

ale postavu nijak chápat a prožívat nemusí, jedná totiž tělem, které dokonale ovládá a ideu mu může zprostředkovat i režisér, který navede jeho pohyby.

Za důležitý mezník sporu považuji Honzlovo uvažování o pohyblivosti divadelního znaku, kdy říká, že jednotlivé složky divadla mohou přejímat funkce jiných složek. Každá ze složek se také může stát nositelem dramatické akce a tedy složkou ústřední. Právě akcent na pohyblivost a proměnu považuji za přínos k naší diskuzi o povaze dramatického textu. Vůdčí úlohu ve struktuře totiž může přebrat i text. Proměna divadelnosti souvisí i se vztahem k divákovi – díla se aktualizují, přibližují divákově cítění. Text, ze kterého se vychází, se nereprodukuje, ale tvořivě uchopuje v novém celku. Úloha herce je tu širší než přidat opticko-akusticky-motorické kvality k textu. Podle instrukcí režiséra herec tvoří jevištní metafory, nejen hraje, ale také tančí, zpívá, je klaunem i artistou. V pojetí divadla avantgardních autorů se stírá Zichovo rozlišení dramatického a divadelního umění, pro avantgardu je totiž zcela běžné zařadit do divadelního představení i taneční a pantomimická čísla. Zichovo pojetí vztahů jednotlivých složek se v kontrastu k avantgardě ukazuje jako velmi fixní (srovnejme například Zichův požadavek totality hereckého projevu s avantgardním hercem-hlasem, hercem-rekvizitou apod., nebo jeho postoj k artistům – nepředstavují dramatickou osobu a tudíž pro něj nejsou herci). Zichovo neproměnné pojetí vztahů složek divadla však právě avantgarda problematizuje.

Vzhledem k tomu, kolik proměn avantgarda přináší, musíme konstatovat, že Zichova teorie nereflektuje některé důležité skutečnosti. Dramatický text se umí osamostatňovat, být nositelem dramatické akce, umí se tedy oprostít od funkce charakterizování dramatické osoby a nese poetické vlastnosti. Vzhledem k proměnlivosti divadelní hierarchie pak mohou být tyto poetické vlastnosti určující pro podobu celého divadelního díla. Text v avantgardě může být určující složkou divadla ale nikoliv v tom smyslu, jak tomu bylo v epochách, kdy divadlo mělo „sloužit“ textu. Oproti Zichovu pojetí je novým náhledem také to, že text může být uchopen velice tvořivě bez přihlížení k autorskému záměru a často se užívá nedramatických (tj. lyrických a epických) textů, které na jevišti umí velmi dobře fungovat, což naznačuje, že identita dramatického textu nemusí být nutně spojena s divadlem.

4. JAN MUKAŘOVSKÝ

Jan Mukařovský je jedním z nejvýznamnějších českých estetiků. O významu jeho díla by bylo možné napsat mnoho. Bylo by možné zmínit Mukařovského spojení se sémiotikou (viz *Umění jako sémiologický fakt*),¹⁷⁷ na kterou jsme v rámci této diplomové práce již několikrát narazili. Bylo by také možné představit Mukařovského významnou koncepci estetického objektu, estetické funkce, normy, hodnoty či kolektivního vědomí. Mohli bychom přesně definovat jeho pojetí umělecké struktury, zdůraznit dynamiku, hierarchizaci a souvztažnost všech složek. Věřím, že tyto koncepce by mohly zdárně utvořit obraz o autorovi a jeho významu i ukázat důležitá východiska jeho teorie související s tématem mé práce. Z hlediska omezeného rozsahu diplomové práce se však zaměřím na to nejnütnější: ukázat Jana Mukařovského jako autora, který reflektoval avantgardu do všech důsledků, představit Mukařovského jako představitele sporu o povahu dramatického textu, který text reflektuje ve dvou uměleckých strukturách – literatury a divadla – a jako jediný věnuje popisu textu v obou strukturách prostor. U všech předchozích autorů jsme viděli, že dramatickým textem se zabývají především do té míry, do jaké souvisí s divadlem. U Jiřího Veltruského, kterého představím později, spatříme zase snahu představit dramatický text převážně v kontextu literárním (*Drama jako básnické dílo*)¹⁷⁸ - přestože o dramatu uvažuje i v kontextu divadla, směřuje ke zdůraznění jeho literárnosti. Estetik Jan Mukařovský nám poskytuje pohled vyrovnaný, o dramatu mluví jak v rozboru literární struktury (ve studiích o básnických kvalitách), tak tehdy, když se zabývá divadlem. Jeho příspěvek ke sporu o povahu dramatického textu proto považuji za velmi cenný, neboť mnoho myšlenek naznačených v předcházející části práce se u Mukařovského završuje a zároveň je inspirací pro teoretiky, kteří přišli po něm.

4. 1 Jan Mukařovský reagující na Otakara Zicha

Jan Mukařovský *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha chválí. Říká, že jde o „první příklad soustavného a filozoficky důsledného promýšlení základů

¹⁷⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umění jako sémiologický fakt*. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 208 – 214.

¹⁷⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

divadla“.¹⁷⁹ Cení si Zichova rozboru zvukových kvalit textu a upozorňuje, že se Zich přiblížil ke strukturalismu, například pojmem „významové představy“, a obratem k divákovi. To souvisí s koncepcí vnímání díla jako znaku. Mukařovský je toho názoru, že Zichova „obrazová představa“ není psychologický fenomén, ale sémiologický, je to nadindividuální fakt významový. Jan Mukařovský se tudíž snaží Zicha ukázat jako strukturalistu a rovněž jako předchůdce sémiologie,¹⁸⁰ mluví o jeho divadelní teorii následovně: „Zde bylo již divadlo pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků i významů.“¹⁸¹ Zvláště jej zaujala Zichova metafora prostoru vyplněného nehmotnými silami. Dále si Mukařovský všiml, že Zich ve své teorii opominul avantgardu, ale místo aby Zicha kritizoval, snažil se jeho teorii spíše doplnit a upravit. Na to, co do našeho sporu přináší Mukařovský, se nyní zaměříme.

4. 2 Divadelní struktura a její složky

Mukařovský mluví o divadelním díle jako o struktuře složek, kde panuje (proměnlivá) hierarchie. O tomto aspektu jsme snad dostatečně pojednali již u Jindřicha Honzla, zmíním proto jen stručně několik aspektů, které jsou pro teorii Jana Mukařovského důležité a považuji proto za nutné, se jim věnovat. Mukařovský upozorňuje, že každá složka struktury má další dílčí složky. Například složka hereckého zjevu má podsložky jako hlas, mimiku, gestikulaci, pohyb, kostým a další. Ale i hlas má své další podsložky – artikulaci, výšku, barvu, tempo, intenzitu výdechu a podobně. I ty bychom mohli členit dále. Složky se hierarchizují a každá složka může převzít dominantní úlohu. Mukařovský souhlasí se Zichem, že se jednotlivá umění, která na divadle spolupracují, vzdávají své samostatnosti. „Pro Wagnera bylo divadlo souhrnem několika umění samostatných: dnes však je již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se

¹⁷⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 394.

¹⁸⁰ „Herec je proto středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení; odtud mnohost a složitost divadelních znaků, kterou objevitelsky odhalil v své knize Zich a o níž plodně v jeho stopách přemýšlel Bogatyrev.“ (MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 403).

¹⁸¹ *Tamtéž*, s. 393.

jednotlivá umění své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka „rozpouštějí se“, splývajíce v nové umění, plně jednotné.“¹⁸² Divadlo je plně jednotné umění, které slučuje různé složky. Tyto složky se podřizují novému celku a jeho pravidlům a v tomto smyslu se zřikají své samostatnosti. Žádná ze složek není nutně podřízená nebo nadřízená, je mezi nimi napětí. V tomto jednotném celku se však složka může vymanit z dříve podřízené role, když je na ni v konkrétním díle položen důraz, jako tomu bylo ukázáno v minulé kapitole u avantgardního divadla.

Pro divadlo jako takové není žádná složka nezbytná. U Jindřicha Honzla jsme se rovněž setkali s historickým hlediskem, které zdůrazňuje i Mukařovský. Určující složku můžeme najít třeba pro divadlo určitého směru, ale celek divadla je příliš rozmanitou strukturou, než abychom mohli definitivně stanovit řídicí složku pro každé divadelní dílo. „(...) Jednou je dominantou divadla básnický text, podruhé herec, jindy režisér nebo i scénická výprava a jsou případy ještě komplikovanější, např. divadlo, kde převládá režisér, jenž však staví do popředí herce (Stanislavskij). Podobně je tomu i v podrobnostech: v hereckém výkonu převládají (podle doby, školy atd.) jednou složky mimické, jindy hlasové, atd.; dokonce i např. v samotném hlase uplatňuje se jednou převážně artikulace, jindy intonace atd.“¹⁸³ Mukařovský tu Honzla a jeho důraz na proměnlivost složek v dominantní úloze rozvíjí poukázáním na to, že převahu může převzít i složka tak zdánlivě nepatrná, jako je hercova intonace (tedy nejen hlas jako u Honzla). Ve vedení se mohou vystřídat všechny složky, což je možné právě díky tomu, že žádná ze složek není nezbytná, neboť její funkci může převzít složka jiná. Dramatický text chybí u pantomimy nebo v převážně improvizované komedii dell'arte, herec může scházet přechodně, kdy jeho úlohu převezme například světlo (jako v Burianově inscenaci *Lazebníka sevillského*). V takovém pojetí bychom pak mohli říct, že v době a v kontextu, ve kterém divadlu věnoval pozornost Zich, mohl převládat herec (stejně jako u Honzla a Frejky), u Hostinského byl ale ještě určující složkou dramatický text. Tak by zůstaly do jisté

¹⁸²MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 394.

¹⁸³ *Tamtéž*, s. 396.

míry oprávněné obě dvě teorie, byly by však podmíněné jejich historickým kontextem.

O pohyblivosti funkcí jednotlivých složek jsem pojednala v minulé kapitole. Mukařovský potvrzuje, že zásadní role avantgardy je v tom, že oživila předměty na scéně a udělala z nich nositele dramatické akce. Tento avantgardní postup se navíc postupně stal součástí divadelní konvence. Divadlo nyní může využít „bohaté mnohostrannosti jednotlivých složek struktury,“¹⁸⁴ využívat rozmanitý repertoár hereckých možností a zdůrazňovat různé složky hereckého projevu. Tím, že avantgarda zdůrazňovala pokaždé jinou složku, způsobila relativní osamostatnění jednotlivých složek. Proto Mukařovský mluví i o dramatickém textu jako o samostatné složce uvnitř divadelní struktury, což má samozřejmě zásadní dopad pro námi sledovanou diskuzi.

4. 3 Dramatický text ve struktuře literatury a divadla

Zopakuji, že zmíněná samostatnost dramatického textu v divadelní struktuře ale nevychází z toho, že by byl dramatický text ostatním složkám divadla nadřazený (připomenu, že tak tomu bylo například u Hostinského, který z tohoto důvodu relativní samostatnost dramatickému textu přiznával). Pro Mukařovského není dramatický text vždy ústřední a dominantní složkou divadla, i když reflektuje, že v některé vývojové etapě divadelní praxe založená na nadřazenosti textu převládala (zmiňuje například francouzské divadlo 19. století).

Mukařovský přichází s pohledem, že dramatický text patří jak do struktury literatury, tak do struktury divadla. „Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu.“¹⁸⁵ Dramatický text je pro Mukařovského literární uměleckou strukturou, která ale může vstupovat do struktury divadelní. Když vstupuje do struktury divadla, podstatně se proměňuje a dle vývojové etapy divadla a proměnlivosti složek může

¹⁸⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 426.

¹⁸⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 399.

být text pouze složkou podřízenou a jindy zase naopak. Skutečnost, že drama zároveň patří do struktury literatury, je pro Mukařovského nezpochybnitelná. „Vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyslitelný a stejně i vývoj dramatu bez básnictví: bez ustání napájí se drama ze zdrojů lyriky a epiky i naopak vykonává na tyto sousední útvary vliv.“¹⁸⁶ I když jsou lyrika a epika převážně díla monologická a dramata dialogická, všechny literární druhy se navzájem ovlivňují a kombinují. Tím se vysvětluje, že některé epické útvary inspirované dramatem staví do popředí přímou řeč.

Toto Mukařovského tvrzení, že účelem dramatického textu není výlučně jeho jevištní ztvárnění, je v rozporu se Zichem. U Mukařovského vstupuje dramatický text do struktury divadla, ale může existovat i samostatně jako literární dílo. Přesto však Mukařovský naznačuje bytostné spojení dramatického textu a divadla.¹⁸⁷ „V každém případě však je napětí mezi dramatickou básní a divadlem: zřídka kdy projde drama jeviště bez dramaturgické úpravy a výraz ‚jevištní interpretace kusu‘ je zpravidla jen eufemismem, jenž maskuje napětí mezi divadlem a básnictvím.“¹⁸⁸ Mukařovský tu odkazuje k termínu „interpretace“, který má dle jeho názoru vyřešit vztah divadla a textu, i když přitom je tento vztah relativní. Podle Mukařovského zastánci¹⁸⁹ pojetí „divadla jako interpretace dramatického textu“ chtějí termínem interpretace vyřešit skutečnost, že se básnické dílo vstupem do struktury divadla proměňuje. Pojmem interpretace chtějí teoretici obhájit nutnost úprav dramatického textu pro jevištní ztvárnění a přitom mluvit o identitě různých divadelních děl o témže dramatickém textu. S tím, že se dramatický text vstupem do struktury divadla proměňuje, Mukařovský souhlasí. Složky dramatického textu jako literárního díla budou mít jiné hierarchické

¹⁸⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 399.

¹⁸⁷ Jak již bylo řečeno výše, toto spojení přitom neznamená, že každý dramatický text se nutně musí stát součástí divadelní struktury, ani že se divadlo jako takové neobejde bez dramatického textu. Z historického hlediska najdeme díla, která toto spojení nepotvrdí, struktura divadla a struktura dramatického textu jsou příliš široké, než abychom mohli přijít s tak určující charakteristikou, jako je neoddělitelná spjatost textu a divadla. Přesto je však z obecného hlediska vazba dramatického textu a divadla nepopíratelná.

¹⁸⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 399.

¹⁸⁹ Důležité se toto místo Mukařovského teorie ukáže především v poslední kapitole mé diplomové práce u Zdeňka Hořínka a jeho teorie interpretace.

uspořádání, než když vstupují do struktury divadla, kde nabývají nových vztahů s dalšími složkami divadla. Jak však z citace vyplývá, definovat napjatý vztah divadla a dramatického textu pomocí termínu interpretace je podle něj nadbytečné. Stačí, když si uvědomíme, že básnické dílo se vstupem do divadla vždy nutně promění (a nejen z toho důvodu, že například režisér postaví některé stránky básnického díla do popředí), dostane se totiž do dialektického napětí s dalšími složkami díla, a proto si nezachovává totožnou identitu, jakou má jako čtený literární text. „Básník vládne jen psaným slovem, herec však bohatým souborem prostředků hlasových, mimických atd. Není ani možné, aby podal jen to, co obsahuje text: vždy uvidíme na jevišti celého člověka, nejen to, co nám z něho ukazuje básník.“¹⁹⁰ Mukařovského poukaz na celost herce se blíží Zichově nutnosti totality hereckého projevu, obě pojetí ale ukazují především na to, že dramatický text se na jevišti spojuje s jinými prostředky. Jako literatura stojí dramatický text jen na slovech, na divadle herec musí slova přinejmenším už *nějak* vyslovit (kromě hlasových a mimických kvalit je samozřejmě na divadle dramatický text ovlivněn také režisérovým pojetím, specifickou scénografií a hudbou). Vztah mezi divadlem a dramatem je napjatý,¹⁹¹ nikdy ale nemůžeme mluvit o nadřazenosti jednoho nad druhým – právě proto někdy mluvíme o reprodukci dramatického textu na divadle a jindy se zdá, jakoby text na divadle snad ani neměl žádný význam. To, co bylo u Honzla naznačeno (relativní samostatnost složek uvnitř jednotného divadelního díla a směřování k pojetí dramatického textu ve dvou strukturách), je u Mukařovského explikováno. Dramatický text u Mukařovského funguje v literatuře jako samostatná umělecká struktura a na divadle jako složka struktury jiné - zdůrazním, že struktury jednotné, i přestože jde o spojení různých složek. V divadelní struktuře může text vstupovat do rozmanitých vztahů a v některých případech převzít i dominantní funkci v celé divadelní hierarchii.

¹⁹⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 399.

¹⁹¹ „Takový je tedy vztah mezi divadlem a dramatem: stále napjatý a proto také podléhající změnám. V zásadě není však ani divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu: jedna i druhá z těchto krajností může nastat jen v jistých vývojových obdobích, v jiných pak je rovnováha mezi oběma stranami.“ (*Tamtéž*, 401).

4. 4 Herec v divadelní struktuře

Položme si nyní otázku, znamená-li tato samostatnost a částečná vzájemná zastupitelnost složek, že se může každá složka libovolně v divadelní struktuře ztratit (a jindy zase zcela dominovat)? Nikoli – i Mukařovský považuje za zásadního činitele divadla právě herce. Upozorňuje, že přestože v avantgardě přebírají jednotlivé předměty funkci herce, herec se nikdy nemůže z divadla ztratit úplně. Například, pokud rekvizita či světlo přebírají na okamžik hereckou funkci, upozorňují právě tím na její nepostradatelnost. Mukařovský mluví o herectví jako o krystalizační ose divadla. „Básník, zmocní-li se vlády nad divadlem, sníží herce na reprodukcujícího umělce, režisér z něho učiní svůj nástroj, výtvarník součást scény. Herec naproti tomu, i když bude postaven na místo první, opře se stejnoměrně o všechny ostatní, nezbavuje žádného z nich aktivní účasti na výstavbě díla.“¹⁹² Herectví ovlivňuje všechny ostatní složky divadla, je středem jevištního dění, nejčastější nositel jednání a vzhledem k herci je vše hodnoceno.

Mukařovský ale nemluví o tom, že je herectví ostatním složkám nutně a vždy nadřazené, nýbrž jen o tom, že funkce této složky je v každé divadelní struktuře nepostradatelná. A je tomu tak proto, že herectví dílo jakožto divadelní charakterizuje. „Je však jisté, že herec – ať zaujímá místo vedoucí či podřízené či konečně rovné ostatním – je nezakladnějším, nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby: každý z ostatních může scházet a není také v dějinách divadla nouze o doklady toho, že ten či onen z nich v starších dobách ještě nebyl při divadelní práci přítomen (režisér v dnešním slova smyslu) nebo z ní dočasně vymizel (básník v komedii dell'arte), není však divadla bez herce, a to bez lidského herce nebo alespoň znaku, který jej zastupuje (loutka, stín atd.)“¹⁹³ Mukařovský říká, že další složkou, která nejzřetelněji charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar, je režie,¹⁹⁴ v širším pohledu na divadlo

¹⁹² MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 424, 425.

