

Úvod do divadelních studií

Studijní text pro kombinované studium

LIBOR VODIČKA

OLOMOUC 2013

Oponenti: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.
doc. PhDr. Jiří Štefanides
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Libor Vodička, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3780-4

Obsah

| | |
|--|-----------|
| Vážení a milí studenti..... | 7 |
| 1 Co jsou divadelní studia? | 8 |
| Rekonstrukce divadelní události | 8 |
| Souvislosti vzniku teatrologie jako samostatného vědního oboru | 8 |
| Základy českých divadelních studií | 11 |
| 2 Co je „divadlo“? | 16 |
| 3 Divadlo je napodobování | 18 |
| Mimesis | 20 |
| Ostenze | 21 |
| Co vše je ostenze? | 22 |
| 4 Divadlo je podívání..... | 24 |
| 5 Divadlo a skutečnost/skutečnost a divadlo..... | 27 |
| 6 Divadlo je specifický způsob komunikace | 31 |
| 7 Divadlo je hra | 33 |
| Jak je to s hrou v divadle? | 35 |
| 8 Divadlo je společenská instituce | 37 |
| „Funkce“ divadla | 37 |
| 9 Divadelní artefakt..... | 41 |
| Znak | 43 |
| 10 Drama | 45 |
| Dialog..... | 45 |
| Situace..... | 45 |
| Drama jako básnické dílo..... | 46 |
| 11 Žánry dramatu/druhy a žánry divadla | 49 |
| Žánry dramatické..... | 49 |
| Druhy a žánry divadla | 50 |
| 12 Tvorba inscenace | 52 |
| Dramaturg..... | 52 |
| Režisér..... | 53 |
| Scéna a scénograf | 54 |
| Scénický (jevištní) prostor | 54 |
| Jak funguje scénický prostor jako znakový systém? | 55 |

| | |
|--------------------------------|-----------|
| Hudba a hudební skladatel..... | 55 |
| Choreograf | 56 |
| Herec | 56 |
| Herecké metody a techniky..... | 57 |
| Závěr | 60 |
| Použitá literatura..... | 62 |

Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony

Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Shrnutí



Průvodce studiem



Otázky a úkoly



Příklad



Literatura, odkazy



Vážení a milí studenti,

dostává se vám do rukou studijní opora *Úvod do divadelních studií* pro studující kombinovaného bakalářského studia oboru divadelní věda (s kombinací jiného oboru) či jednooborového studia oboru teorie a dějiny dramatických umění na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.



Cílem této učební pomůcky je poskytnout základní informace o vědním oboru, jeho strukturaci a vývoji, umožnit začínajícímu studentovi vhled do metodologie studia divadla a seznámit s vybranými pojmy z oblasti divadelní teorie i praxe. V naší textové opoře budeme společně sledovat dva základní úkoly:

- (a) získat povědomí o této vědní disciplíně, o jejím vývoji a metodologických otázkách, zejména pak ve specifickém českém kontextu;
- (b) získat vhled do divadelněvědné terminologie; osvojit si základní přehled koncepcí a metod, které nám umožňují divadlo studovat, interpretovat a znát;
- (c) uvědomit si, co je „divadlo“; jak funguje jako komunikační, společenský, umělecký, estetický, znakový atd. systém a jaké funkce tato instituce v různých historických dobách může zastávat.

Autor se chce pokusit stručně, jasně a přehledně zprostředkovat dosavadní poznání o divadle a o těch fenoménech, které s divadlem souvisejí, aby byl výklad srozumitelný a neodradil čtenáře od jeho zájmu o předmět studia. Oproti předchozímu vydání (2007) tentokrát svůj výklad začíná osvětlením, co je předmětem divadelních studií, jak a proč se tato vědní disciplína vytvořila jako samostatný obor v poměrně nedávné době. Po několika letech výuky divadelněvědné metodologie pro první ročníky si totiž ověřil, že začínající studenti sice většinou velmi rychle chápou, co je předmětem jejich studia, a záhy si osvojí celou řadu termínů i metod, s nimiž se setkávají mnohdy již před zahájením svého vysokoškolského studia, při individuální četbě anebo na základě doporučení svých středoškolských pedagogů či starších přátel a spolužáků, ale poměrně dlouho jim zůstává zahaleno nejistotou, co všechno je vlastně obsahem oboru, který si zvolili, co obnášejí divadelní studia a v jakých metodologických souřadnicích se obor vytvářel na pomezí historiografie, estetiky a věd o umění.

Vážení a milí studenti, začínající teatrologové, přeji vám hodně elánu a touhy po poznání, klid ke studiu a dostatečnou energii pro koncentraci.

Autor

1 Co jsou divadelní studia?

Teatrologie

Teatrologie neboli divadelní studia mají za svůj hlavní předmět zájmu teorii a dějiny divadla. Souhrnným názvem, jenž vychází z německé terminologické systematiky, o jejímž vzniku a vývoji pojednáme níže, nazýváme tento obor také **divadelní vědou** (Theaterwissenschaft), což je **věda společensko-historická**, náležející do oblasti **věd o umění**.

Divadelní věda je ve své podstatě totiž vědou historickou. Všechny jevy, o kterých se snaží vypovídat, už v okamžiku této výpovědi neexistují, neboť divadelní projev je jevem **tranzitivním** (přechodným, tj. odehrává se pokaždé „tady“ a „teď“).

Teatrolog se ve své práci i studiu zaměřuje na záznam, rozbor a hodnocení konkrétních divadelních představení, ať již minulých či současných, všech průvodních faktorů a souvislostí, které je utvářejí nebo je doprovázejí.

Rekonstrukce divadelní události

Rekonstrukce divadelní události



Zatímco jiné uměnovědní disciplíny mají předmět svého bádání o uměleckém artefaktu pevně fixován (literární věda v rukopisné či tiskem vydané podobě; věda o výtvarném umění v konkrétním artefaktu sochy, obrazu, grafického listu apod.; muzikologie v podobě notového záznamu či akustické nahrávky; film na elektronickém médiu atd.), **divadelní artefakt, daný především hercovým výkonem, začíná a končí na jevišti**. Byť máme v současné době mnoho možností, jak „zachytit“ obraz jevištní akce (fotografie, filmový záznam, zvuková nahrávka), divadelní artefakt sám o sobě může být však toliko rekonstruován, neboť ve své hmotné podobě je nezachytitelný.

Teatrolog – historik divadla – je proto maximálně odkázán na **prameny**, které o divadelním artefaktu a divadelním životě vypovídají. Soubor všech pramenných dokladů tvoří pramennou základnu historika. Jsou jimi v první řadě režijní knihy a záznamy o jednotlivých představeních (např. hlášení inspicienta), technické scénáře a záznamy osvětlovače či zvukaře, herecké poznámky v dochovaném textu dramatu či scénáři, fotografie a audiovizuální záznamy představení, recenze a kritiky, případně sekundární literatura (rekonstrukce jiných teatrologů), ve specifických případech to mohou být rovněž archivní materiály jiného charakteru (policejní záznamy, dokumentace cenzurních zásahů, protokoly, hlášení aj.). Historiograf divadla musí využívat všech pramenů, které jsou mu k dispozici, a vyhledávání a shromažďování pramenů – **heuristika** – je první a základní etapou jeho práce. Následuje **analýza** – rozbor materiálu, podléhající organizaci dle zvolených metod a individuálnímu přístupu každého vědce, který **interpretuje** své poznatky na základě dosaženého vzdělání, obecných podmínek a možností poznání.

Souvislosti vzniku teatrologie jako samostatného vědního oboru

Ač je to věda z hlediska terminologie a metodologie poměrně mladá, neboť vznikla na konci 19. století, ale teprve od první poloviny 20. století můžeme hovořit o jejím systematickém rozvoji, její kořeny nalezneme – společně s počátky filologie a vědou o slovesném umění – v antické epoše (Aristoteles: *Poetika*). S vědami filologickými – s literaturou jako předmětem zkoumání, popisu a interpretace – bylo divadelní umění

také po dlouhá staletí spojováno (na ose literárních druhů: lyrika – epika – dramatika). Teprve ke konci 19. století se ustavuje nová oblast bádání o divadle. Stalo se tak v rámci určité změny paradigmatu v pohledu na divadlo, jež bylo seznáno jako specifický druh **audiovizuálního umění**, neboť jeho recepcí neprobíhá prostřednictvím čtení, jako u jiných literárních druhů, není realizováno a fixováno výhradně slovesnou složkou, nýbrž skrze zrakové a zvukové vjemy diváka. Estetici, literární a divadelní historici proto částečně opouštějí oblast vymezenou tradicí a metodami literární vědy, aby vytvořili vlastní metodologii, jež vyplývá ze specifik divadelního umění.