¹⁹³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 423.

¹⁹⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 395.

pak další charakteristické složky můžeme zahrnout dramatický prostor,¹⁹⁵ dialog¹⁹⁶ a publikum.¹⁹⁷

Mukařovský tedy stejně jako Zich, Frejka a Honzl buduje pro herce výsadní postavení. Dodejme ale, že Zich sice také mluví o herci jako o nejzákladnější složce divadla, ale jejich pojetí nemůžeme ztotožnit. Mukařovský totiž nezapomíná dodat, že herec je v rámci struktury jevištního díla pouze něčím částečným, svého významu hercova tvorba nabývá až v mnohonásobných vztazích (jako jsou například herec a jevištní prostor, herec a dramatický text, herec a herci ostatní). Na rozdíl od Zicha není u Mukařovského herectví nutnou i postačitelnou podmínkou dramatického díla, neboť divadlo spojuje herce vždy také s dalšími složkami. Jak bylo také výše ukázáno, nemůžeme mluvit ani o nezbytné nadřazenosti herce v každé divadelní struktuře, neboť dominantní se může v jednotlivých etapách vývoje divadla či v konkrétních divadelních dílech stát jakákoli ze složek jevištního díla. Byl-li u Zicha nositelem dramatičnosti vždy nutně lidský herec ve své totalitě, nyní může hereckou funkci převzít kterákoliv ze složek, a proto i nositelem dramatičnosti může být přechodně jakákoliv složka. Nabízí se proto uvažovat o tom, že dramatičnost již nelze nutně svázat pouze s jednáním dramatických osob, ale spíše se vztahy mezi jednotlivými složkami divadelní struktury.

¹⁹⁵ V souvislosti s dramatickým prostorem Mukařovský odkazuje na Zicha, který pojímá scénický prostor jako významový soubor sil (ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 192). Mukařovský vysvětluje, že dramatický prostor vzniká v čase proměnami vztahů mezi herci navzájem a mezi herci a prostorem, scénou. Pohyb i rozestavení osob je vždy vnímáno a hodnoceno vzhledem k postavení předcházejícímu i následujícímu. Dramatický prostor není totožný se scénou, protože dramatický prostor tvoří nejen jeviště, ale i hlediště. Dramatický prostor je dynamické pole a účinky z jeviště dostávají se do hlediště a naopak. Proto je důležitou složkou divadla i přítomnost publika. (MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 401, 402).

¹⁹⁶ Rozboru dialogu se Mukařovský věnuje hned v několika svých studiích (*Dialog a monolog, O jazyce básnickém, K jevištnímu dialogu*), jeho rozboru přebírá například Jiří Veltruský, Ivo Osolobě nebo Miroslav Procházka.

¹⁹⁷ I recipientovi věnoval Mukařovský soustavnější pozornost. V souvislosti s divadlem zmíním alespoň, že Mukařovský říká, že herci jsou brzděni nebo poháněni tušenou vnímavostí diváků, jejich náladou při hře. Je to také divák, který dává smysl například rekvizitě – rekvizita je tím, za co ji divák považuje. Už Mukařovský sleduje tendence moderního divadla, která činí účast diváka přímější a přímější. Pro Mukařovského je divák navíc třetím účastníkem dialogu. (MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 406. MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: *Studie II*. Brno: Host, 2001, s. 89 – 115).

4. 4. 1 Záměrnost a nezáměrnost

Dovolím si k podkapitole o herci přiřadit ještě sumarizaci zdánlivě nesouvisející Mukařovského statě z roku 1943 *Záměrnost a nezáměrnost v umění*.¹⁹⁸ Mukařovský v této významné stati poukazuje na skutečnost, že se nám umělecká díla zdají jako záměrná. Chce se oprostít od psychologismu, který spojuje problém záměrnosti a nezáměrnosti s vědomím a podvědomím autora. Mukařovský záměrnost v díle stanovuje jako sémantickou energii, která dává jednotlivým složkám a částem díla jednotného smyslu. Vnímatel vykazuje aktivní úsilí, když se snaží navázat vzájemné vztahy mezi jednotlivými složkami díla a najít jednotící významový princip (sémantické gesto jako dynamicky jednotící princip díla nebo souboru děl). Záměrnost, kterou vnímatel při recepci pociťuje, se může lišit od záměrnosti tvůrce. Proměna vnímání (způsobena rozdílnou dobou, generací, sociálním prostředím nebo zkrátka odlišností vnímatelů) může v důsledku způsobit, že se složka dříve pociťovaná jako nezáměrná, stane dokonce nositelem záměrnosti (například čtenář staršího básnického díla pokládá některé výrazy za účinné archaismy); tato skutečnost dává záměrnosti díla dynamickou povahu. Mukařovský se ptá: „Jestliže vnímatel projevuje nutně snahu pojmout celé dílo jako znak, tedy jako útvar vzešlý z jednotného záměru a čerpající z tohoto jednotného záměru i jednotný smysl – může se vnímateli v díle jevit něco, co by bylo vně tohoto záměru?“¹⁹⁹ Příhodné je, že pro odpověď na otázku Mukařovský užívá divadelního příkladu. Představuje dva diváky představení a ukazuje, že stržení a uchvácení je součástí divákovy života a přitom je mimo záměrnost. Při recepci uměleckého díla nastává chvíle, kdy se ocitneme v bezprostředně prožívajícím postoji, ať chceme nebo ne, necháme se na chvíli strhnout. V tomto momentu „umělecké dílo přestává být pro diváka autonomním znakem, který by byl nesen jednotícím záměrem, ba přestává býti znakem vůbec a stává se ‚nezáměrnou‘ skutečností.“²⁰⁰ To, co se staví významovému sjednocení na odpor a zdá se být bezprostředně prožívanou skutečností, je právě

¹⁹⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 353 – 388.

¹⁹⁹ *Tamtéž*, s. 364.

²⁰⁰ *Tamtéž*, s. 366.

nezáměrnost. Dílo dle Mukařovského vždy kolísá mezi záměrností a nezáměrností, mezi znakem a věcí.²⁰¹

O záměrnosti a nezáměrnosti mluví v souvislosti s hercem ještě tři roky před Mukařovským Jiří Veltruský v článku *Člověk a předmět na divadle*.²⁰² Veltruský říká, že vše na jevišti je chápáno jako znak, ale herce na znak – na označující a označované – dle Veltruského nemůžeme redukovat. Důvodem je právě nezáměrnost. Herec jako živý člověk si nemůže ponechat jen takové složky svého projevu, které jsou pro danou situaci potřebné, které jsou záměrné. Stále tu budou navíc jisté fyziologické nutnosti (jako různé automatické reflexy) a divák i tyto nezáměrné složky hercova výkonu vnímá jako znaky. „Tím se stává herecká postava proti jiným nositelům znaků komplikovanější a bohatší, řekli bychom konkrétnější.“²⁰³ Herec tvoří svým tělem určité znaky, ale zároveň je ve výtvaru vždy osobně přítomen a tak sem proniká skutečnost. Nezáměrné prvky hereckého projevu způsobují, že se nám postava zdá jako skutečnější než ostatní složky dramatického díla. Charakter reality v uměleckém díle, který tedy nese právě herec (resp. jeho nezáměrné složky) je hlavním spouštěčem divákova vcítění. Už Honzl s Frejkou sice upozorňovali na to, že herec se stává na jevišti znakem, nicméně Honzlovi bylo vytýkáno, že v jeho pojetí „herce jako absolutního hráče“ je herec depersonalizován.²⁰⁴ To, co Honzlovi chybělo, byla právě hercova

²⁰¹ Podrobněji vysvětleno: Kdyby bylo dílo pouze znakem, nezasáhne diváka, nezpůsobí takový estetický účín. Autonomní znak nemá vztah ke skutečnosti, ale věc ano. Tím nezáměrnost učiní dílo něčím bezprostředně naléhavým. Dílo jako znak působí na člověka sociálně a dobově podmíněného, ale dílo jako věc působí na něco obecně lidského. Složky záměrné a nezáměrné se mohou proměňovat, ale vždy bude v díle něco, co recipient obtížně zahrnuje do jednotícího významového gesta. Mukařovský proto tvrdí, že nezáměrnost je vždy průvodním jevem záměrnosti a je vždy pociťována na jeho pozadí.

²⁰² (VELTRUSKÝ, Jiří. *Člověk a předmět na divadle*. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 43 – 50.) K teorii se poté podrobněji vrací v roce 1981 v článku *Divadelní teorie Pražské školy*. (In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 15–24.) Zopakují, že studie *Člověk a předmět na divadle* vychází poprvé v roce 1940, zatímco Mukařovského *Záměrnost a nezáměrnost v umění* v roce 1943.

²⁰³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Člověk a předmět na divadle*. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 44.

²⁰⁴ Jan Hyvnar říká, že tím, že Honzl vytrhuje herce z tradičních vazeb, jej depersonalizuje: „V Honzlových manifestech a experimentech tak dřímala dvojí herecká depersonalizace: u té první odcházela herec z jeviště do hlediště a do života, kde už jsou pak herci všichni, u té druhé se snadno mohl stát stínem nebo znakem v umělém světě, kde už je zase hercem všechno.“ (HYVNAR, Jan.

skutečnost, ona nezáměrnost, která je v díle vždy přítomná. Můžeme tedy shrnout, že i v konceptu záměrnosti a nezáměrnosti se nám naši autoři sporu propojují a díky vzájemným reakcím obohacují teorii divadla o tento koncept, který nese značný význam pro objasnění estetického recipování herectví.

4. 5 Lyrika a epika na divadle

Jan Mukařovský je výjimečným autorem námi sledovaného sporu také z toho důvodu, že reflektuje i další literární vlivy na divadle. Úvahy o spojení divadla s poezií jsme viděli už u Frejky a Honzla, z tohoto spojení však autoři nevyvodili žádné explicitní závěry pro povahu divadla a dramatického textu. Jan Mukařovský vnímá dramatický text uvnitř struktury literatury – kde nachází zřejmá ovlivnění mezi lyrikou, epikou a dramatem, například říká, že lyrika a epika mohou například od dramatu převzít dialogickou formu. Současně ve svých studiích rozebírá například Burianovu dramaturgii *Krysaře* a snaží se tak vypátrat i spojení divadla s jinými literárními druhy. Na toto téma se zaměřím v této podkapitole.

Nutno uvést, že pro dramatický text je dle Mukařovského charakteristická forma dialogu. Dialog je pro Mukařovského spjat se „zde“ a „ted“. Typické pro dialog je, že funkce nositele jazykového projevu přeskakuje z jednoho účastníka hovoru na druhého. To se pak děje i na jevišti. „Jevištní projev jazykový je dialog, to znamená řeč neustále přerušovanou, přeskakující od osoby k osobě, vytryskující stále znovu z mimojazykové situace.“²⁰⁵ Dramatická situace si tedy sama žádá dialogičnost a střídání kontextů. Mukařovský říká, že tam, kde je řeč v dialogu přerušována (dodejme ale, že ve skutečnosti nejen tam, kde je řeč přerušovaná), vchází řeč do kontaktu s ostatními složkami divadla. Současně se ale spojuje s tím, co předcházelo a co následuje, otázka a odpověď, akce a reakce navazují vždy znovu přetrhovanou nit.²⁰⁶ Mukařovský říká, že dialog je tak vlastně nepřetržitý a potenciálně nekonečný, překračuje hranice hry, protože může vejít

O českém dramatickém herectví 20. století. Praha: Kant pro Akademii múzických umění v Praze, 2008, s. 55).

²⁰⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Jevištní řeč v avantgardním divadle.. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, s. 412, 413.

²⁰⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Jevištní řeč v avantgardním divadle.. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, s. s. 413.

do divákova života, když opouští divadlo a dialog pokračuje v něm samém. To ukazuje na důležitou charakteristiku jevištního dialogu: Na rozdíl od běžného dialogu má dialog jevištní o jednoho činitele navíc – má publikum, a proto je významově složitější. „To znamená, že zde ke všem přímým účastníkům dialogu přistupuje ještě účastník další, mlčenlivý sice, avšak důležitý, neboť vše, co je v divadelním dialogu řečeno, je zaměřeno k němu, k účinku na jeho vědomí.“²⁰⁷

V této kapitole se zabýváme ale tím, že divadlo užívá i nedramatických textů – můžeme i tady najít dialog? Mukařovský na Burianově drammatizaci *Krysaře* ukazuje, jak režisér novely, tedy literární žánr s dominantně monologickou povahou, zdramatizoval. Mukařovský vysvětluje, že Burianova drammatizace monologických částí byla možná z toho důvodu, že Dyk v *Krysaři* užívá mnoha hodnotících obrátů a především souřadných vět, takže je monologické vyprávění už rozděleno na významové úseky, které lze osamostatnit a rozčlenit do jednotlivých replik. Dialogičnost tak byla potenciálně přítomna už v jazyce monologického textu a Burian proto mohl text monologického vyprávění přepsat do dialogické podoby bez větších změn a škrťů ve vlastním textu. Tím je mimo jiné opět stvrzeno ovlivňování druhů uvnitř literární struktury. Dialogičnosti předlohy potom Burian využil i na jevišti pomocí zvukových vlastností intonace, timbru, expirace a tempa. Text je díky těmto vlastnostem doprovázen množstvím režijních poznámek, v některých úsecích jsou téměř při každé replice, poznámky upozorňují na proměny hlasu, které se mohou objevit právě tam, kde jsou významové zvraty. Významová výstavba dialogu je tedy zaměřená na maximum významových zvrátů. Mukařovský osvětluje, že oblíbenost veršů v dramatu souvisí právě s významovými zvraty, které se mohou objevit na meziveršovém rozhraní. Dialog lze proto vytvořit i při inscenování lyrických textů. Touto analýzou dramatu se později inspiruje Veltruský, když píše monografii *Drama jako básnické dílo*. Naši autoři sporu se na tomto místě setkávají, vždyť již Hostinský narážel na to, že scénické umění si vynucuje dialogičnost. Dialogičnost je typická pro drama i pro divadlo jako takové. Jelikož dialogičnost lze hledat i v nedramatických textech, není dramatický text nutně svázán s divadlem. Může žít vlastním literárním životem, a divadlu naopak může posloužit zcela jiný text.

²⁰⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno, Host, 2000, s. 408.

Drama je pro Mukařovského básnictví dialogu, jde vlastně o akci-reakci vyjádřenou jazykem. V moderním divadle vidí Mukařovský nepřetržitou hru významových zvrátů. „Vše, co je na jevišti, je jen hmotný podklad jevištního dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce. Každý přesun ve vztazích složek je zároveň i reakcí vzhledem k tomu, co před ním předcházelo, i akcí vzhledem k tomu, co bude následovat. Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek.“²⁰⁸ Dialogická povaha dramatu je důvodem, proč se divadlo nejčastěji sdružuje právě s dramatem – potřebuje slovo a potřebuje akci a reakci. Mukařovský na příkladu E. F. Buriana ukázal, že akci a reakci je možné najít nebo vytvořit i v lyrických a epických textech. Proto je možné na divadle využít jakýkoliv literární text. Zdůrazním, že toto je něco, s čím Zich nepočítal – lyriku a epiku jako literární útvary důsledně odlišoval od dramatu. Na jevišti se podle něj mohly objevit pouze dramatické texty (napsal je dramatik, podle nazření dramatických situací se záměrem vytvořit kolektivní dramatické dílo). Divadlo, ale může spolupracovat s jakýmkoliv textovým či jazykovým materiálem, který podpoří dramatický princip akce a reakce.

Jan Mukařovský představil dramatický text jako plnohodnotné literární dílo, které má vazby se strukturou literatury jako celku (vzájemné ovlivňování lyriky-epiky a dramatu). Současně ukázal dramatický text jako složku divadelní struktury, ve které se text dostává do proměnlivých vztahů s dalšími složkami divadla, může převzít funkci dominantní, nebo se naopak z díla dočasně vytratit. Tím, že se hierarchie složek divadla proměňuje, ukazuje se zároveň, že i dramatická jako taková spočívá na proměnlivých vztazích ve struktuře, na akci a reakci mezi jednotlivými složkami. Zichovo pojetí, které uvažuje o fixním vztahu jednotlivých složek divadla a o dramatické pouze v souvislosti s jednáním lidského herce, je proto v takovém pojetí překonáno, či alespoň doplněno a korigováno se zřetelem k avantgardnímu divadlu.

²⁰⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 398, 399.

5. JIŘÍ VELTRUSKÝ

5. 1 Vyrovnání se s předchozími mysliteli

Předtím než představením Veltruského teorii dramatického textu, pokusím se zasadit autora do kontextu s ostatními autory našeho sporu. Veltruského dílo můžeme chápat jako jistou reakci na Zicha, jako jeho opozici, zároveň jsou však jeho pojednání samostatná a i když Zicha zmiňují,²⁰⁹ nejsou vybudována na jeho kritice, ale pouze se snaží přijít s lepší odpovědí na otázku místa dramatického textu, problému divadelnosti a úlohy herce. Ivo Osolsobě v doslovu k Veltruského monografii *Drama jako básnické dílo*²¹⁰ zajímavě líčí, že studie byla dychtivě očekávána akademickou obcí, protože byla vnímána právě jako možná protiargumentace Zichova uceleného, systematického, logického díla, které vylučuje dramatický text z literatury, a ač to u většiny teoretiků budí rozpaky, nikdo s logicky odůvodněným zdůvodněním neplatnosti Zichovy teorie nepřichází. Osolsobě v tomto komentáři říká, že aby Zich popsal dramatické dílo jako ideální dramatický tvar, vymyslí si sémiotiku divadla (ta je v díle rozpoznána samozřejmě až později) a ve své analýze je důsledně systematický a přesný. „Naproti tomu Veltruský jen tím, že popře Zichův základní metodologický předpoklad, totiž že dramatické umění je umění nejen samostatné (to by ještě šlo), ale i jednotné, s nímž tedy je nutno podle toho – totiž jako s jednotným – i zacházet, popře Zichovu teorii s jejím nesnesitelným pedantstvím celou!“²¹¹ Pro Veltruského je divadlo spojení jednotlivých složek, které bojují neustále o převahu a je mezi nimi dialektické napětí.

Veltruského spatříme především jako žáka Jana Mukařovského, zvláště v pozdějších letech ale vyjadřuje obdiv k Zichovu dílu a přiznává, že v mládí

²⁰⁹ Osolsobě v doslovu k *Dramatu jako básnické dílo*, vtipně poznamenává: „Zichovo jméno tu sice zazní, ovšem jen jako jméno kohosi, kdo sem nepatří, o něhož sotva zavádíme, s nímž však nepolemizuje, natož abychom ho vyvraceli.“ (OSOLSOBĚ, Ivo: Jiří Veltruského příspěvek k filozofii dramatu (doslov a komentář). In: VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 104).

²¹⁰ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. Jako studie vyšlo *Drama jako básnické dílo* poprvé ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii* v roce 1942.

²¹¹ OSOLSOBĚ, Ivo. Jiří Veltruského příspěvek k filozofii dramatu (doslov a komentář). In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 102.

nedokázal zcela docenit a vidět všechny přesahy tohoto velkého díla. Zichovu *Estetiku dramatického umění* pokládá za monumentální dílo, které mimo jiné přineslo koherentní pojmový systém.²¹² Ve Veltruského díle proto můžeme spatřit především vlivy Mukařovského a Zicha.²¹³ Veltruský uznává Zichovi prvenství v tom, že rozlišil označující od označovaného v divadle (herecká postava a dramatická osoba), obdivuje jeho odmítnutí divadelní iluze (Zich klade důraz na odlišení noeticky odlišné divadelní skutečnosti od skutečnosti životní)²¹⁴ a jeho definici dramatického prostoru jako dynamického, neustále se proměňujícího souboru vztahů. Tak prý Zich poprvé odhalil prostor jako jev významový a dle Veltruského je třeba všechny složky divadla studovat právě se zaměřením na jejich význam. Veltruský jmenuje také Bogatyreva a Honzla, kteří se již Zicha snažili doplnit, dopustili se však jistých metodologických nepřesností a po Zichovi převzali chybný sklon interpretovat znaky jako věci, jež každá zvlášť sama o sobě něco představuje, zastupuje či charakterizuje. Proto se do „doplnění“ pouští i Veltruský, aby některé omyly vyjasnil. Toto vyjasnění probíhá důsledně ve strukturalistické a sémiologické linii.

Pro vlastní spor o povahu dramatického textu je nosné zejména to, že Veltruský vidí stejně jako Mukařovský dramatický text jako fenomén, který se dostává do dvou struktur. Je samostatným a svébytným dílem, které patří do struktury literatury. Může se ale stát součástí struktury divadelní. Vstupem do jiného

²¹² VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 51, pozn. 1.

²¹³ Miroslav Procházka v předmluvě k vydání sborníku *Příspěvky k teorii divadla* říká: „Otakar Zich a Jan Mukařovský jsou dva autoři, s nimiž se téměř neustále setkáváme ve Veltruského díle. Při kritickém vztahu, který měl Veltruský k některým názorům O. Zicha, oceňuje jeho systematické pojetí divadla a to se mu také stává jistým rámcem při budování koncepce vlastní, zvláště vztahů mezi signans a signatum. Námitky týkající se Zichova nedocení avangardního divadla jsou později ponechány stranou z hlediska celkového pojetí jeho teorie divadla. Svým citlivým pojednáním Zichových názorů hlavně z *Estetiky dramatického umění* – nám Veltruský nepřímou naznačuje, že jeho pojetí divadla je třeba číst ve světle Zichových názorů. Na druhé straně je ale také třeba říci, že Zicha bychom dnes měli číst také ve světle Veltruského koncepce. Ve Veltruského vztahu k Zichovi je obsaženo i přitakání i polemika. Tak či onak je Veltruského budování vlastního pojetí doprovázeno ‚neustálým čtením‘ Zicha.“ (PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 9).

²¹⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 281 – 290.

znakového systému se dramatický text transformuje. Nutně například vypadnou autorské a scénické poznámky, které jsou nahrazeny mimojazykovými znaky. Spolu s ostatními složkami divadelního díla tvoří dramatický text dohromady znak. Tak i dramatický text se stává součástí tohoto komplexního divadelního znakového systému, kde už od sebe jednotlivé složky nelze jednoznačně oddělit (podobně jako nelze jednoznačně oddělit označující a označované / hereckou postavu a dramatickou osobu, nebo obsah a formu díla a podobně). Složky jsou součástí divadelní struktury a jako takové jsou charakterizovány skrz vztahy k dalším složkám a nelze je zcela osamostatnit a oddělovat. Souhrnně řečeno, dramatický text je pro Veltruského spojen se dvěma strukturami, přičemž není v těchto strukturách identický.

5. 2 Dramatický text v pojetí Jiřího Veltruského

Inovací je, že Jiří Veltruský se snaží spor o povahu dramatického textu rozhodnout ve prospěch dramatického textu jako literárního díla. Jeho monografie *Drama jako básnické dílo* vychází z předpokladu, že při četbě před sebou nemá vnímatel jeviště a herce, ale pouze jazykové prostředky. Veltruský upozorňuje, že i kdyby si čtenář při četbě představoval herce a jeviště, tak jak o tom mluví Zich, recipient se při četbě setkává s významy, ale při divadelním představení s nositeli významu. Tímto se dle Veltruského vyjevuje zřetelný rozdíl mezi dramatem a jeho realizací. *Drama jako básnické dílo* poskytuje zajímavý literární rozbor dramatického textu, který je z velké části inspirovaný studii Jana Mukařovského.²¹⁵ Monografie směřuje k obhájení dramatu jako literárního díla.

²¹⁵ Veltruského přístup k analýze dramatu se opírá o Mukařovského sémantické gesto, tedy o uchopení, které míří k jednotě dynamického stavebního principu díla. Je třeba zmínit, že Veltruský tu připomíná, že princip sémantického gesta předznamenal právě Zich, když mluvil o „jednotné stylizaci“ všech součástí díla. Další paralely s Mukařovským jsou hlavně v pojetí dialogu, který je pro drama charakteristický. Veltruský stejně jako Mukařovský upozorňuje na významovou výstavbu dramatu, která spočívá v mnohosti významových kontextů. Základním významovým principem dialogického jazyka je střídání významových kontextů, které přináší každý účastník promluvy. Mukařovský mluvil o třech základních principech výstavby významového kontextu – jednotnosti větňého principu, významové akumulaci a oscilaci mezi významovou statikou a dynamikou. Všechny tyto tři principy zkoumá i Veltruský. V monografii je značný důraz položen právě na rozbor kontextu a dramatické situace jako něčeho dynamického, co se neustále proměňuje. Kromě toho, že se v dramatickém dialogu střídají projevy a kontexty několika mluvících osob, Veltruský upozorňuje na to, že je dialog projevem ústředního subjektu – básníka, který dává významovým souvislostem jednotu. Kontext se utváří v mysli každého účastníka dialogu ve chvíli, kdy mluví i kdy poslouchá druhého – jednotlivé repliky jsou proto jen zlomky

Veltruský chce ukázat, že divadelní provedení dramatu není nutné a jeho četba je dostačující. Dramatický dialog v dramatu má estetickou funkci a čtenář je podle Veltruského schopen integrovat všechny významy a rozvíjet všechny kontexty do esteticky plnohodnotného celku i bez reálného provedení dramatu.

V dalších článcích zároveň Veltruský o dramatu pojednává mimo literární rozbor a ukazuje, jak se začleňuje do divadelní struktury. Toto hledisko jsem si již v úvodu mé diplomové práce vytyčila jako určující a tudíž se mu dále budu věnovat. Veltruský chce v tomto kontextu ukázat, že literární text patří mezi základní složky divadelního umění. Divadlo dle Veltruského užívá heterogenní materiály z jiných umění (tj. sémiotických systémů) a každý typ znaku se na jevišti střetává s ostatními. „Zároveň však v kombinaci s těmi ostatními každý z nich získává určité nové rysy a významové možnosti, které nemá sám o sobě, mimo divadlo.“²¹⁶ Jak již bylo naznačeno v úvodu kapitoly, na divadle dramatický text nabývá nových vztahů a transformuje se. Divadlo je spojením jednotlivých složek, přičemž tyto složky vycházejí z jiných druhů umění. Každá složka je relativně samostatná, ale zároveň jsou složky nezbytně ve vzájemných vztazích, kdy mezi sebou bojují o převahu. Dramatický text je v napětí především s hercem – herecův výkon je textem často předurčen, někdy je ale jeho výkon na textu nezávislý. „Drama vyvíjí intenzivní tlak na všechny ostatní složky divadla. Ale žádná z nich jeho tlaku nepodléhá beze zbytku a nepřestává vykazovat určitý stupeň odporu. Je tomu tak proto, že každá z nich je součástí samostatného umění: herectví, hudby, architektury a tak dále.“²¹⁷

Divadlo se tedy skládá z jednotlivých uměleckých složek, mezi které patří i samostatné umění herectví. Při spojování složek může být dramatický text

kontextu, který je souvislou, nepřetržitou řadou významů (opět odkaz na Mukařovského sémantické gesto). Celkový smysl každého kontextu je určován i postavením každého účastníka v mimojazykové situaci (tj. dle Veltruského: zvláštní měnící se zde a teď dialogu). Chce-li tedy čtenář vystihnout významové sjednocení dialogu, musí se zabývat jak rozбором situace, tak stanoviskem básníka – tím, jak koordinoval jednotlivé kontexty v kontextu celkovém.

²¹⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 18.

²¹⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 93.

ochuzen – například když herec zasáhne do významu jazyka, ale také obohacen – když herec dodá slovům sílu a váhu. Nutně pak při jevištní realizaci vnímáme absenci autorských poznámek jako ochuzení textu, na druhou stranu je text obohacen tím, čím jsou mezery vzniklé po poznámkách zaplněny. Mezi sémiotickými systémy divadla a literatury je neustálé dialektické napětí. Zatímco u jazykového znaku dramatu je důraz položen na zvukové složky, které mohou tvořit nejsložitější významy, herectví těla strhává pozornost vytvářením hmotných vztahů na úkor nehmotných jazykových vztahů, čímž často odvádí pozornost od textu. Dialektiku herce a textu vnímá Veltruský jako stálý rys divadelního znaku. „Proměnlivost divadelního znaku, kterou Honzl zjišťuje jako jeho základní rys, musí tedy být viděna v dialektické jednotě se svým protějškem, stabilitou tohoto znaku.“²¹⁸ Divadelní znak je proměnlivý, ale vždy můžeme najít jeho stálé rysy. Tímto stálým rysem je dialektika jazykového a hereckého znaku, napětí, které vzniká mezi hmotnými a nehmotnými významy. (V *Drama jako básnické dílo* potom jmenuje jako další stálý rys scénu a scénické předměty, které jsou vždy relativně neměnné a závisí na struktuře dramatického textu).

Co se týká literární struktury dramatického textu, Veltruský popisuje dramatický text ve stejných pojmech, jako to dělal Mukařovský. Veltruský staví na tom, že drama odlišuje od jiných druhů literární struktura založená na dialogickém jazyce, nikoli potencionální spojitost dramatu s divadlem, herectvím či jevištěm. Dramatický dialog souvisí s prolínáním soupeřících významových kontextů a tvoří jednotný významový kontext, nebo jinak řečeno, oba kontexty účastníků dramatického dialogu se mohou odvíjet současně, zatímco v epickém dialogu se kontexty účastníků vyvíjí posloupně. Veltruský dále říká, že dialogický jazyk, který se může objevit v lyrice nebo epice, má jinou sémantiku – rozdělení v repliky v těchto útvarech souvisí spíše se zdůrazněním kompozičních, stylistických či jiných postupů výstavby díla, a proto jsou lyrická a epická díla vlastně vždy monologická. Kromě toho, že je elementárním rysem dramatické básně dialogická forma, vyskytují se tu také autorské poznámky a připomínky,

²¹⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 94.

kteře jsou v protikladu k přímé řeči postav. Při realizaci představení jsou tyto poznámky nahrazeny mimojazykovými znaky.

Pro Veltruského není problematické, pokud povahu dramatického textu budeme charakterizovat jak ve struktuře divadla, tak ve struktuře literatury. Literární dramatický text je jazykový znakový systém, který může navázat vztahy s mimojazykovým systémem a dle potřeb této struktury se proměnit. „Nekonečné spory o povaze dramatu, zda je to literární druh, či dílo divadelní, jsou naprosto neplodné. Jedno totiž druhé nevylučuje. Drama je svéprávné literární dílo: aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo. Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení.“²¹⁹ Veltruský říká, že místo slovní složky v divadelní struktuře je jeden z nejtěžších problémů sémiologie divadla. Literární struktura dramatu klade jevištnímu provedení problémy, často je totiž literární struktura pocíťována stále na pozadí divadelního díla.²²⁰ Důležitý problém pro sémiologii divadla je rovněž to, že na divadle dochází ke střetu jazykového (ten je zastupovaný dramatickým textem) a mimojazykového systému.²²¹

5. 3 Scénické poznámky

Scénické poznámky jsou důležitou součástí dramatického textu a dosud jsme o jejich úloze nepojednali. Veltruský jako první z našich autorů věnuje důkladnou pozornost analýze scénických poznámek. Pro plné ocenění významu takového počínu budu sumarizovat, jak se k poznámkám stavěli další autoři našeho sporu o povahu dramatického textu.

²¹⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

²²⁰ Jak intenzivně je literární struktura v divadelním díle vnímána pak závisí na jevištním provedení dramatu a na samotné struktuře dramatu, např. na významové výstavbě dialogu, četnosti a váze autorských poznámek pro celkový smysl atd.

²²¹ Dodám tu ještě, že Veltruský upozorňuje, že zatímco jazykové složky vyvolávají významy pomocí souběžnosti či spojitosti, mimojazykové vyvolávají významy pomocí podobnosti. Přitom dialog představuje z lingvistického hlediska dialog na základě podobnosti, neboť i když je utvářen dle zásad jazyka, význam je dán dialogem mezi dramatickými osobami, a tedy je tento význam vyvolán podobností. Je také otázka – a ta sahá za hranice sémiologie divadla – zda označující a označované nejsou vždy spjaté spojitostí.

Otakar Hostinský vnímá poznámky pouze jako pokyny pro další umělce, kterým chce básník odhalit své záměry. I když text poznámky obsahuje, nepatří k dramatickému básnickému dílu, protože jsou jen prostředkem dorozumění mezi básníkem a výkonnými umělci. Stejně tak pro Zicha jsou scénické poznámky technickou pomůckou pro herce a režiséra. Díky poznámkám se dá vyvodit charakteristika osob,²²² tam kde poznámky chybí, mají režisér a herec možnost interpretace. Tato možnost interpretace je však i podle Zicha jen omezená, protože přinejmenším akustická složka hercovy hry je dostatečně určena celým textem. Ztvárnit ale ono poznámkou neřečené „jak“ Zich jmenuje jako herecký problém.²²³ Jiří Veltruský poznamenává, že přístup těchto autorů pramení z divadelního pojetí dramatického umění: „ (...) většina teoretiků (u nás např. Hostinský a Zich) považuje poznámky za něco, co vstupuje do dramatu zvnějšku a nepatří tudíž do jeho slovesné struktury; jsou podle jejich mínění pouhými pokyny pro slovní inscenaci. Toto pojetí je typickým projevem pojmání dramatu jako pouhé slovesné složky divadla, tedy díla, jehož adekvátní realizací není pouhé nehlasité čtení, nýbrž teprve divadelní realizace; neboť při inscenaci poznámky ovšem odpadají.“²²⁴ Pro Jiří Veltruského, a před ním už pro Jana Mukařovského, jsou však poznámky nedílnou součástí dramatického textu. Poznámky například udávají změny zvukových vlastností a bez této informace by vyznění replik mohlo zapadnout jak při četbě, tak při divadelní realizaci.

Veltruský přisuzuje poznámkám několik funkcí. Jednou z nich je určení situace. Jak již bylo řečeno, dialog se neustále vyvíjí a situace se neustále proměňují. Někdy mohou situace zůstat pro čtenáře mnohoznačné a neurčité. Pak se neobjedou bez poznámek.²²⁵ Dále poznámky vkládají smysl do jednotlivých

²²² V tom jsou poznámky užitečné a dokonce se někdy mohou preferovat i poznámky náladové a metaforické více než věcné (tím se Zich snaží odůvodnit, proč některé poznámky nejsou psány jako pokyny, ale jako součást básně/textu), uvádí příklad poznámky Hauptmannovy ze hry *Před západem slunce*, kdy herci postačí přečíst, že Kraus odchází z hospody „jako vždy“ a ví, jak má osobu zahrát lépe, než kdyby mu to bylo dopodrobna popsáno.

²²³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 63.

²²⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 50, 51.

²²⁵ Tím jsem problém pro potřebu mé diplomové práce poněkud zjednodušila. Veltruský zavádí pojem významová statika a významová dynamika. Je-li situace určena teprve po vyslovení

replik, ale také rozvíjí kontext postavy či díla (např. básník uvede poznámku „*uchvácen*“, čímž v kontextu repliky ironizuje, kdyby užil slabšího „*nadšen*“, jednalo by se o klasické vysvětlení stavu věcí, ironická poznámka způsobí, že čtenář věnuje větší pozornost komickým rysům dané osoby apod.).

I pojmenování (např. směšné jméno) může dát smysl celému kontextu osoby, nebo popis situace může vytvořit atmosféru, která proniká celým dramatem. Jméno může být významově chudé (určuje např. jen pohlaví osoby), ale může vyjadřovat například i národnost či rysy osoby (např. když se jedná o slavnou osobu, jejíž charakteristiku už můžeme znát).

Další z funkcí, kterou poznámky plní, je, že upozorňují na reakce, které jsou současné s akcemi.²²⁶ Kdyby na tyto reakce poznámky neupozornily, musely by být reakce odsunuty do pozadí a vyvstaly by až v akcích následných. Poznámka se může dát i doprostřed repliky (např. osoba se pokouší o žert, nedořekne ho, protože druhá osoba reaguje odmítavým gestem – bez poznámky by se smysl repliky změnil). Čekali bychom, že nejdřív je akce a pak reakce, ale Veltruský poznamenává, že jelikož se jedná o procesy posloupné, může se čtenář dozvědět nejdřív o reakci, pokud básník chce, aby čtenář akci i reakci chápal současně.

Poznámky jsou součástí dramatu jako literárního díla, protože ho sjednocují. Kdybychom však považovali komentář za něco vnějšího (jako Hostinský či Zich, kteří poznámkám věnují pozornost jen v kontextu divadla), porušili bychom jednotnost a ucelenost dramatu jako básnického díla. Veltruský prohlašuje, že poznámky jsou součástí básnické struktury, jinak by se jim básník vyhýbal, aby

jednotky, je-li tedy jednotka neurčitá a není-li usměrňována významovou souvislostí, mluvíme o významové statice. Významová dynamika je označení pro to, kdy určení situace předchází vyslovení jednotky (např. díky popisům). Symptomy situace mohou být také autorské poznámky, které často slouží ke zdůraznění významové statiky a pokud nejsou symptomem (např. psychologickým – Veltruský dává příklad slova „*uštěpačně*“), tak mohou být popisem; takové poznámky jsou pak prostředkem významové dynamiky. Především dramata s převahou významové statiky se podle Veltruského bez poznámek neobjedou. Ukazuje se tu jejich role jako prostředku významového sjednocení (Veltruský dodává, že takovým sjednocením je například i téma). (VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 57).