Fakt, že od druhé poloviny 19. století ožívá v Evropě obecnější zájem o divadelní problematiku, má jistě své příčiny ve vnitřním vývoji samotného divadelního umění, které se od této historické chvíle nebývale dynamicky rozvíjí. Bezpochyby to má své souvislosti s proměnami funkce divadla, s jeho stále větší demokratizací, s rostoucím významem režijní práce, s obrovským rozvojem technických podmínek divadla (světlo, zvuk), v neposlední řadě s programovým a teoretickým formováním moderních názorů na společnost i umění. V prvních desetiletích minulého století pak také s nástupem filmu, rozhlasu, později televize a nových médií.

Divadelní studia jako samostatný vědní – univerzitní – obor se začala rozvíjet až na počátku 20. století, jsou tedy spojena s rozpadem pozitivistického univerzalizmu. Pomyslný „kopernikovský“ obrat v tomto bádání přinesl německý literární a divadelní historik Max Hermann (1865–1942), jenž svou pozornost věnoval vedle literatury (*Das Drama*) také samotné scénické realizaci dramatu (*Das Theater*). To charakterizuje Hermann jako specifické umění sociálního charakteru, které žije podle svých zákonů. Samotný divadelní projev pak rozděluje do několika oblastí, které vycházejí z jeho **sociálního charakteru**. Na první místo klade proto **obecenstvo**, dále **jeviště** s jeho rozličnými zařízeními, **herecké umění** a konečně **režii**.

„Publikum je chápáno jako spoluhráč. Stává se tvůrcem divadelního umění. Divadelní událost vytváří mnoho zúčastněných, takže její společenský původ nemůže zmizet. V rámci divadla se vždy formuje společenství.“¹

Již z výše stručného nastínění vyplývá, že základním principem je tu snaha provést rekonstrukci divadelního představení. Oživit, zpřítomnit, rekonstruovat artefakt divadelního představení je nejdůležitější – a nejtěžší – úlohou divadelní historie, v ní Hermann viděl specifičnost tohoto vědního oboru. Uvědomoval si také charakter divadla jako **umění prostorového** (pokaždé v konkrétním specifickém prostoru realizovaného) a za základ svého zkoumání vzal nikoli literární text, jak to bylo dosud zvykem, nýbrž jeho realizaci, čímž se stal iniciátorem takového metodického přístupu k divadelní historii, který si všímá skutečných divadelních kvalit a souvislostí.

Jiným významným příspěvkem k takto orientovanému diskurzu byla práce německého divadelního historika a intendanta Zemského divadla ve Schwarzburgu Hugo Dingera (1865–1941) nazvaná *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904–1905, Dramaturgie jako věda). Tato teoretická dramaturgie vycházející z Hermannových tezí zkoumá divadelní umění jako celek ve svém historickém vývoji, od jeho původu a kořenů dál v čase, tedy jako kulturní antropologickou konstantu svého druhu. Dinger mimo jiné dokládá, že divadelní

¹ HERMANN, Max. Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In *Theaterwissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1981, s. 19.



Max Hermann



Hugo Dinger

umění není umění odvozené, vzniklé z jiných umění, nýbrž je spojeno s původem člověka a patří celé lidské společnosti. Vidí nutnost po osamostatnění předmětu zkoumání a vymanění z dosavadního postavení jakéhosi pomocného oboru filologie, klade důraz na estetické východisko, na estetiku dramatického umění, na teorii divadla jako normativní a popisnou disciplínu. Teorie divadla si musí podle něj všimnout více než pouze literární složky divadelního díla – musí brát v potaz divadelní celek.

Artur Kutscher

Ve formování novodobé divadelní vědy na Hermanna navázal také o něco mladší německý literární a divadelní historik, profesor mnichovské univerzity Artur Kutscher (1878–1960), jenž roku 1910 přichází s pojmem „Theater-wissenschaften“ jako celkovým označením vědního oboru, na nějž pohlíží z pozice samostatné vědy o umění, postavené na roveň hudební vědě, vědě o výtvarném umění či vědě o literatuře. Zejména v dvoudílném spisu *Grundriss der Theaterwissenschaft* (1932–1937, *Základy divadelní vědy*) vychází Kutscher ze základní teze: divadelní věda může být postavena jen na zkoumání divadelních jevů, prvků, složek, neboť divadelní umění je jejich složitou jednotou.

Pokud jde o metody, dokazuje shodně se svými předchůdci, o nichž jsme se zmínili, že tento obor má své vlastní přístupy a metodologii, které vyplývají z podstaty divadelního umění. Tu viděl ve schopnosti **fyzického vyjádření, předvádění, ve hře**, která jako charakteristický prvek je i těžištěm divadelní vědy, neboť vymezuje specifický předmět studia. Kutscher, navázav na své předchůdce, uvědomil si, že použití filologických metod je sice solidním základem dějin divadla (respektive dějin dramatu), ovšem skrze ně nemohou být rekonstruovány jevištní výkony. Další krok k ustavení samostatného vědního oboru byl tímto učiněn.