²²⁶ Veltruský dává příklad, kdy se první osoba pokouší o žert a druhá osoba gesty reaguje odmítavě, čímž se změní smysl repliky první osoby. In: *Tamtéž*, s. 48.

nerozkládal jednotu svého díla. Na rozdíl od ostatních teoretiků²²⁷ říká, že abychom uznali poznámky jako součást díla, stačí si přiznat, že se žádné drama bez poznámek neobejde. Drama se totiž neobejde bez označení osoby, která pronáší repliku. Toto označení osoby je vlastně také poznámkou. Bez pojmenování bychom se v dramatu nemohli orientovat - proto jsou poznámky základním prostředkem významového sjednocení dialogu. Jako základní prostředek významového sjednocení dialogu jsou poznámky integrální součástí básnického díla a nelze je z díla vylučovat. Poznámky mohou významovému sjednocení sloužit i tím, že zdůrazňují jeho souvislost – například oddělení závorkou, druhem písma, stírání rozhraní replik jménem. Navíc všechny poznámky upozorňují čtenáře na existenci básníka jako ústředního subjektu, což také přispívá k významovému sjednocení dramatu. Veltruský tímto způsobem buduje poznámkám významné místo ve struktuře dramatického textu a říká také například, že některé poznámky mohou být dokonce pro komplexní pochopení textu důležitější než samotné dialogy.²²⁸

Veltruského obhajoba poznámek by mohla však vést k chybnému závěru, že jsou si všechny jazykové projevy dramatu rovnocenné, autor ale upozorňuje, že tak tomu není. „Uznání závažnosti poznámek při významové výstavbě dramatu nemění ovšem nic na okolnosti, že poznámky jsou vzhledem k přímým řečem osob složkou podřízenou.“²²⁹ Na podřízených složkách, kterými jsou poznámky, nestojí estetická funkce, tu Veltruský situuje do dialogu. Dialog je v dramatu samoúčelný, je vlastním nositelem estetické funkce, podřízené složky dialogu

²²⁷ Odkazuje tu například na Dessoirovo dělení poznámek do dvou skupin – jedny do díla patří, druhé ne. Tím údajně problém ještě více zkomplikoval. Roman Ingarden dělí zase hlavní text (dialog v dramatu) a vedlejší text, kam patří poznámky. Ani to však Veltruský nepovažuje za šťastnou terminologii, dává příklad scénářů komedie dell'arte, Beckettova *Aktu beze slov* nebo Handkeho *Svěřenec chce být poručníkem*, tyto texty neobsahují žádnou přímou řeč a sestávají pouze z autorských poznámek. (VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako literární dílo a divadelní představení*. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994.)

²²⁸ Např. popisy fyzických akcí jsou pro děj a smysl celého díla zásadní a často je neodtušíme z replik dramatických postav. Dále je pro komplexní pochopení textu důležitá charakteristika postav a směrnice pro vyznění replik, jak na to upozornil Mukařovský. Takové poznámky objasní například motivy osob. (VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 54.)

²²⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 57.

slouží a proto samy o sobě estetickou funkci nenesou.²³⁰ Uzavřu, že poznámky mají významnou roli pro udržení struktury díla (právě kvůli významovému sjednocení), a i když Veltruský upírá poznámkám estetickou funkci (k čemuž se vrátím v závěrečné kapitole), vnímá je jako integrální součást básnického díla, čímž spor o povahu dramatického textu významně rozvíjí.

Veltruský ukázal, že jsou poznámky integrální součástí textu jako literárního díla. Co se s nimi děje, když vstoupí do struktury divadla? Veltruský říká, že vynechání poznámky znamená zapojení mimojazykového znaku, jeho realizace na scéně. Množství autorských poznámek proto určuje množství míst, která bude potřeba na divadle zviditelnit. Detailnost poznámek a jejich význam souvisí zase s tím, jak velký prostor je nechán režisérovi či herci pro vlastní invenci. Poznámky, které jsou součástí struktury dramatického textu, proto ovlivňují například prostorové možnosti divadelní realizace (např. scéna a scénické předměty, které jsou relativně neměnné a závisí na struktuře dramatického textu, „přesněji řečeno na tom, do jaké míry je významová kontinuita roztrhána vynecháním autorských poznámek).“²³¹ Dostáváme se k tomu, že dramatický text jako takový může dle Veltruského předurčovat divadelní představení. V další podkapitole vysvětlím, jak text divadelní strukturu předurčuje a na jaké složky má zásadní vliv.

5. 4 Předurčení divadelní struktury dramatickým textem

Výše bylo řečeno, že poznámky dramatického textu předurčují pojetí prostoru při divadelní realizaci. V poznámkách je také uvedeno, jaké scénické předměty jsou přítomné na scéně. Dále jsou tu samozřejmě poznámky, které předurčují i práci herce. A také v replikách najdeme předznamenání, jak je třeba text inscenovat. Veltruský mluví o předurčení herecké práce textem. V další části práci se zaměřím na to, jak konkrétně dramatický text hereckou postavu předurčuje.

²³⁰ Veltruský si pokládá otázku, zda jsou scénické poznámky lyrické či epické. Dialog je výhradní a dominantní útvar dramatu, ale scénické poznámky dialogické nejsou. Dialog jako dominant a je v dramatu samoučelný a je vlastním nositelem estetické funkce. Monologické útvary se dominantně přizpůsobují. (VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 74).

²³¹ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 80.

5. 4. 1 Složky herecké postavy předurčené textem

Struktura dramatického textu předurčuje soubor aspektů, které Veltruský pojmenovává jako stálé složky či rysy herecké postavy. Patří sem například fyzická konstituce a charakteristika herce, kostým, hercova tvář a maska, jeho barva a zvučnost hlasu. Struktura dramatického textu předznamenává také proměnlivé složky herecké postavy, jako jsou charakteristická gesta postavy (myslí tím i pohyby mimické, pózy, tělesné pozice a pohyby v prostoru), modulace hlasu příslušného herce, způsob artikulace některých slov, nebo i mimojazykové zvuky. Výstavba postavy se totiž opírá o mimojazykové složky a ty do jisté míry určuje text, například barva hlasu naznačuje věk postavy, ale také její vlastnosti (hrubost, nesmělost).

V textu je také předurčeno, jakou funkci bude mít například kostým – ten může charakterizovat postavu nebo být sám nositelem významu. Kostým může způsobovat šok (např. Hamlet bez černého kostýmu), nebo mít podřadné postavení. V takovém případě by neměl odvádět pozornost od dramatické struktury textu (např. klasická řecká tragédie).

5. 4. 2 Předurčení pohybů a zvukové složky hereckého výrazu dramatickým textem.

Další, co dramatický text předurčuje, je pohyb a práce s hlasem hercem. Veltruský rozlišuje dva typy pohybů, které herec ztvárňující postavu vykonává: pohyby na řeči nezávislé a průvodní pohyby. Nezávislé pohyby jsou často předurčeny dialogem nebo je značí autorské poznámky a komentáře (např. „šermují“ – je tu závislost na textu, ale je ponechána volnost v konkrétním provedení). Průvodní pohyby „napomáhají zformování významu přímé řeči.“²³² Tyto pohyby se užívají například tehdy, když je slovo v textu označeno kurzívou, kdy je třeba říct syntakticky složité souvětí, nebo když ironizovaný odstín slova nelze adekvátně vyjádřit barvou hlasu apod. Těchto pohybů a gest se užívá pro vyjádření významu v textu, který nelze adekvátně zprostředkovat jen hlasovými prostředky. Struktura

²³² VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 83.

textu tedy předurčuje, jakými mimojazykovými prostředky je možné významy obsažené v dramatickém textu vyjádřit.

Za zajímavé pro konkretizování povahy dramatického textu pokládám Veltruského pojetí pohybu a hlasového projevu, kdy dělí zvukové složky díla na intonaci, timbre a expiraci a říká, že tyto složky odpovídají také třem základním typům dialogu. Prvním typem je dialog stojící na intonaci. V něm mohou vstupovat významy do složitých vzájemných vztahů, neboť jsou tu například jemné souvislosti mezi slovy nebo nečekané významové posuny. V takovém dialogu autor narušuje kontinuitu intonace svými poznámkami co nejméně. Veltruský vysvětluje, že proto existují hry, které mají méně autorských poznámek, neboť ty se k dominantním rysům intonace nehodí (Čapek, Wilde, Meaterlinck). Intonace směřuje k omezení významově nezávislých pohybů, vyskytují se tu spíše konvenční či deiktická gesta a stylizované pohyby.

Drama a dialog stojící na hlasovém zabarvení čili timbru často změnami intonace směřuje k rozbití promluvy na množství nezávislých úseků. Repliky jsou tu zřetelně odděleny, mají svůj význam a poukazují na rys či rozpoložení mluvčího. Dialog tu každou chvíli přechází v hmotnou činnost, která je svévolná a nepředvídatelná, neboť je vedena emotivními příčinami. Autorské poznámky jsou tu na rozdíl od intonace četné, protože hlasové zabarvení nemůže být určeno výstavbou řeči.²³³

Třetí základní typ dramatického dialogu, kdy je v dominantním postavení expirace, dělí promluvu do úseků seřazených v zřetelnou hierarchii výdechových důrazů. Každá replika připomíná kontext, do kterého patří a výrazné hranice mezi replikami jsou zdůrazňovány intonačními kadencemi. Pohybů může být málo nebo i hodně, ale společným rysem je, že bývají často silně typizované a podřízené konvencím.

²³³ Když Zich říká, že v současné době užívají dramatici více scénických poznámek než dříve, což dle něj souvisí s povahou moderní umělecké tvorby vůbec, která klade větší důraz na individuálnost autora díla, může to v optice Veltruského znamenat spíše to, že měl Zich na mysli pouze taková dobová díla, která stojí na timbru.

Dle toho, zda se předvádí hra, jejíž zvukové vlastnosti jsou ovládány intonací, expirací nebo timbrem, se mohou proměňovat všechny ostatní složky díla – pózy, pohyby, gesta, mimika. Jelikož každá hra může mít zvukovou složku jinak dominantní, můžeme najít v historii takové příklady, které pak plodí rozpory ohledně dominance hereckého přednesu a textu. Například Beckettovy *Šťastné dny* jsou bez pohybu – herečka je zahrabána po pás a pohybovat se může jen její obličej a oči, zdůrazňuje se tak mimika, ale záměr tvůrce je hlavně věnovat pozornost slovům. Oproti tomu jsou známy příklady, kdy herec zapomněl text, ale vzbudil nadšený potlesk, i když recitoval nesmyslné verše. Dominance zvukové složky může být v každém dramatickém textu jiná. Veltruský dále²³⁴ upozorňuje, že drama organizuje zvukové vlastnosti (např. hlásky a slabiky, intonace, expirace, timbre, tempo, pauzy, rytmus) a činí tak bez ohledu na to, zda je text čten nahlas či nikoliv. Zvukovou charakteristiku určuje dramatik jazykovou organizací replik nebo poznámkami (udá tempo, důležitost timbru – „ironicky“, „veselý“). Hercův hlasový projev je proto předurčován vnitřní zvukovou strukturou dramatického textu a tyto zvukové složky textu na jevišti přímo vstupují do herecké postavy. Veltruský tímto rozbořením třech typů dialogu a zvukových kvalit textu dokazuje, nakolik je struktura dramatického textu zásadní pro budoucí tvar divadelního díla.

5. 4. 3 Textem předurčená práce všech subjektů na divadle

Bylo ukázáno, že dramatický text je pro Veltruského samostatné, svébytné umělecké (literární) dílo a zároveň zásadní složka jiného (divadelního) uměleckého díla, která ostatní složky do jisté míry předurčuje. Dramatik tvoří dramatický text, který obsahuje dílčí subjekty a jejich kontexty, které se v dramatu prolínají, ale tyto subjekty jsou samostatné jen do určité míry, neboť závisí právě na dramatikovi jako ústředním subjektu. „V dramatu je tedy dvojí komplikace, pokud jde o subjekt jeho struktury: na jedné straně je tu pluralita subjektů, řekněme dílčích subjektů, spojená s pluralitou významových kontextů; na druhé straně je tu jasná antinomie mezi těmito dílčími subjekty a autorem, který je

²³⁴ Mimo tuto studii *Dramatický text jako součást divadla* nebo *Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev* se zvukovými vlastnostmi textu zabývá v monografii *Drama jako básnické dílo*.

subjektem ústředním.²³⁵ Práci dramatika proto pocítujeme stále na pozadí této divadelní struktury, neboť je nositelem děje, proporcionality a jednoty. Upozorním, že na pocítovaný autorský subjekt v dramatu upozornil také Jan Mukařovský.²³⁶

V literárním kontextu je dramatik ústředním subjektem dramatického textu jako literárního díla. Jeho kontext však lze oslabit na divadle, neboť se tu ústředními subjekty mohou stát režisér či herec. Vstupem do divadelní struktury se pozmění funkce a samostatnost textu. Relevance textu v divadelní struktuře ale stále stojí na tom, že předurčuje nejen složky, o kterých bylo pojednáno výše, ale také to, kdo se stane subjektem ústředním. Pokud jazyková složka převládá nad mimojazykovou, pokud se dialog odvíjí jako nutný a nevyhnutelný, udrží si podle Jiřího Veltruského dramatik klíčovou pozici jako ústřední subjekt díla. Pouze v případě, kdy jsou dílčí subjekty samostatné a jde tu především o city osob, může se pozapomenout na dramatika, protože takový dialog nepůsobí tak organizovaně. Roli ústředního subjektu v takovém případě převezme herec nebo režisér.

Přestože Veltruský neustále mluví o předurčenosti dramatického textu pro divadelní strukturu, nechává režisérovi a herci alespoň relativní svobodu. Říká, že v dramatickém textu se stále dramatik připomíná také komentáři a poznámkami a nezapomeneme na něj tam, kde převažuje exspirace, neboť takový dialog se vztahuje ke kontextu osob. Je to však režisér, kdo vybere dle indicií dramatického textu konkrétní herce a sjednotí jejich záměry, a je to herec, kdo může mít jistou svobodu, pokud je text založený na timbru. Vidíme, že tvořivost herce je u Veltruského zcela zásadně spojena s prací dramatika.

²³⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 90.

²³⁶ Mukařovský v roce 1943 ve své studii *Individuum a literární vývoj* říká, že pocítovat za dramatem umělce je důkazem, že se jedná o umělecké dílo: „Dokud pocítujeme za dramatickým dílem někoho, kdo dává osobám jednat (tj. dokud nepřičítáme odpovědnost za činy a slova osob jim samým), hodnotíme dění, které před sebou vidíme, jako drama; ve chvíli, kdy bychom byli vyplněni pocitem, že každá z osob jedná z vlastního podnětu a na vlastní odpovědnost, počali bychom drama vnímat jako skutečné dění, nikoli jako umělecké dílo.“ (MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 337).

Pojetí divadla jako spojeného umění s relativně samostatnými složkami připomene pojetí Otakara Hostinského. I pro něj bylo herectví do jisté míry závislé na básnickém textu. Herecké umění přesto jmenuje Veltruský jako jediné umění pro divadlo nutné (tím pokrývá i příklady improvizčního divadla a pantomimy nezávislých na textu). Oproti tomu pro Hostinského byly pro dramatické umění nutné složky dvě – scénické umění a poezie. U Veltruského je třeba zdůraznit, že dramatický text se v divadle transformuje a splývá s ostatními složkami, u Hostinského fungovala poezie ještě jako relativně samostatná složka dramatického umění. Přesto je u obou autorů znatelný důraz na střetávání jazykové a mimojazykové složky jako pro divadlo typické. Veltruský klade důraz právě na ono střetávání obou složek, kdy mezi nimi vzniká dialektické napětí, složky se přeskupují, bojují o převahu a snaží se strhnout pozornost na sebe.

Veltruského pojetí chce zachovat pro herectví tvůrčí volnost, ale přesto hereckou práci velmi váže na strukturu textu. V textu jsou zakódovány informace, dle kterých herec ovládá svůj hlas a své tělo. V další kapitole se zaměřím na to, jak o herectví Veltruský pojednává, protože dialektický vztah herce (mimojazykového znaku) a dramatického textu (jazykového znaku) autor považuje za charakteristický rys divadla. Je proto důležité seznámit se s Veltruského pojetím herce, abychom komplexně nahlédli přínos Veltruského do sporu o povahu dramatického textu.

5. 5 Herecké umění

„Herectví lze stručně definovat jako představování lidských a antropomorfních bytostí a jejich jednání a chování lidskými bytostmi a jejich jednáním a chováním.“²³⁷ Specifikum herectví oproti jiným uměním je, že diváci vidí dílo v době jeho vzniku. Jako inherentní rozpor herectví Veltruský jmenuje kombinování znaku jevištního s jazykovými znaky, tedy konflikt, který je způsoben různými složkami herecké postavy a jevištní akce.²³⁸ Herec je v úzkém

²³⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. Herectví a chování: studie o nositeli významu. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 162.

²³⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 100.

vztahu s dramatickým textem. Struktura dramatického textu může hercův výkon znatelně předurčit, ale existují i texty, které herci ponechávají relativní tvůrčí volnost.

5. 5. 1 Člověk a předmět na divadle

Nositelem jednání se může stát i jiná složka, než je herec, a proto se Veltruský věnuje stírání rozdílu mezi člověkem a předmětem na jevišti. Jeho studie *Člověk a předmět na divadle* (1940) nám připomene Honzlův *Pohyb divadelního znaku* (1940); oba mluví o složkách a jejich funkcích, které se mohou zastupovat a doplňovat. Oproti Honzlovi však Veltruský nemluví o možné zaměnitelnosti těchto složek. „Zejména Honzl zdůraznil jednotu jednání (akce) do té míry, že se nebezpečně přiblížil k myšlence, že různé druhy znaků, jimiž je postupně neseno, jsou vzájemně zaměnitelné.“²³⁹ Předměty ale ve skutečnosti nemohou fyzicky jednat, pokud jim tuto schopnost nepropůjčí člověk (ani loutka nemůže jednat bez loutkaře). A proto divadlo stojí a padá s hercem, jehož úkolem je tvořit hereckou postavu, jež je strukturou znaků. Veltruský vytváří typologii herců-předmětů²⁴⁰ a ukazuje, že lidé mohou být pasivní jako předměty a naopak předměty mohou být pocíťovány jako aktivní nositelé děje. Již u Honzla a Mukařovského jsme poznamenali, že hrát může světlo, zvuk či rekvizita. Oba autoři upozorňují na pravidlo, že rekvizita se musí personifikovat, aby mohla suplovat herce – to znamená, že se musí stát aktivním subjektem. Veltruský dává příklad skříňky, která se nečekaně otevře a zachrání tak dramatické osobě život. Veltruský uzavírá, že poměr člověka a předmětu na divadle můžeme nahlédnout jako dialektickou

²³⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 21.