Carl Hubert Niessen

Poprvé se tak stalo v roce 1920, kdy německý teatrolog Carl Hubert Niessen (1890–1969) založil na Univerzitě v Kolíně nad Rýnem teatrologii jako řádný doktorský obor, který se systematicky zabýval pěti vzájemně propojenými elementy, jež spoluvytvářejí divadelní inscenaci: **dramatem, herectvím, režii, publikem a divadelní kritikou**. Jak vidno, zařadil sem také drama, ačkoli zdůrazňoval, že teatrologie zkoumá tuto literární složku jenom z hlediska divadelních kvalit, z hlediska toho, že tvoří „základ“ inscenace (v této chvíli přejdeme fakt, že ne každý divadelní žánr se při své realizaci opírá o drama).

Od této historické chvíle můžeme hovořit o **divadelní vědě** jako o systematicky a institucionálně rozvíjeném samostatném vědním oboru, jehož předmětem, cílem a posláním je zejména:

- (a) záznam, rozbor a hodnocení konkrétních divadelních představení, ať již dávno minulých či poměrně nedávných (soudobých);
- (b) studium všech faktorů, které je utvářejí, a vývojových souvislostí mezi nimi;
- (c) zkoumání jejich návaznosti a kauzality v rámci určité divadelní kultury i ve vzájemných vztazích a vlivech různých divadelních kultur (různých etnik, slohů a typů).

Náleží sem studium textů (drama, synopse, scénář aj.), hudby, výtvarných prostředků (včetně architektury budov a divadelního prostoru) s pozorností k vztahu těchto prostředků k jednotlivým samostatným uměním (literatura, hudební umění, výtvarné umění) a také to, jak se tyto prostředky vzájemně ovlivňují.



Základy českých divadelních studií

Na rozdíl od německé teatrologie, která vznikala z divadelní historiografie, česká divadelní studia se od svých počátků, které sahají dokonce o něco hlouběji (70./80. léta 19. století), formovala mnohem výrazněji rovnou jako teoretická studia, ačkoli jako samostatný vědní obor byla institucionálně ustavena mnohem později. Základy položil estetik, hudební, literární, výtvarný a divadelní vědec Otakar Hostinský (1847–1910), jenž se nejprve pokusil o klasifikaci jednotlivých umění (dospěl k rozlišení na umění výtvarná, tj. ta, která trvají, a múzická, tj. ta, která závisejí na opakovaných výkonech). Poté se zaměřil na podmínky, v nichž může spojení jednotlivých umění vytvořit organickou jednotu (básnictví i hudba se mohou spojit s uměním výtvarným, pokud přistoupí činitel časový, tj. změna, pohyb viditelného). Byl to právě Hostinský, kdo zavedl pojem **scénické umění**, za jehož východisko určil **herectví**. Hlavní význam O. Hostinského spočívá v respektování svébytnosti umění a v důsledné orientaci na konkrétní materiál, čímž položil základy **empirické linie** české estetiky.²

Otakar
Hostinský

Na tato východiska navázal estetik, hudební a divadelní teoretik Otakar Zich (1879–1934), který se zajímal o sémantické složky uměleckého díla a o jeho sociální charakter (jak dané dílo působí na svého vnímatele). Zich svým působením na pražské i brněnské estetice a hudební vědě položil české teatrologii systematické základy. Především ve svém klíčovém díle *Estetika dramatického umění* (1931) vytvořil první ucelenou teorii divadla, která ovlivnila další směřování divadelní estetiky a v mnoha ohledech daleko předběhla svou dobu, a to v globálním měřítku. Zich definoval dramatické dílo skrze jeho specifické znaky jako dílo skládající se „ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické)“.³ Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je navíc jeho skutečné (reálné) provozování. Současně definoval, že pokud dramatické dílo existuje jako divákův vjem, jež máme při divadelním představení, existuje v našem vědomí jako fakt psychický a jeho analýza musí být psychologická, stejně jako popis výsledků, k nimž touto analýzou dojdeme. Znamená to tedy, že musíme od počátku pozorovat dramatické dílo bez ohledu na umělecká díla jiných oborů, nepředpojatě „tak, jako by dramatické dílo bylo:

Otakar Zich



- (a) nové, samostatné umění a ne zvláštní druh některého ze známých umění (činohra jako druh básnictví, zpěvohra jako druh vokální hudby, scéna jako druh výtvarného umění);
- (b) jediné umění, nikoli spojení několika umění.“⁴

Podobně jako Hostinský podstatu dramatického umění vidí Zich v **herecké scénické akci**. Herec je pro něj, jak bylo výše řečeno, nejen souhrnem zrakových a akustických vjemů, nýbrž i mnohonásobně zvrstveným významem, tj. znakem (resp. strukturou znaků). K tomu se podrobněji ještě vrátíme na jiném místě.