²⁴⁰ Herec může na jevišti fungovat jako hlavní postava, vedlejší postava, člověk-rekvizita. Dále tu jsou i lidé-dekorace. (Dekorace, kostýmy i rekvizity jsou naopak předměty, které se mohou za určitých okolností stát hercem). Veltruský ve studii tvrdí, že herec tvoří znakovou postavu a ta má charakter reality. Složitější jednání postavy zvyšuje přítomnost jak záměrných tak nezáměrných znaků, proto chudší jednání tvoří schematictější postavu. Realnost schematických postav je pocíťovaná jako slabá, jsou to pro nás spíše znaky než lidé, automaticky opakují určité úkony a jsou to pro diváky lidé-rekvizity. Příkladem takového „herce“ je například sluha ohlašující návštěvníka. Veltruský dále vyděluje lidi-dekorace, což jsou například vojáci u bran hradu, u nichž jednání zcela chybí a nemají žádné konstitutivní znaky, a proto pro diváka nejsou reální. Nositelem znaků je postoj těchto lidí-dekorací, jejich vzrůst, maska nebo kostým a šlo by je nahradit figurinami. Takoví herci jsou už přechodem od člověka k předmětu.

antinomii. Každá složka je potenciálně subjektem i objektem, každá složka má různou míru aktivity a pasivity a náhle mezi sebou přecházejí. Jak ale Veltruský v jiných studiích doplňuje, možnost stát se nositelem děje je u předmětů omezená.

5. 5. 2 Herecká postava a dramatická osoba

Bylo řečeno, že herec vstupuje do dialektického napětí s jazykovou složkou divadla. Když v této kapitole mluvíme o tom, jak Jiří Veltruský přemýšlí o herci, nabízí se také připomenout, že se vyjadřuje k Zichovu rozlišení herecké postavy a dramatické osoby. S problémem souvisí i koncept záměrnosti a nezáměrnosti, o němž jsme pojednali v kapitole o Janu Mukařovském. Herec je živý a skutečný člověk a dílo tvoří svým vlastním tělem. Od svého výkonu nemůže proto oddělit některé vlastní fyziologické rysy a automatické reflexy. Tyto nezáměrné prvky divák vnímá jako součást znaku. Proto Veltruský mluví o tom, že herec se nedá redukovat ani na označující a označované, nelze jasně oddělovat hereckou postavu a dramatickou osobu.

Veltruský nechce rozlišovat označující od označovaného (či nositele významu od významu v dramatickém dialogu), protože je nepovažuje za dvě stránky znaku, ale jako póly vnitřní dialektické antinomie znaku.²⁴¹ Intenzita oscilace mezi těmito dvěma póly se přitom v každém díle liší. Veltruský chce zdůraznit, že nekritická aplikace duálního rozlišení označující/označovaný na výkon herce, může znesnadňovat nahlédnutí triadického rozlišení – v rámci hereckého výkonu rozlišujeme herce, hereckou postavu a dramatickou osobu. Zich nepopíral, že mezi hereckou postavou a dramatickou osobou je herec, dostatečně to však nezdůrazňoval a porozumění navíc zkomplikovaly některé nepřesné Zichovy formulace, jak jsme ukázali již dříve (viz strana 29).

²⁴¹ Zichovo oddělení herecké postavy a dramatické osoby je interpretováno Pražskou školou jako dvě stránky znaku – označující a označované. To je ale problematické aplikovat na herectví, neboť velké množství znaků je součástí označujícího, ale v jiném ohledu i označovaného. Veltruský odkazuje na Zicha, který napsal, že rozdíl mezi podobností (významy dané mimojazykovými systémy) a stejností (významy dané jazykem) často mizí z toho důvodu, že v herectví představují lidé svým jednáním a chováním jiné lidi a jejich chování a jednání. Přijmeme-li však odpověď, že označující a označované nemůžeme odlišovat jako dvě stránky znaku, ale musíme je chápat v jejich antinomii, problém se o něco vyjasní.

Veltruský znovu definuje hereckou a dramatickou osobu,²⁴² přičemž se jeho pojetí od Zichova příliš neliší, zdůrazňuje jen, že tyto dva koncepty mohou na jevišti často splývat. Veltruský vysvětluje, že nelze tvrdit, že herec hraje dramatickou osobu – pak bychom nebrali v úvahu komplexní povahu vztahů mezi znakem a významem, opomenuli bychom rovněž místo herecké postavy v celém díle a také množství celkových významů, jichž je postava nositelem.²⁴³ U obrazu herce navíc ještě můžeme rozlišit dva aspekty – herce jako herce a herce jako soukromou osobu. Veltruský upozorňuje, že divadlo si je tohoto poměru herecké postavy k dramatické osobě vědomo a využívá ho ve svůj prospěch (například dramatická osoba se obohatí tím, že má v očích obecnstva splynout s obrazem herce, tvůrci se snaží zdůraznit dvojí osobu). Připomenu, že důležitý přínos Veltruského pro sémiologii divadla je právě poukaz na to, že k herci patří i jednání nezáměrné, které divák vnímá jako znak,²⁴⁴ a proto ho připisuje dramatické osobě.

²⁴² Hereckou postavu chápe Veltruský jako dynamickou jednotu souboru významů, jejichž nositeli může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty, ke kterým se herecká postava vztahuje, od součástí kostýmu až po dekoraci. Zahrnuje jazykové (repliky) i mimojazykové znaky (fyzické úkony) a Veltruský ji jmenuje dokonce jako integrovanou strukturu struktur. Dramatická osoba je soubor významů, které z herecké postavy vycházejí. Dramatická osoba je zpodoběná hereckou postavou a jevištním jednáním. Díky této vazbě, jsou pak ale v dramatické osobě sdružené i významy, které nepocházejí z postavy herecké, ale jedná se o dekorace, předměty, rekvizity. (VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 61–66). V díle *Drama jako básnické dílo* Veltruský k problematice dramatické osoby dodává, že Zich opominul to, že k dramatické osobě patří i jednání bezděčné, automatické, zvykové – to, že k dramatické osobě patří i nezáměrné, prvky považují za důležitou připomínku.

²⁴³ Veltruský tím poukazuje na skutečnost, že herecká postava je propojena i s dalšími složkami divadla, a proto nese i významy, které s dramatickou osobou souvisí nepřímo, nebo vůbec ne. Postava také může být například vypravěčem, takže není vůbec dramatickou osobou, nebo naopak osoba, kterou je chór, znamená více postav.

²⁴⁴ Každý fyzický čin, který herec na jevišti provede je vnímán jako znak. Veltruský upozorňuje na Bogatyrevův objev znaku znaků, kdy herec může spojovat i dva znaky jako nositele významů. Jako znak znaku označuje čin, který provádí herec a současně dramatická osoba. Například dramatická osoba řekne, že se zlobí a herec provede příznak hněvu osoby, čímž vznikne znak znaku. Tím, že se mohou semiózy kombinovat, se do jisté míry negují, protože se stávají synonymními. Herec pak může hledat, jaké jsou ty nejhodnější prostředky k vyjádření (text, pohyb, gesta, pózy, kostým či naličení). „Herec má tudíž značnou vůli v utváření své role pomocí dvojí volby, kterou musí udělat mezi mnoha synonymy, jež se mu v každém bodě jeho výkonu nabízejí.“ (VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvek k sémiologii herectví. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 140). Zavedením teoretického konceptu „znak znaku“ Veltruský mimo jiné upozorňuje, že herec se rozhoduje *jak* roli vytvořit.

5. 5. 3 Co dosavadní diskuze prozradila o herci

Jelikož je Veltruský posledním autorem, u kterého jsem věnovala pozornost jeho pojetí herectví, nabízelo by se krátké shrnutí, k čemu jsem v této diplomové práci došla. Domnívám se, že dle toho, jak na sebe jednotliví autoři navazovali a korigovali pojetí herce, můžeme říct, že herec je ústřední složkou divadelního díla a nejčastějším nositelem dramatické akce. Herec je divákem vnímán jako znak. Jeho dílo obsahuje ale i nezáměrné (neznakové) projevy. Svou nezáměrností přináší herec do divadla cosi skutečného a touto reálností na sebe strhává pozornost na úkor ostatních složek. Tím vstupuje do dialektického napětí s ostatními složkami divadla. Jeho napjatý vztah je zvláště patrný k jazykovému znaku, tedy k dramatickému textu, neboť zvukové složky dramatického textu, jsou hlasovými složkami hereckého projevu. Oba systémy proto neustále vstupují do vzájemných vztahů.

Co se herce, kterého vnímáme jako znak, dále týká, jsme schopni do jisté míry odlišit způsob, jak herec tento znak tvoří, ale nikdy toto jeho provedení neoddělíme od výsledku jeho práce zcela. Herec-herecká postava a dramatická osoba jsou proto neoddělitelní, ale je potřebné je odlišovat a nemluvit prostě jen o „herci“. Autoři debatovali také o herecké práci z hlediska vnitřního prožití. Domnívám se, že jde pravděpodobně o záležitost individuální a často korigovanou prací jiného subjektu – dramatika či režiséra. Z hlediska recipienta není zásadní, zda herec svou roli skutečně prožil, či zda se recipientovi jen zdálo, jako by ji prožil. Přiklonila bych se proto nejspíše ke stanovisku Mukařovského a Honzla. Mukařovský cituje jeden z pozdějších Honzlových článků a říká: „Zvláštní je vztah mezi hercem a postavou, kterou ztělesňuje. Již mnohokrát byla kladena otázka, zda herec vytváří postavu ze sebe, ze svých vlastních citů a zážitků, či odděleně od svého osobního života, chladnou kalkulací. Poprvé ji položil Diderot ve svém slavném *Paradoxu o herci*. Dnešní teorie divadla (Honzl, *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D40) odpovídá na ni asi takto: je vždy přítomno obojí, i přímé prožívání postavy hercem, i citově neúčastné vytváření postavy; ve vývoji však zdůrazňuje se jednou ten, podruhé onen pól (...).“²⁴⁵

²⁴⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 403.

5. 6 Dramatický text ve dvou strukturách

Ráda bych shrnula, že Veltruský dramatický text představil jako plnohodnotnou literaturu, která může vstoupit do struktury divadla, ale také nemusí. V divadle se poté pojí s dalšími složkami díla, se kterými může být ve struktuře dramatu již počítáno. „Když dramatik píše hru, je si víceméně vědom existující divadelní struktury a různých možností, které poskytuje novému vývoji. To platí přesto, že drama je soběstačné literární dílo, které nutně nevyžaduje divadelní provedení; tvůrčí subjekt obvyklé cítí, byť často podvědomě, možné použití svého díla.“²⁴⁶ Dramatický text vstupem do divadelní struktury zůstává literárním dílem, ale proměňuje se, neboť se tu jazykový systém střetává se systémy mimojazykovými. Nejzřetelnější proměnou při divadelním předvedení je, že chybí autorské poznámky (jsou nahrazeny mimojazykovými znaky) a jsme vystaveni přímým hereckým výkonům. „Při představení si dramatický text podržuje svou vlastní literární strukturu, včetně své struktury zvukové, ale stává se součástí širší a kvalitativně odlišné struktury divadelní. Text působí na všechny divadelní složky, ale jeho dopad na herectví je zvláště přímý: herecův hlasový projev se vztahuje přímo k textu; vztahuje se také, buď přímo, nebo přes celkovou strukturu textu, k jeho zvukové struktuře.“²⁴⁷ I přes tento nezanedbatelný vliv na herectví, zůstává herecké umění jedinou nutnou složkou divadelního díla. U Veltruského vidíme, že důraz položený na herectví a obdiv k tomuto umění nutně neznamená odepření umělecké hodnoty dramatickému textu. Oba umělecké fenomény můžeme vnímat jako samostatné a přitom nepopírat jejich odvěké spojitosti a napětí, které Veltruský po vzoru strukturalistů nazývá dialektickou antinomií. Veltruský do sporu přináší (především konceptuální integrací autorských poznámek do literární struktury dramatu a lingvistickým popisem dialogu) zásadní obhajobu dramatického textu jako literární díla. Dramatický text má pro Veltruského značnou relevanci ve struktuře divadla, neboť ostatní složky z velké části předurčuje. Za to si vyslouží kritiku od Zdeňka Hořínka, posledního autora, kterého představím v následující kapitole této diplomové práce.

²⁴⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 93.

²⁴⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. Zvukové vlastnosti textu a herecův hlasový projev. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 109.

6. ZDĚNĚK HOŘÍNEK

Jak již bylo v úvodu předznamenáno, pokud se o českém sporu o dramatickém textu mluví,²⁴⁸ sleduje se často jen spor Zich-Mukařovský-Veltruský, případně Honzl (sleduje-li se divadelní sémiotika). To by mohlo vzbudit mylný dojem, že poté, co Veltruský obhajuje svébytnost dramatického textu, diskuze končí. Tak tomu ale není. Mohli bychom zmínit příspěvek komentátorů, kteří se snaží závěry diskuze sumarizovat a užít jich pro své vlastní teorie, jako jsou Ivo Osolobě,²⁴⁹ nebo Miroslav Procházka.²⁵⁰ V závěrečné kapitole však chci představit autora, který se dramatickým textem zabývá mimo sémiologickou linii úvah a snaží se přijít s vlastní koncepcí. Pojetí Lenky Jungmannové²⁵¹ jsem shledala jako příliš úzké pro náš spor a částečně její názory na autorské divadlo zastupuje Zdeněk Hořínek, který je zajímavým autorem také z důvodu, že přichází s řešením „hermeneutickým“. Přestože se Hořínek ve svých studiích, knihách a učebnicích

²⁴⁸ Na dramatický text, jak bylo rovněž v úvodu předznamenáno, ale přitom není v diskuzi soustředěna centrální pozornost. Tato česká diskuze je totiž zakotvená v debatě širší, která se zaměřovala na podstatu dramatického či divadelního umění jako takového a často se rozvíjela na základě zkoumání společného motivu sémiotiky divadla.

²⁴⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2003. OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica. Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU v Praze, 2007.

²⁵⁰ Miroslav Procházka zajímavě komparuje Zicha a Veltruského vzhledem k jejich vztahu k dramatickému textu (PROCHÁZKA, Miroslav. O povaze dramatického textu. In: PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s. 11–30), spojuje české úvahy o divadelním znaku od Zicha, přes Honzla a Mukařovského až k Veltruskému (PROCHÁZKA, Miroslav. U základů sémiotiky divadla. In: PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s. 200–241) a ve své teorii se snaží ukázat, že dramatický text, přestože je tvořen s inscenačním záměrem, má literární kvality. Literární kvality mají podle Procházky i scénické poznámky. (PROCHÁZKA, Miroslav. O povaze řeči v dramatickém textu. In: PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s. 31–38).

²⁵¹ Jungmannová ve svém článku rozlišuje divadlo hráčů a divadlo dramaturgické. Divadlo hráčů je pro ni divadlem, které reprezentuje pojem „hry“, kdy žádný smysl není dán předem, hráč tvoří svou postavu až v divadle a hráčem se stává také divák, který aktivně komunikuje s tvůrcem divadelního díla. Divadlo dramaturgické je většina činoherní produkce. Herec tu je zprostředkovatel myšlenky autora, hru řídí nepřítomní činitelé (dramatik a režisér) a herec vytvořil svou postavu již předem na zkouškách. Takové divadlo je podle Jungmannové mezním případem literatury, protože je vlastně jen náhradou textu. K divákovi se chová dramaturgické divadlo jako ke čtenáři, protože ho staví před jistou (vizuální) verzi dramatického textu. Repertoárové divadlo považuje Jungmannová za nesamostatné, výkonné a odvozené umění, které parazituje na textu. Toto pojetí Lenky Jungmannové považuji za příliš skoupé k divadelní tvořivosti činoherního divadla. Jungmannová se vrací k herci jako k výkonnému umělci a nereflektuje, že jeho tvorba může spočívat např. v jeho zvukových a pohybových kvalitách, jak již bylo ukázáno dříve v této diplomové práci. Hra, tvorba je pro ni na divadle vlastně pouze tehdy, kdy se jedná o improvizaci. (JUNGMANNOVÁ, Lenka. Divadlo hráčů a divadlo dramaturgické. (K některým problémům teorie divadla). In: *Divadelní revue*, 1996/1, s. 4–13).

věnuje široké divadelní problematice, zkoumá i dramatický text. Není přitom autorem, který by o dramatickém textu mluvil mimo dosud sledovanou diskuzi, jak jsem již na konci minulé kapitoly předznamenala, kritizuje některé aspekty Veltruského teorie. Hořínkův přístup k dramatickému textu se v této kapitole pokusím představit a komparovat ho s myšlenkami ostatních autorů sporu o povahu dramatického textu.

6. 1 Kritika sémiologických řešení

Hořínek v komentáři k vydání Veltruského sborníku *Příspěvky k teorii divadla* ukazuje na několik problematických skutečností Veltruského teorie ale i sémiotiky jako takové. Hořínek zde kritizuje Veltruského pojetí herecké postavy a dramatické osoby, které je shodné se Zichovým jen s tím rozdílem, že tuto dvojici Veltruský pojmenovává jako označující a označované a přitom později dodává, že je jednoznačně dělit nelze. Hořínek ale tvrdí, že Veltruského literárního pojetí nemůže fungovat stejně jako pojetí Zichovo, ve kterém je dramatický text částí divadla. Jestliže je pro Veltruského drama literaturou, měl by podle Hořínka nahlížet na dramatickou osobu jinak, než je na ní nahlíženo v případě, že zkoumáme dramatický text jako složku divadla. „V prvním případě znamená dramatická osoba ‚označované‘ dramatické postavy, tj. postavy dramatu, v druhém – ‚označované‘ hereckého výkonu.“²⁵² Hořínek dodává, že Veltruský chce tento rozdíl odstranit tím, že mluví o přímém vztahu textu a jednotlivých složek herecké postavy, kdy text postavu předurčuje.

Hořínek tedy tvrdí, že Zichovy pojmy herecká postava a dramatická osoba, které postihují divadelní sémiotiku, by se pro případ dramatu jako literárního díla měly korigovat. Už čtenář textu se totiž jako interpret setkává s označujícím a označovaným. „Už v této první, čtenářské realizaci je nutno rozlišit ‚označující‘ (dramatická osoba jako soubor a sled projevů určitého subjektu dramatu) a ‚označované‘ (interpretace těchto projevů, nazvěme ji třeba ‚dramatický charakter‘).“²⁵³ Z citace je patrné, že Hořínek se snaží čtenáře „svést“ na cestu teorie interpretace kritikou „sémiologického nedostatku“ u Veltruského. Dovolím

²⁵² HOŘÍNEK, Zdeněk: Možnosti a meze divadelní sémiotiky. In: *Divadelní revue* 4/1995, s. 67.

²⁵³ *Tamtéž*, s. 68.

si ale namítnout, že je Hořínek ve skutečnosti nedůsledným čtenářem Veltruského. Jiří Veltruský o dramatickém textu pojednával ve dvou strukturách – struktuře divadla a struktuře literatury. O dramatické osobě a herecké postavě mluví ale pouze tehdy, když se snaží zachytit strukturu divadla. Když mluví o dramatickém textu jako o díle literárním (*Drama jako básnické dílo*) tuto dvojici vůbec neužívá, takže není důvod, proč by ji měl, jak Hořínek navrhuje, upravovat pro strukturu literatury. Veltruský mluví v souvislosti s literaturou jen o dramatické osobě jako o čistém významu (ve struktuře divadla se dramatická osoba stává nositelem významu).²⁵⁴ Zařadit hereckou postavu do literárního rozboru dramatického textu je pro Veltruského zkrátka zbytečné.

Hořínkova definice herecké postavy jako dramatického charakteru, má proto spíše co dělat s tím, že si chce Hořínek připravit půdu pro vlastní interpretační teorii, než že by šlo o odůvodněnou kritiku Veltruského. Hořínek totiž na základě těchto „nedostatků“ hodnotí jako neúspěšné vlastně veškeré sémioticky zaměřené snahy o hledání podstaty dramatického textu (zmiňuje nejen Veltruského, ale i Mukařovského, Honzla a Zicha): „Klíčová otázka vztahu dramatického textu a divadelního díla je v rámci sémiotiky teoreticky neřešitelná. Tento vztah lze postihnout jedině hermeneuticky – jako proces, v němž jsou všechny pojmy v pohybu, v němž „předurčenost“ je nahrazena interpretací a dialogem mezi dvěma rovnoprávnými tvůrčími činiteli: dramatickým textem a divadelním systémem.“²⁵⁵ I když dle mého názoru Hořínek neobhájil nutnost odmítnout sémiologické řešení sporu, pokusím se představit Hořínkovo hermeneutické řešení, které má lépe objasnit vztahy dramatického textu a inscenace.

6. 2 Hořínkův hermeneutický přístup ke vztahu dramatického textu a divadla

Hořínek nazývá svůj přístup hermeneutickým, ale blíže spojitost své metody s hermeneutikou nepopisuje. Zdá se, že Hořínek nazývá svou teorii hermeneutickou snad proto, že užívá pojmu interpretace a snaží se přistupovat ke

²⁵⁴ K Zichovi tu Veltruský sice odkazuje, ale rozvíjí jen jeho pojetí dramatického osoby, která jedná na základě svých vnitřních pohnutek. Veltruský ukazuje, že tím Zich vyloučil bezděčně jednáni osoby, kdy osoba jedná na základě zvyku. (VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 9).

²⁵⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk: Možnosti a meze divadelní sémiotiky. In: *Divadelní revue* 4/1995, s. 68.

vztahu textu a divadla nepředpojatě²⁵⁶ a dívat se na jednotlivé fenomény vztahu textu a divadla v pohybu. Z citace, kterou jsem zmínila již výše, kdy Hořínek vysvětluje, že chce vztah textu a divadla vnímat „jako proces, v němž jsou všechny pojmy v pohybu, v němž „předurčenost“ je nahrazena interpretací a dialogem mezi dvěma rovnoprávnými tvůrčími činiteli: dramatickým textem a divadelním systémem,²⁵⁷ je patrné, že mu vadí představa textu jako něčeho prvotního, o co se divadlo poté opírá.

I v jedné ze svých dalších knih *Drama, divadlo, divák*,²⁵⁸ která se často užívá jako učebnice pro studenty divadelních škol, upozorňuje, že jde vlastně o problém úhlu pohledu. „Vztah mezi divadelním uměním a dramatickou literaturou může být nazírán z hlediska teorie literatury, nebo z hlediska teorie divadla. V prvním případě vycházíme z existence svébytných dramatických děl (tj. výtvorů dramatické literatury) a k divadlu přihlížíme toliko druhotně jako k jednomu z možných způsobů realizace (vedle četby, případně hlasitého předčítání), v případě druhém vycházíme z existence svébytného divadelního umění a na dramatická díla se díváme jako na potenciální dramatické texty, tj. literární materiál určený a zpravidla potřebný k tvorbě divadelních děl (tj. inscenací dramatických textů).²⁵⁹ Drama jako předmět se pak z obou úhlů zásadně liší. Jako zastánce divadelního pojetí jmenuje Hořínek právě Otakara Zicha, pro kterého se dramatické dílo realizuje jedině inscenací, na opačném konci stojí proti Zichovi například Jean Hytier, podle kterého divadelní představení drama znehodnocuje. Hořínek Zichova a Hytierova stanoviska nazývá jako krajní, ale dodává, že i tyto extrémní postoje mají své dílčí pravdy.²⁶⁰ Hořínek zdůrazňuje, že nahlédneme-li na

²⁵⁶ Vycházím zde z jakéhosi obecného a zjednodušeného pojetí metod hermeneutiky, kdy se mluví o hermeneutické snaze zbavit se předsudků (v tomto sporu jde o předsudek textu jako něčeho prvotního, z čeho inscenace vychází), ale reflektuji, že Gadamer nebo Heidegger dokázali, že předpojatosti se vlastně zbavit nikdy nemůžeme.

²⁵⁷ *Tamtéž*, s. 68.

²⁵⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Jamu v Brně, 2008

²⁵⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Jamu v Brně, 2008, s. 69.

²⁶⁰ *Tamtéž*, s. 70. Zichova krajní teorie prý potvrzuje skutečnost, že většina soudobé dramatické literatury se na četbu nehodí a také se příliš nečte. Hořínek navíc užívá Zichův termín divadelního čtení, z čehož lze usoudit, že se Zichovou teorií sympatizuje: to, že „(...) dramata nejsou zdaleka tak běžným a oblíbeným předmětem čtenářského zájmu jako díla epická, má svůj dobrý důvod v

dramatický text pouze z jednoho, či druhého úhlu pohledu, pozorování nám přinese pouze částečný výsledek. Hořínek se ve svém „hermeneutickém řešení“ proto snaží zachytit oba přístupy, první vychází z dramatického textu, druhý vychází z divadla.

6. 3 Inscenace jako interpretace dramatického textu

Nejprve se Hořínek zabývá situací, kdy máme dramatický text, který je použit i v divadelním představení. Tento vztah dramatického textu a divadla nazývá interpretací. Ať již je text použit v divadelním díle jakkoliv, interpretaci se nelze vyhnout. „Známý shakespeareolog kdysi položil otázku, zda je nutné Shakespeara stále nějak interpretovat. Zda by nebylo lepší ho zahrát prostě tak, jak je napsán. Tuto otázku formou výčitky nejednou opakují dramatikové a vyjadřují tak nelibost, že si inscenátoři k tomu, co oni napsali, stále něco přimýšlejí a vymýšlejí. Argument zajisté pádný v případech, kdy inscenace textu spíše ubližují, než prospívají, ale přesto spočívající na nedorozumění. Inscenace nemůže neinterpretovat, i zdánlivé zřeknutí se interpretačních práv je druhem interpretace.“²⁶¹ Divadlo interpretuje text, i když režisér úzkostlivě respektuje dramatikovy poznámky, interpretuje totiž už pouhým obsazením herců: „Autorův text se podle vzhledu, mentality a emocionality, návyků a jiných charakteristických znaků jednotlivých herců konkretizuje způsobem, jaký autor neměl a nemohl mít na mysli (i kdyby notabene šil role hercům přímo na tělo,

tom, že drama vyjadřuje specifický, možnost říci divadelní způsob čtení.“ (HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Jamu v Brně, 2008, s. 71). Hořínek říká, že drama postrádá jednotící perspektivu (přestože tuto Veltruského teorii znal). Vysvětluje, že na rozdíl od epiky drama nemá vypravěče, podle jehož záměrů by mohl čtenář usměrňovat svou pozornost. Čtenář proto sleduje pluralitu perspektiv a vnímá děj jako sled situací, kde se tyto perspektivy prolínají. Připomenu, že už Zich, Mukařovský i Veltruský upozorňovali na současnost kontextů v dramatickém dialogu. „To, co je na jevišti názorně předváděno, musí si čtenář dramatu představovat. Bez scénické představivosti vnímá čtenář textu dramatu neadekvátně jako pouhý sled střídavých promluv dramatických postav. Četba dramatu je tedy jakýmsi vnitřním divadlem.“ (*Tamtéž*, s. 71) Hořínek ve výsledku připisuje Zichův koncept „divadelního čtení“ nejen inscenátorům, ale všem čtenářům. Čtenář se od inscenátora liší svým záměrem – nehledá způsoby, jak přečtené realizovat na scéně, ale přesto si přečtené „divadelně“ představuje.

²⁶¹ HOŘÍNEK, Zdeněk: Interpretace a tvorba. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 163.

přece by nemohl přesně předvídat ani určit jejich způsob podání).²⁶² Vztah dramatického textu k divadlu je proto vždy vztahem interpretace.

Hořínek klade důraz na to, že jediná správná (adekvátní) interpretace nikdy nemůže existovat. To je dané již tím, že s dílem se setkává divák, a tak je dílo vždy zapojené do nových souvislostí. Hořínek tu odkazuje na estetický objekt Jana Mukařovského i na Felixe Vodičku²⁶³ a historickou i individuální podmíněnost každého díla. Historická podmíněnost dramatu se projevuje v menší či větší míře. Souvisí s tím, nakolik je drama připravené pro jeviště, tedy s historickým způsobem inscenování. Například, říká Hořínek, Aischylova *Oresteia* by dnes byla v rámci divadelní praxe bez úprav neúnosná, text se musí podstatně krátit, čímž se radikálně zasahuje do literární struktury díla,²⁶⁴ inscenace je pak nutně aktualizací.²⁶⁵ Hořínek dále rozlišuje základní směr interpretace, který je často dán dobovou konvencí, od vedlejších směrů interpretace, které se většinou uskutečňují aktualizací tématu „jestliže se možnosti základního směru dočasně nebo trvale vyčerpají“²⁶⁶ Tyto vedlejší směry udržují i klasiky při životě a Hořínek považuje právě spornost těchto směrů za jejich přednost. Připomínají totiž, že nelze mluvit o jediné správné interpretaci.

Hořínek upozorňuje na rozdíl, že inscenační interpretace je oproti textu vždy konkrétní a určitá. Oproti textu je inscenace vždy názorná a musí přesně určit významy, které jsou textem třeba jen naznačené. To souvisí už s Ingardenovými místy nedourčenosti znázorněných předmětů, o nichž mluvil i Zich. Připomenu, že herecký výkon u Zicha podléhal postulátu totality – herec musel na jevišti

²⁶² HOŘÍNEK, Zdeněk: Interpretace a tvorba. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 163.

²⁶³ VODIČKA, Felix. Literární historie, její problémy a úkoly. In: *Čtení o jazyce a poezii*, ed. B. Havránek a J. Mukařovský. Praha: Družstevní práce, 1942, s. 309–402.

²⁶⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 177.

²⁶⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk: Interpretace a tvorba. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 171.

²⁶⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk: Vedlejší směry. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 171.

zobrazit vždy celého člověka. V tomto smyslu se inscenace musí rozhodnout pro jeden určitý směr a každý předmět, každou osobu zobrazit ve své plnosti. Oproti tomu dramatický text má vždy více významových a výrazových možností, z nichž inscenace vybírá jen některé. Dramatické texty jsou vždy mnohovrstevnaté, a proto je inscenační interpretace například tak velkého díla, jakým je *Hamlet*, vždy nutnou redukcí.²⁶⁷ Připomenu, že Zich, Frejka či Honzl zdůrazňovali, jak je divadlo oproti pouhému dramatickému textu bohaté. Hořínek zdůrazňuje také druhý úhel pohledu, kdy můžeme inscenaci, která musí být vždy konkrétní a určitá, vnímat jako ochuzenou vzhledem k dalšímu spektru významových možností.²⁶⁸ Toto považuji za důležitý argument pro naši diskuzi, ve které hledáme povahu dramatického textu.

Při bližším popisu procesu interpretace Hořínek mluví o tom, že inscenační interpretace se od čtenářské interpretace liší složitějším charakterem a průběhem. Dramaturg, režisér, herec, scénograf či hudebník se nejprve setkávají s dramatickým textem jakožto literárním dílem. Nejsou ale běžnými čtenáři, protože text čtou s jasnou intencí – najít inscenační řešení. „Inscenační interpretace není pouhým teoretickým východiskem divadelní tvorby, je už zárodečným tvůrčím činem, tvůrčím projektem, pro nějž se během zkušebního procesu (během studia hry) hledají účinné výrazové prostředky – způsob, jak projekt na scéně názorně realizovat.“²⁶⁹ Dramatický text tedy v Hořínkově pojetí figuruje jako literární dílo, ke kterému přistupují s inscenačním záměrem divadelní tvůrci, a text je pro ně východiskem nového divadelního díla. Inscenační

²⁶⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk: Interpretace a tvorba. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 163.

²⁶⁸ Hořínek ale není prvním myslitelem našeho sporu, kdo si významové mnohoznačnosti všiml, reflektuje to i Jan Mukařovský: „(...) Často bývá významových možností, jež text ponechává herci, velmi mnoho. Je po této stránce vývojové kolísání v samém dramatickém básnictví: jsou období, kdy je snaha divadelní výkon textem co nejvíce předurčit, a opět jiný, kdy text záměrně ponechává co největší volnost divadelnímu dotvoření.“ (MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 401).

²⁶⁹(HOŘÍNEK, Zdeněk: Interpretace a tvorba. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 166.) To připomíná Zichův koncept divadelního čtení, kdy čtenáři nahrazují slova obrazovými a jevištními představami a nečtou pro estetickou libost. Jak již bylo upozorněno výše v poznámce č. 259. Hořínek pojem divadelního čtení dokonce na jiném místě sám používá.

interpretace dramatického textu je jakožto realizace divadelního díla postavena před diváka a tím se interpretační řetězec završuje interpretací diváckou. „Je to obdoba čtenářské interpretace literárního díla, jejím předmětem však není literární text v jediném, jazykovém kódu, ale text divadelní, složitě kombinující používání kódů různých, vizuálních a auditivních.“²⁷⁰

Na tomto místě shrnu první Hořínkův přístup k dramatickému textu. Hořínkova koncepce inscenační interpretace dramatického textu se opírá o text jako o něco prvotního, co inscenační s inscenačním záměrem divadelně čtou a hledají pak vhodné způsoby, jak transformovat text do divadelní formy. Jejich převod jazykového kódu textu do kódů mimojazykových (divadelních) je vždy interpretací. Interpretaci se nelze vyhnout a neexistuje přitom jediná správná interpretace. Inscenační interpretace může jít hlavními nebo vedlejší směry. I když zvolí inscenační interpretace hlavní směr, respektuje autorův záměr a drží se přísně dramatického textu, můžeme na inscenaci nahlížet jako na redukci textu, neboť dramatický text je vždy mnohovýznamový, zatímco inscenace je nutně určitá a konkrétní.

6. 4 Dramatický text v autorském divadle

Výše představený vztah dramatického textu a divadla je pouze jedna z možných cest náhledu na problém. „Model cesty od dramatického textu k divadelnímu textu, jímž jsem se dosud zabýval, lze nazvat modelem konvenčním (navzdory všemu hledání a experimentování je to v dané chvíli způsob kvantitativně převládající).“²⁷¹ Tento systém nejlépe odpovídá zaběhnutému způsobu produkce, kdy se dramatický text jako hotové literární dílo, stane východiskem pro jinou tvorbu, jinou strukturu – divadelní.

Text ale nemusí stát na počátku divadelního díla. Hořínek chce ve svém nepředpojatém úhlu pohledu prozkoumat také skutečnost, že výchozím bodem je divadlo a nikoliv text. Sám poznamenává, že výše popsaný přístup inscenační

²⁷⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk: Interpretace a tvorba. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 167.

²⁷¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 183.

interpretace textu (v minulé podkapitole 6.3) představuje historicky nepřesný a izolovaný pohled na drama. Dramatický text totiž vždy souvisel s divadelním tvořením, s určitou dobovou divadelní konvencí. „Představa, že by Aischylos, Sofoklés, Aristofanés nebo anonymní autoři středověku nejdříve napsali texty tragédií, komedií, mystérií a teprve potom se utvořily divadelní spolky, které byly pověřeny jejich inscenací, je nejen historicky nesprávná, ale též nemyslitelná.“²⁷² Dramatický text měl vždy vazbu na divadlo. Připomenu, že například Jiří Veltruský upozorňoval, že divadlo se spojuje s jakýmkoliv jazykovým materiálem a specifčnost dramatu tedy netkví v jeho spojení s divadlem, ale v jeho dialogické formě. Zdeněk Hořínek si tohoto spojení divadla s jiným materiálem všímá také. Mluví o otevřenosti divadla vlivům jiných uměleckých druhů, přičemž se nemusí jednat jen o umění literární, nejde již o druhové a žánrové normy, ale o téma: „Vše je dobré, co slouží k plnějšimu, hlubšímu a účinnějšímu vyjádření určité pravdy o člověku, společnosti, světě.“²⁷³ Divadlo dle Hořínka došlo k synkretismu, kde jde stále o odliterárnění-zdivadelnění divadla jako v avantgardě, ale paradoxně se stále sahá k mimodivadelním zdrojům. Hořínek v tomto smyslu mluví o technice divadelní montáže, které se účastní všechny složky divadelního díla. Oproti avantgardnímu divadlu, které rozkládalo jevištní výraz a osamostatňovalo tak jednotlivé složky, se v tomto synkretismu může stát, že hranice mezi jednotlivými složkami se vytratí, což ovšem neznamená, že se jednotlivé umělecké disciplíny z divadla ztratí úplně.

Tato otevřenost divadla pro mé téma znamená, že dramatický text již nelze označit za (vždy) hotové umělecké dílo, které stojí na počátku vzniku inscenace. Už praxe autorských divadel 60–80. let ukázala, že dramatický text může buď vznikat současně s inscenací, nebo že slouží pouze jako jakési východisko, z kterého na zkouškách vzniká divadelní inscenace, která s textem ve výsledku souvisí už jen minimálně. Hořínek dává příklad Nedivadla Ivana Vyskočila, které se volně opíralo o epické příběhy. Příběhy se každý večer volně přetvářely a v jejich vyprávění se improvizovalo. Nedivadlo mimo jiné ukazuje, jak můžou žít

²⁷² HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 184.

²⁷³ *Tamtéž*, s. 187.

literatura a divadlo ve vzájemné koexistenci, aniž by se tím ztratilo jedno nebo druhé.²⁷⁴ Divadelní formou, která se neopírá o žádný dramatický text, jenž by tudíž mohl vzniknout až ex post, je například totální improvizace Divadla Vizita Jaroslava Duška. Proto nelze mluvit o tom, že by text vždy předurčoval divadelní inscenaci či představení.

Pro přehlednost shrnu, jaké argumenty v tomto druhém úhlu pohledu Hořínek nabízí:

1. nahlížet na dramatický text bez spojitosti s divadlem je historicky nepřesvědčivé (antičtí autoři).
2. divadlo se nepojí vždy jen s literaturou, ale dokáže absorbovat vše, co se mu pro vyjádření hodí.
3. známe takové divadelní formy, které pracují se slovem, ale nevycházejí přitom z žádného dramatického textu jako své výchozí látky.

Hořínek sám uzavírá, že takový náhled „vrhá nový pohled na konvenční divadelní tvorbu – v tomto osvětlení se bude jevit daleko složitější, než naznačuje její schematický (pravidelný, uzavřený) model založený na dualismu autor-inscenátoři, drama-inscenace, režisér-herci, na přímočaře sukcesivním postupu od hotového dramatického textu k inscenaci.“²⁷⁵

Předtím než shrnu Hořínkovu teorii a pokusím se ji komparovat s ostatními sémiologickými koncepty představenými v této práci, si dovolím ještě pozastavit se nad Hořínkovou analýzou scénických poznámek.

²⁷⁴ „Krajním výrazem spojení a vzájemného ovlivňování epiky a divadla je Nediadlo Ivana Vyskočila pohybující se v mezních oblastech vyprávění a divadla, hravé narace a narativní hry, hraného-vyprávěného dění a komentování. Vyskočilovy texty jsou tak schopny dvojdomého života: mohou být jako povídky publikovány časopisecky a knižně, i jako hry provozovány divadelně, aniž tím ztrácí literatura nebo divadlo. Na jevišti vytvářejí nový druh dramatičnosti, která nespočívá prvotně ve vnějších rozporech předváděných událostí a dějů, ale ve vnitřní rozpornosti samotného předvádění: těžiště hry se přenáší z jejího předmětu na její podmět, na proces hry, hry s příběhy.“ (HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 186, 187).

²⁷⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 191.

6. 5 Kritika Veltruského pojetí poznámek

O tom, že Hořínek má k teorii Veltruského jisté výhrady, jsem mluvila již v první části této kapitoly. Ke kritice se ještě vrátím, neboť je třeba uzavřít, co vše Hořínkovi u Veltruského chybí a co chce doplnit a korigovat – abychom mohli posoudit, co Hořínek do sporu o povahu dramatického textu přináší.

Kromě výtek uvedených v první podkapitole, Hořínek kritizuje Veltruského pojetí poznámek jako integrální součásti literárního díla. Tím podle Hořínka dělá Veltruský z dramatu uzavřený systém, a pokud má drama fungovat i na divadle, musí se tento systém otevřít. Hořínkovu kritiku podrobněji vysvětlím: Pro Veltruského jsou poznámky základním prostředkem sjednocení dialogu, a proto jsou nedílnou součástí dramatu jako literárního díla. Na divadle je třeba poznámky nahrazovat. To, že by odstraněním poznámek drama při divadelní realizaci ztrácelo jednotu a uzavřenost, Hořínek kritizuje, neboť to vlastně znamená, že čtení dramatu je adekvátnější způsob realizace dramatu než inscenace.²⁷⁶ Dodám však, že z Veltruského teorie dle mého názoru ale nevyplývá, že by divadlo ztrácelo ucelenost, ergo nemůžeme na tom ani oprávněně zakládat námitku, že čtení je lepší způsob realizace dramatu. Veltruský mluví o tom, že v divadle jsou mezery po scénických poznámkách nahrazeny mimojazykovými znaky, a tak na divadle získává dramatický text svou ucelenost.

Problematické pro Hořínka dále je, že mnohé poznámky jsou pokyny týkající se určitého způsobu inscenování. Takové poznámky jsou spjaté s dobovou konvencí inscenování, a jak jsem již v minulém úseku mé práce předznamenala, historicky podmíněné inscenování vždy znamená nutnost aktualizace. Některé poznámky se proto vyhodnotí jako nepřenosné a nelze pak mluvit o tom, podotýká Hořínek, že jsou poznámky pro inscenátory závazné, jak to tvrdí Veltruský. Doslovná realizace poznámek není v divadelní praxi možná ani běžná. Tím, že Veltruský mluví o inscenování jako o odstraňování mezer po poznámkách, bere divadlu jeho

²⁷⁶ „Je-li drama integrálním básnickým dílem, jsou jeho nedílnou součástí i poznámky. Jejich vypuštěním vznikají v textu mezery, jež je nutno vyplňovat, nahrazovat mimojazykovými znaky. Veltruský svou radikální formulaci z roku 1941 (‘Odstraněním poznámek ztrácí drama při divadelní realizaci svou jednotu a uzavřenost’) později zmírňuje, ale přetrvává v podstatě literární pojetí, které nadřazuje literární jednotu dramatu náhražkovým snahám o jednotu divadelní realizace. Domyšleno do konce by to znamenalo, že čtení je adekvátnější způsob realizace dramatu než inscenace.“ (HOŘÍNEK, Zdeněk: Možnosti a meze divadelní sémiotiky. In: *Divadelní revue* 4/1995, s. 67).

tvořivost. „Formulacemi o vyplňování mezer vzniklých odstraněním poznámek, o doplňování textu hereckými pohyby degraduje divadelní složky (zvláště režijní a hereckou) na výkonné orgány ke sdělování textu v jiném kódu.“²⁷⁷

Dá se vyzorovat, že Hořínek má s Veltruského pojetím poznámek problém z toho důvodu, že je podle něj příliš radikální. Veltruskému totiž nestačí, že obhájí dramatický text jako literární dílo, ale chce mu vybudovat řídicí úlohu i na divadle – snaží se dokázat, že text předurčuje všechny ostatní složky. Hořínek se svou hermeneutickou metodou chce jakoukoliv předurčenost textu k divadlu popřít. Kritizuje, že u Veltruského taková „předurčenost“ dramatického textu činí z textu uzavřené dílo, které se zapojuje do divadla. „Má-li se literární drama stát dramatickým textem, tj. textem k inscenování, musí se jeho systém otevřít.“²⁷⁸ Veltruský podle Hořínka divadlu upřel jeho tvořivost (i když se to snad snažil zachránit připsáním jisté tvůrčí svobody herci, ale i ta byla jen relativní v souvislosti se strukturou textu). Dramatický text se neotvírá proto, aby se jinými prostředky nahradily poznámky, ale otvírá se jinému způsobu tvorby. O inscenačním procesu proto Hořínek říká: „Tento proces není pouhou reprodukcí literárního dramatu v divadelním jazyku, je vždy – menší nebo větší měrou – svébytnou uměleckou tvorbou, pro niž je dramatický text spíše potenciálem než rezervoárem interpretačních možností.“²⁷⁹ Připomenu, že podobně mluvili o divadle, které nereprodukuje dramatický text, už Zich nebo Frejka, kteří takto bojovali za herectví jako tvůrčí, nikoli výkonné umění. Hlavní Hořínkovou námitkou tedy je, že Veltruský připisuje dramatickému textu a scénickým poznámkám tak závaznou funkci pro divadelní dílo, že tím upírá divadlu vlastní tvořivost.

²⁷⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 180.

²⁷⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 181. Bylo by tu vhodné dodat, že Hořínek terminologicky odlišuje dramatický text a drama v technickém smyslu: „Drama v technickém smyslu chápu jako literární text mající vnější znaky dramatu – bez zřetele k potenciálním jevištním kvalitám. Dramatický text pak zahrnuje každý literární text způsobilý pro jevištní provedení – bez zřetele k tomu, zda má či nemá vnější znaky dramatu.“ (HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: JAMU, 2009, s. 15).

²⁷⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 181.

6. 5. 1 Pár slov k autorským a scénickým poznámkám a jejich estetické funkci
Zdeněk Hořínek přináší ve studii *Mezi dvěma texty* stručné rozdělení autorských poznámek, které dělí podle jejich funkce.

- První skupinou jsou poznámky sloužící k označení mluvčího.
- Druhou skupinou jsou poznámky, jež jsou vlastně popisy fyzických akcí.

Tyto dvě skupiny jsou nezbytným doplňkem dialogu a monologů v dramatu, neboť bez nich by děj dramatu mohl ztratit smysl.

- Třetí skupinou jsou popisy prostředí, které jsou dle Hořínka nutné pro lokální a časovou orientaci v dramatu. Mnohdy mohou obsahovat i nadbytečné podrobnosti nebo návrhy konkrétního scénického řešení.
- Čtvrtou skupinu Hořínek shrnuje jako charakteristiky dramatických postav. Jsou to poznámky, které se týkají vzhledu postav, jejich chování, rozpoložení, charakterizují vztahy, situace či atmosféru. Těmito poznámkami dramatik míří k jevištní interpretaci a jsou pouze určitými doporučeními. (Tyto poznámky jsou právě především ty, které ukazují, že inscenační interpretace je tvořivá.)
- Poslední skupina poznámek je pro mě nyní zásadní, neboť sem spadají různé autorské komentáře a úvahy. Hořínek říká, že tyto poznámky „jsou z hlediska inscenace nadbytečné – jsou to vlastně metatexty (autorské texty o vlastním dramatickém textu) v rámci dramatu hybridní a signalizují dramatikův sklon k literárnosti, knižnosti.“²⁸⁰ Tyto poznámky nejsou důležité pro inscenační interpretaci, ale jsou literární. Hořínek tedy mluví o literárnosti poznámek, což znamená, že i poznámky mohou být nositelem estetické funkce. Veltruský oproti tomu estetickou funkci poznámek popíral, i když jim připisoval značnou váhu především pro významové sjednocení díla.

²⁸⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 179.

Ráda bych se na chvíli prozkoumala možnost estetičnosti poznámek a pokusila se pro Hořínkovu pátou kategorii literárních poznámek najít vhodný příklad. Pokud by totiž alespoň některým poznámkám bylo možné přisoudit estetickou funkci, nemohli bychom mluvit o poznámkách jen z hlediska jejich praktických funkcí pro drama jako literaturu, popř. drama jako divadlo (pokyny pro inscenátory) a nemohli bychom je nadále obecně označovat jako „vedlejší text“.

6. 5. 2 Autorské a scénické poznámky Davida Drábka

David Drábek je český dramatik a režisér, jehož autorské poznámky podle mého názoru vynikají takovou mírou literárnosti, že se výrazně podílí na sémantickém gestu celého díla. Je zajímavé, že svých autorských poznámek se při inscenování Drábek nedrží (v případě autorských komentářů je pak vypuštění tohoto textu samozřejmé), nemůžeme tak mluvit o tom, že jeho dramatické texty jsou směnicí pro inscenátory, jak o tom mluvil např. Zich. Drábekovo dílo dle mého prakticky dokazuje, že jevištní realizace není jen výplní mezer po poznámkách, ale je jiným uměleckým systémem. Na Davida Drábka se tu zaměřuji především proto, že jeho dramatické texty často obsahují takové autorské poznámky, které se na jevišti ztvárnit ani nedají, a které jsou zcela jasně určeny pro čtenáře. Čtenářův prožitek také do velké míry ovlivňují, neboť jsou velmi výrazným prvkem dramatického textu a znatelně na nich stojí literárnost celého textu.

Dovolím si provést alespoň krátký rozbor jeho dramatického textu *Žabikuch*.²⁸¹ Hlavní postavou je Vladimír, který je závislý na počítačových hrách. Střídají se tu proto dvě reality – reálná a počítačová. Počítačová realita byla při inscenaci působivě zpodobněna pomocí moderní jevištní techniky, při četbě je výzvou pro čtenářovu obrazotvornost.²⁸² Drábek do hry vstupuje četnými poznámkami, které

²⁸¹ DRÁBEK, David. *Žabikuch*. In: DRÁBEK, David. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003 – 2011*. Praha: Akropolis, 2011, s. 35–76.

²⁸² Ta je podněcována i popisem několika podivných postav, například Pana Otesaného, který má vypadat jako picassovský portrét s jedním okem na čele, s druhým u brady, nosem na lícních kostí a ústy vertikálně na tváři (*Taměz*, s. 51.) Nebo u Bašmandrily, kterou Drábek uvádí na scénu následovně: „Vladimír škubne klikou, dveře se otevřou a nikdo za nimi nestojí. Jsme všichni přetažení. Pauza. Ba ne, přímo před Vladimírem stojí obrovská plžovitá nestvůra se čtyřma rukama. Bašmandrila. Vpíjí do něj svůj maniakální pohled. Díky sedmému rozměru je však pro nás neviditelná. Slovo ‚divadlo‘ odhodte, je zavádějící. Použijte ‚tušidlo‘. Vladimír sebere ze země krabičku a zabouchne dveře.“ (*Taměz*, s. 44.). Čtenářská obrazotvornost si dokáže představit

se vyznačují osobitým autorským stylem. Poznámky se používají jak na místech, kdy posouvají děj dopředu,²⁸³ tak i tam, kde se popisuje aktuální situace²⁸⁴ či nového prostředí,²⁸⁵ ale také tehdy, kdy jsou čistě jen autorskými komentáři.²⁸⁶ Nemůžeme říct, že k dílu nepatří, protože na nich stojí styl celého díla a navíc dialogičnost textu nenarušují. Dramatika čtenář vnímá jako další subjekt hry, který má nad celou hrou nadhled. Ústřední autorský subjekt, o jakém mluvil Veltruský, je tu proto zcela zřetelný. Nelze mluvit o tom, že by tento autorský subjekt suploval vypravěče. *Žabikuch* má totiž vlastní postavu vypravěče – *Přílepek na Měsíci*,²⁸⁷ který celý děj pozoruje, komentuje a uvádí některé

popsanou bytost i jako „neviditelnou“, ovšem na divadle představuje tato „neviditelnost“ buď výzvu pro inscenátory, kteří budou hledat řešení, nebo se bude tato poznámka při inscenování ignorovat.

²⁸³ „V tu chvíli zahájí pronásledovatelé palbu. Vladimírova posádka ji opětuje a propukne ohlušivá mela. Vzadu na plátně je ovšem znázorněna velmi primitivní grafikou z dřevních dob, kdy počítače byly nemotornými kořátky co se batolí u našich nohou a kuckají sunar. Zato dnes už dokážou posnídat nejmladšího z rodiny Kludských a nehnout při tom brvou. A do všeho toho zmatku vstupuje Mankiewicz v uniformě letušky a s táčem se sklenkami.“ (DRÁBEK, David. *Žabikuch*. In: DRÁBEK, David. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003 – 2011*. Praha: Akropolis, 2011, s. 64.)

²⁸⁴ „V ten moment jsme zpátky v Kosmetické lize. Mankiewicz připomíná propocenou žíněnku. Jeho ego si vyměnilo několik peprných invektiv s jeho intelektem. Ego nakonec uznalo, že na argumentech intelektu něco je a začali spolu sestavovat dopis do Haagu.“ (*Tamtéž*, s. 60.)

²⁸⁵ Vodopády Alma Kami. Sedím zrovna v kavárně. Právě jsem oznámil scénografovi, že se závěr inscenace odehrává u obřích vodopádů. Chvilí hleděl do desky stolu, pak na mě vychrstnul kapučíno a utekl. Jsem rozhodnutý, budou tam – pozn. režiséra. Vodopády Alma Kami jsou to nejúžasnější, co kdy české divadlo spatřilo. Při pohledu na ně Furianti euforicky křepčí jak malé děti, Maryša se vysleče do spodničky, podá ji zjihlé Rusalce a vyskočí svobodná do vln! A vodníci z Lucerny k tomu zahrají kosmické reggae! Už dost ušmudlanosti a žabomyších kočkopsů, tohle je krááááá! Jen ať si ministr kultury varuje, cítíte tu volnost, tu cílu? Cože? Máte pocit, že vám to vnucuju? Je to úžasná terapie, ne? Co se tak kuchtíte? Jděte do hajzlu! Tak budem dál zakyslý kverulanti, no! Já to myslel dobře, náhodou! Jen jsem chtěl, abyste uznali, že jsem hvězda, nic víc. Ty vůbec drž hubu, ty tvoje špíly snesou tak akorát abonenti s Alzheimerem, vole. Proč chcete, abych k tomu připsal ‚poznámka autora‘? Nepřipíšu! Jako první dorazí k vodopádům Vladimírova družina. (...)“ (*Tamtéž*, s. 69.)

²⁸⁶ Například se objevuje scénická poznámka: „Přijde číšník. (Je velmi podobný mému bratrovi – pozn. autora).“ (*Tamtéž*, s. 40.) Nebo: „Hra začíná v tomto místě povázhlivě vážnět. To se mi stává ke konci vždycky! Máte pro to nějaké vysvětlení? Čím to je? Pokud víte, neváhejte a pište mi na: drabinski@seznam.cz“ (*Tamtéž*, s. 63.)

²⁸⁷ Autor o něm říká: „Přílepek na Měsíci je velmi podobný tomu z němého Méliésova filmu *Cesta na Měsíc*. Připomíná volské oko, lidskou tvář protlačenou modelínou. Zírá z horního rohu jeviště jako oteklá kašovitá pavučina. Komentuje celou hru s blahoskloným výrazem. Intelektuálně je ve

souvislosti. Hru provází osobitý humor autora, ale každá osoba je koherentní, s vlastním jazykem a psychologíí. Neustále přítomný autorský subjekt (s vlastním jazykem a psychologíí) jako by se stával další osobou hry, čekáme na jeho komentář a postoj k situaci.²⁸⁸

Tento autorský subjekt je ale při realizaci hry na divadle odstraněn. Jelikož Drábek inscenuje své hry sám, autorské komentáře při hře odpadají – stejně jako i ona význačná literárnost a specifický humor této „osoby“, která byla jedním ze základních rysů celého dramatického textu. Drábek však absenci autorského subjektu dramatika a jeho literárnosti nahrazuje svým autorským vkladem režiséra inscenujícího divadelní dílo. Dramatický text vstoupí na jeviště a podstatně se transformuje. V určité míře hra ztrácí význačný autorský styl, který byl silně svázán s dramatickým textem jako literárním dílem. Toto rozpojení je ale nutné, aby mohl navázat dramatický text vazby s divadelní strukturou, kam vstoupí jiný (i když v tomto případě jde o stejného původce) autorský styl divadelní. Zvláštní autorský „humor“ tu může i přesto zůstat, bude-li o něj inscenátor stát. V textu se nachází i takovéto zvláštní scénické pokyny: „V tu chvíli na celém ostrově a v divadle vypadne proud. Závada trvá celých šestnáct minut a významně poničí závěrečnou katarzi inscenace. Hajhou.“²⁸⁹ Kdyby však inscenátor nepřihlédl ani k těmto „humorným“ doporučením pro inscenování, přijdeme snad o Drábka jakožto o další osobu hry, ale stále tu zůstane v tom smyslu, jak o každém dramatikovi mluvil Veltruský – jako ústřední subjekt a tmel celého díla, který se připomíná na divadle tím, jak jsou uspořádány dialogy a celá struktura realizovaného textu. Musíme však dodat spolu s Veltruským, že to jak je dramatik a literární struktura textu při divadelní inscenaci, je vázáno na konkrétní strukturu dramatického textu.

fázi permanentního úplňku.“ (*Tamtéž*, s. 37.) Všimněme si, že z citace vyplývá, že Drábek počítá s jevištěm. Své autorské komentáře si přesto neodpustí, i když ví, že v jevištním provedení se vyškrtnou. Opět se tu tak jasně připomene dvoudomost dramatického textu.

²⁸⁸ Komentuje například Vladimírův trapný humor („Vlád'ův humor. Ach jo.“ (DRÁBEK, David. *Žabikuch*. In: DRÁBEK, David. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003 – 2011*. Praha: Akropolis, 2011, s. s. 42.)), Vladimírovo podivení se, že před ním stojí Lara Croft („Vladimíre, prosím tě ...“ (*Tamtéž*, s. 51.)), nebo chválí i sám sebe, jak hezky vymyslel zápletku: („Hezky oslí můstek, že?“ (*Tamtéž*, s. 59.))

²⁸⁹ *Tamtéž*, s. 66.

Je mi jasné, že aby se mnou čtenář plně souhlasil, bylo by vhodné, aby si *Žabikuch* přečetl celý a posoudil, zda poznámky nesou estetickou funkci díla. Jsem však přesvědčená, že Drábkovy poznámky strukturu dramatického textu spoluurčují, a proto nejsou vedlejším textem. Souhlasím s Veltruským, že poznámky jsou důležité pro významové sjednocení dialogu. Souhlasím, že autor skrze tyto poznámky ke čtenáři promlouvá. Souhlasím, že poznámky mohou být u každého autora jiné, jinak četné a některé nemusí být literární. Považuji však za nutné dodat, že některé poznámky být ale literární mohou. Myslím si, že si toto Veltruský uvědomoval,²⁹⁰ bohužel však přesto estetickou funkci poznámkám odepřel, když řekl, že jsou pouze složkou podřadnou a estetickou funkci nese dialog, který je samoučelný. Vnímáme-li ale umělecké dílo jako dynamickou strukturu, kde je proměnlivá hierarchie složek, musíme připustit i možnost, že v některých případech scénické poznámky mohou nést estetickou funkci díla.

6. 6 Co přináší Hořínkovo hermeneutické řešení do sporu o povahu dramatického textu?

Na rozboru poznámek chtěl Hořínek ukázat, že Veltruský se mýlí, když mluví o předurčenosti divadelního díla poznámkami. Hořínek kritizuje, že když Veltruský pojednává o dramatickém textu jako o složce divadla, stále o textu mluví jako o literárním díle, které si udržuje svou samostatnost, a k realizaci mu stačí pouhá četba. „Drama jako literární text je ovšem integrálním a kompaktním uměleckým dílem, v němž poznámky (jeho organická a přímá součást) mají stejnou platnost jako dialogy a monology. Nic se k němu nedá přidávat, nic se z něho nedá vypouštět, čtenář jej musí respektovat tak, jak je napsán. V tomto smyslu je drama jako literární text uzavřeným systémem.“²⁹¹ Tím, že Hořínek poukazuje na literárnost poznámek (což jsem se snažila doložit Drábkovým příkladem), uzavřenost díla vlastně stvrzuje, neboť poznámky tu jsou skutečně integrální

²⁹⁰ Nikde sice o literárnosti poznámek nemluví, ale cituje scénické poznámky *Léta Fráni Šrámka* a poukazuje na subjekt autora a „náběh k líčení“, který se tu projevuje. Veltruský mluví o tom, že popis je „prosycen jednotnou významovou atmosférou“, která proniká celým dramatem. Myslím, že tu tak nejsme příliš vzdáleni myšlence, že i v poznámkách může být „estetická funkce“, která právě proniká celým dramatem, tj. i poznámkami. (VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 55, 56.)

²⁹¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Poznámky o poznámkách. In: *Divadelní revue*. Roč. 2006, č. 1.

součástí dramatického textu bez ohledu na jejich divadelní realizaci. Když se však text dostane na jeviště, požaduje Hořínek otevření textu divadelní struktúře. Otevřením systému je umožněna transformace textu ve složku divadla, kdy již text nezůstává samostatným literárním dílem, ale dostává se do nových vztahů.

V mé diplomové práci jsem zdůraznila, že Jiří Veltruský pojednával o dramatickém textu jak ve struktúře literatury, tak ve struktúře divadla. To samé dělá i Zdeněk Hořínek. Hořínkovo hermeneutické hledisko však chce odstranit „předsudek,“ že jeden ze systémů je prvním systémem, ze kterého systém druhý vychází. Zdůrazňuje, že na vztah textu a divadla můžeme nahlížet jako na proces, na jehož začátku je text a konci divadlo, ale jde to i opačně.

Jiří Veltruský se ve své studii *Dramatický text jako součást divadla* zaměřoval na to, že text předurčuje budoucí divadelní inscenaci. Nebyl ale slepý k divadelní praxi – i on mluvil o tom, že divadlo se může obejít bez textu, nebo se spojit s lyrickou či epickou předlohou. I když se snažil dokázat, že text často předurčuje inscenaci, stejně určil herce jako jedinou nutnou a postačující složku divadla. Podle Veltruského dramatický text nemusí předurčovat divadelní dílo. To, zda ho předurčuje či nikoliv, záleží na samotné struktúře textu – jsou texty, které poslouží jako dobrý materiál pro tvůrčí intence režiséra a herce, a jsou texty jiné, jejichž „způsob udělání“ si vynucuje určitou divadelní realizaci. Zdeňka Hořínka, který byl nejen teoretikem, ale též dramaturgem studia Ypsilon, patrně iritovalo, že Veltruský stanovuje, že některé texty mají divadlo takto předurčovat. Jak bylo výše ukázáno, Hořínek zdůrazňuje historické hledisko, kdy se každý dramatický text svým způsobem v inscenaci interpretuje a aktualizuje. Stejně jako Zich ve snaze obhájit herectví jako tvůrčí umění opomíjel dramatický text, Veltruský mohl ve snaze obhájit dramatický text jako významnou složku divadla i literární dílo v některých formulacích drobně opominout, nakolik je herectví (a divadlo jako takové) tvůrčí umění. Jeho „předurčenost“ divadelní struktury textem a závaznost scénických poznámek pro inscenátory není vždy pravdivá. Veltruský ale uvažoval o dramatickém textu ve struktúře divadla i literatury a mluvil o podstatné transformaci textu uvnitř divadelní struktury (viz „Text si podržuje svou vlastní literární strukturu, včetně své struktury zvukové, ale stává se součástí širší

a kvalitativně odlišné struktury divadelní,“)²⁹² i když snad v některých svých dalších formulacích, jak mu vytýká později Hořínek, nebyl důsledný.

Hořínek odmítl sémiotické teorie, které podle jeho názoru nepřinesly to správné řešení. Ukazuje, že na text můžeme pohlížet jako na samostatné literární dílo, jehož každá část (včetně poznámek) je součástí básnické struktury a k jeho realizaci stačí čtenářova četba. Když se však systém textu otevře a vstoupí do struktury divadla, stane se jen částí díla a promění se vlivem ostatních složek. Tato proměna souvisí se vstupem do jiného uměleckého systému, ale také s dobou, ve které je aktualizován. Otázka je: vážně jsou tyto myšlenky, které jsme nenalezli u předchozích autorů? Bylo třeba mluvit o odmítnutí sémiotiky, aby se dalo přijít s tímto řešením? Zcela stejně přece pojímal text už Jan Mukařovský. I on mluvil o dramatickém textu ve dvou strukturách a zdůrazňoval historické hledisko. Říkal, že dramatický text je svébytným uměleckým dílem, ale vstoupí-li do struktury divadla, proměňuje se a stává se jen jednou ze složek divadla. Zdůrazňoval, že divadlo není podřízeno textu, ani text divadlu. Jeho přístup byl vlastně stejný jako Hořínkův, který říká: „Ve výsledném tvaru jevištního díla je literární text pouze jednou ze složek, která se navíc rozpouští ve složkách na jevišti aktuálně fungujících – promítá se do jevištních situací a dějů. Přímou existuje pouze v hereckých promluvách, ale i tam je transformován ze slova psaného do slova mluveného – se všemi důsledky, které z takové transformace plynou (významové posuny související s hereckým obsazením, s režijní a hereckou interpretací, s divadelním stylem apod.).“²⁹³ Hořínek podle mého názoru neukázal, že divadelní sémiotika nefunguje. Mluvil o tomtéž faktu jako Mukařovský pouze v jiném slovníku. Zdůraznil však několik důležitých momentů (inscenace jako redukce mnohvrstevnatého textu, nutnost aktualizace a historického pohledu, vztah textu a inscenace jako obousměrného procesu, literárnost poznámek), které pomáhají přiblížit se povaze dramatického textu.

²⁹² VELTRUSKÝ, Jiří. Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 109.

²⁹³ HOŘÍNEK, Zdeněk. Mezi dvěma texty. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 182.

ZÁVĚR

Diplomová práce se zabývala mapováním diskuze o povaze dramatického textu v českých reflexích o divadle ve 20. století. Cílem bylo zachytit klíčové myšlenky a vztahy autorů, kteří pojednávají o dramatickém textu, jeho literární samostatnosti a jeho roli v divadelním díle. Každý autor přinesl do sporu nové myšlenky, které pomáhají vyjasnit, jak můžeme pojímat povahu dramatického textu.

Otakar Hostinský, učitel Otakara Zicha, přichází s divadelním pojetím dramatu. Dramatické dílo je pro něj souborným dílem, kde se spojuje dramatický text, scénické umění a hudba. Mluví ale i o možnosti, že scénické umění nahradí při četbě textu obrazové představy čtenáře. Dramatický text tedy lze dle Hostinského číst, ale správné jevištní provedení textu bude mít podle Hostinského významnější estetický účinek než četba. Proto by se měly hledat cesty k jevištní realizaci textů. Dramatický text jako dílo básnické považuje Hostinský za významnou a relativně nejsamostatnější složku tohoto souborného díla.

Otakar Zich buduje významnou systematickou teorii dramatického umění, v jehož středu je herec jako tvůrčí umělec. Dramatický text vyřazuje z literatury a považuje ho za pouhou fixaci dramatického díla. Dramatický text je pro něj jednou ze složek díla, a proto nemá uměleckou svébytnost, je pouze kusem dramatického díla. V práci bylo ukázáno, že pro argumentaci používá Zich nejasně vymezený pojem básnických hodnot a problematické koncepty autorského záměru a knižního dramatu. Tyto nejasnosti ukazují, že by se měla hledat i jiná cesta, jak uchopit povahu dramatického textu.

Otakar Zich také navíc odmítá do své teorie zahrnovat avantgardu. Ta však významně proměňuje úlohu herce, scény i textu na divadle a postupně splývá i s běžnou činoherní produkcí. Její výdobytky je proto třeba do teorie dramatu zahrnout. Avantgardní režiséři a teoretici Jiří Frejka a Jindřich Honzl jsou pro mou diplomovou práci významným propojením teorie s praxí. Oba zdůrazňují, že pro dramatický text je důležitá jeho zvuková struktura a pohybové možnosti. Oba autoři mluví o tom, že dramata je možné číst, ale divadlo dokáže recipientovi nabídnout bohatší prožitek než pouhý text. Báseň má být podle nich tvořivě

uchopena v novém jevištním celku. V praxi se oba autoři často opírají o lyrické texty a zdůrazňují jako pro divadlo typickou proměnlivost a pohyb. Především u Jiřího Frejky najdeme patrnou myšlenkovou spřízněnost se Zichem. Honzl osvobozuje divadelní složky z tradičních vazeb, které mají v repertoárovém divadle. V práci bylo ukázáno, že Honzl směřuje k uvažování o textu již v kontextu dvou struktur: literatury i divadla.

Jan Mukařovský reflektuje avantgardu do všech důsledků a o dramatickém textu i divadelním díle mluví jako o dynamické struktuře, kde se mění funkce a váha jednotlivých složek. Dokazuje, že vývoj básnictví by byl bez dramatického textu nemyslitelný, a proto je dramatický text součástí literatury. Když dramatický text vstupuje do divadla, navazuje vztahy s ostatními složkami díla a proměňuje se. Dramatický text tedy funguje sám o sobě jako literární dílo a současně může vstoupit jako složka do díla divadelního, kde může být ve funkci podřízené ostatním složkám, nebo v některých případech může převzít funkci řídicí. Složky divadelní struktury se tedy nejen doplňují, ale je mezi nimi dialektické napětí, které působí na recipienta esteticky kladně. Mukařovský ukázal, že divadelnost pracuje s akcí a reakcí, dramatické texty založené na dialogickém jazyce jsou proto pro divadlo užívány nejčastěji. Dialogičnost ale obsahují i nedramatické texty z řad děl epických a lyrických, které pak fungují na divadle stejně dobře jako dramatické texty, pro které je dialogičnost charakteristická.

Jiří Veltruský říká, že v divadle si dramatický text podržuje svou vlastní literární strukturu, ale stává se součástí širší a kvalitativně odlišné struktury divadelní. Veltruský pojímá dramatický text jako samostatné svébytné literární dílo a chce ukázat, že odlišnost textu od lyriky a epiky je dána strukturou založenou na dialogickém jazyce, nikoli spojením textu a divadla. Za integrální součást textu považuje i scénické poznámky. Při jevištní realizaci scénické poznámky odpadají a inscenátoři musí tato prázdná místa vyplnit mimojazykovými znaky. Dramatický text podle Veltruského může podstatně předurčit divadelní strukturu. Zvláště přímý je vliv textu na herectví. Zvuková složka textu totiž souvisí s hlasovým projevem herce. Herecká a jazyková složka spolu neustále bojují o převahu, tělesnost herce přitom často strhává diváckou pozornost svou reálnou

skutečností. Dialektické napětí herce a dramatického textu je pro divadlo charakteristické. Přesto však jedinou nutnou složkou divadla je pouze herec.

Zdeňkovi Hořínkovi se nelíbí, že Veltruský přisuzuje dramatickému textu pravomoc předurčovat složky divadelního díla. Zdůrazňuje, že na vztah textu a divadla jsou dva možné pohledy: z jednoho úhlu pohledu je na začátku text, z druhého úhlu pohledu naopak divadlo. Hořínek zdůrazňuje, že druhý pohled, který stvrzují především autorská divadla 60–80. let 20. století, ukazuje na proces divadelního tvoření nezávislého na textu. O vztahu textu k inscenaci mluví jako o interpretaci, které se nelze vyhnout a která je vždy nutně aktualizací. Jeho kritika sémiologických řešení byla ukázána jako nedostatečná. Hořínek totiž v podstatě požadoval dívat se na spor o povahu dramatického textu ve dvou strukturách, což dělal už Jan Mukařovský.

Pokud bych měla dojít k závěru, jaká je povaha dramatického textu, tedy odpovědět na ústřední otázku, zda je dramatický text svébytným literárním dílem nebo složkou divadla, musíme odpovědět, že obojí. Funguje v obou strukturách, ale jeho povaha je jiná, když ho čteme a jiná, když ho vnímáme jako součást divadelního představení. Dramatický text umí zkrátka fungovat ve dvou uměleckých systémech. Jako literární dílo nese samostatnou uměleckou a estetickou hodnotu. Do systému divadla přichází jako složka s uměleckou hodnotou a podílí se na estetické funkci celého díla. Současné avantgardní experimenty ukázaly, že se i v divadelním díle může dramatický text relativně osamostatnit, být zde složkou určující a nést proto i uvnitř divadla estetickou funkci. Zdá se proto, že vedou-li se tedy spory o povahu dramatického textu v kontextu těchto dvou uměleckých druhů, ukazuje se, že úskalí při čtení textu jsou dány předpokladem jeho realizace. Nemělo by se proto na povahu dramatického textu dívat jen ze stanoviska literatury, či naopak divadla. Povaha dramatického textu se ukazuje být interdisciplinárním problémem.

Autoři se shodli na tom, že pro dramatický text je typický dialog. Pro divadlo je zase nutné jednání, tedy akce a reakce. Můžeme vyvodit, že asimilovat dialogický text založený na akci a reakci do divadelního díla je proto velmi příhodné. Divadlo ale umí pracovat s jakýmkoliv materiálem, pro své potřeby si přizpůsobí

předlohy lyrické i epické, dovede adaptovat film a umí fungovat i zcela bez textové předlohy (improvizace). Spojitost divadla a dramatického textu je sice běžná, ale není nutná. Dramatický text obsahuje informace, které mohou podstatně předurčit budoucí jevištní tvar, ale jelikož dramatický text nezůstává vstupem do divadelní struktury stejným dílem, nejsou tato „předurčení“ závazná a inscenátor může s textovou předlohou zacházet i velmi volně. Dramatický text jako literární dílo navíc obsahuje vždy několik významových a výrazových možností, z nichž inscenátoři vyberou jen některé. Dramatický text na divadle tudíž není stejný, jaký je sám o sobě jako literární dílo. Jeho povaha se proměňuje, a budeme-li chtít jeho povahu někde pevně ukotvit, pravděpodobně nás někdo upozorní i na onu druhou stranu – a to je vlastně hlavní jádro příběhu sporu o povahu dramatického textu.

SEZNAM LITERATURY:

Primární literatura:

- FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- FREJKA, Jiří. *Jevištní řeč a verš tragédie*. Praha: Umělecká beseda, 1944.
- HONZL, Jindřich. *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis, 1959.
- HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.
- HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Jamu v Brně, 2008.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- HOŘÍNEK, Zdeněk: Možnosti a meze divadelní sémiotiky. *Divadelní revue* 4/1995.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Poznámky o poznámkách. *Divadelní revue*. 1/2006.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

Sekundární literatura:

BEARDSLEY, M. C. – WIMSATT, W. K. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 1946, vol. 54, no. 3, s. 468-488.

BRABEC, Jan, Drahomíra ČEPORANOVÁ, František ČERNÝ a Adolf SCHERL. *Dějiny českého divadla. [Svazek] 4., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia, 1983.

BURIAN, Emil František. *Divadlo za našich dnů*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945*. Praha: AMU, 2006.

DEÁK, František. Structuralism in Theatre: The Plague school contribution, In. *The Drama Review* 20, č. 4, December 1976. str. 83-94.

DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších*. Praha: Mladá fronta, 1988.

DRÁBEK, David. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003 – 2011*. Praha: Akropolis, 2011.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Základy teorie divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant pro Akademii múzických umění v Praze, 2008.

INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

ISER, Wolfgang. *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Hopkins Univ. Press, 1993.

JOCHMANNOVÁ, Andrea. Jiří Frejka a Osvobozené divadlo (1926-1927). In: *SPFFMU, řada Q - Teatrologica*. 1. vyd. Brno: MU, 2007. s. 43-72.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. Divadlo hráčů a divadlo dramaturgické. (K některým problémům teorie divadla). *Divadelní revue*, roč. 1996. č. 1.

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

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2003.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica. Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU v Praze, 2007.

- OSOLSOBĚ, Ivo. Jiří Veltruského příspěvek k filozofii dramatu (doslov a komentář). In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.
- PELC, Jaromír. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha: Práce, 1982.
- PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.
- PROCHÁZKA, Miroslav. Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav: 1994, s. 5 – 13.
- TAIROV, Alexandr. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.
- VODIČKA, Felix. Literární historie, její problémy a úkoly. In: *Čtení o jazyce a poezii*, ed. B. Havránek a J. Mukařovský. Praha: Družstevní práce, 1942, s. 309–402.
- ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli*. In: *Česká mysl*, roč. XVII, 1921, s. s. 150–162, 193–204.
- ZICH, Otakar. *O typech básnických*. Praha, Orbis, 1937.