Na přelomu obou věků a pak v prvním dvacetiletí 20. století se v českých zemích začaly více rozvíjet také divadelní historiografie a kritika. Jako bystrý interpret hereckého umění i historik českého divadla vynikl v této době například dlouholetý ředitel Národního

Česká
divadelní
historiografie

² Srov. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=19166>.

³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 22.

⁴ *Ibid.*, s. 43.

divadla **František Adolf Šubert** (1849–1915), jenž ve svém dvousvazkovém díle *Národní divadlo v Praze a Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900* (1908–1912)⁵ nabídl ucelený kritický pohled na počátky našeho prvního divadelního stánku. Na něj později navázali **Jan Bartoš** (*Národní divadlo a jeho budovatelé*, 1933), **Otokar Fischer** (*Činohra Národního divadla do roku 1900*, 1933) a Václav Tille (*Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu*, 1935);⁶ výtvarnou stránku budovy i scénografie Národního divadla popsal a interpretoval František Žákavec (*Chrám znovuzrození*, 1918) a Antonín Matějček (*Národní divadlo a jeho výtvarníci*, 1934).

Cennou a původně velkolepě koncipovanou pomůckou pro studium českého divadelnictví se měl stát *Divadelní slovník* (1914–1920), redigovaný kritikem Karlem Kamínkem a Karlem Engelmüllerem, jenž ale zůstal pro nedostatek finančních prostředků projektem nedokončeným. Naopak populární přehledy původně knihovníka a ochotnického činitele Vojtěcha Kristiána Blahníka zůstaly na dlouhá desetiletí jedinými příručkami globálního charakteru o divadle (*Umění divadelní*, 1919; *Smysl a podstata divadelního umění*, 1923; *Dějiny světového divadla*, 1929).

Česká divadelní kritika



O nové – odborné – postavení umělecké kritiky u nás se zasloužili od devadesátých let 19. století zejména **František Xaver Šalda** (1867–1937), **Jindřich Vodák** (1867–1940), František Václav Krejčí (1867–1941), **Václav Tille** (1867–1937) a další. Zatímco u průbojného a novátorsky založeného F. X. Šaldy, který psal především do *Rozhledů* a *Lumíra*, se divadelní referáty a hodnocení nezbavily zcela literárního východiska a dodnes jsou cenné zejména pro jejich smysl interpretační, nejpronikavějším hodnotitelem divadelního umění u nás stal se J. Vodák, jenž se svou pozorností a důmyslným analytickým myšlením, publikovaným v *Čase*, *Lidových novinách*, *Jevišti* a v *Českém slově*, nejen věnoval dramatikům své doby, podobně jako Šalda, ale také hereckému a režijnímu umění. Jeho kritiky, které posléze vycházely rovněž knižně (*Idea Národního divadla*, 1933; *Kapitoly o dramatech*, 1941;⁷ *Tři herecké podobizny*, 1953), se v prvních letech nové republiky staly „ukazateli“ na křižovatkách nového umění a bezpochyby přispěly k rozvoji divadelního myšlení ve 20. a 30. letech.

Také V. Tille, autor například *Divadelních vzpomínek* (1917), vynikající znalec evropských literatur a soudobé literární teorie, přihlížel ve svých referátech, otištěných zejména v *Národních listech*, velmi pozorně k otázkám režijního a hereckého umění.⁸

Český strukturalismus



Otokar Zich byl zásadní inspirací pro metodologické rozvíjení divadelních studií v tehdejší Československu. Jiný mocný vliv v té samé době zaznamenal u nás tzv. **ruský formalismus**, s jehož metodologickými postupy zpravoval české vědce od počátku 20. let ruský lingvista a filolog **Roman Osipovič Jakobson** (1896–1982), jenž do počátku druhé světové války působil na univerzitách v Brně a v Praze, kde patřil k čelním myslitelům a zakladatelům pražské strukturalistické školy. Ta se ustavila roku 1926 pod názvem **Pražský lingvistický kroužek** jako sdružení lingvistů, kteří stojí v opozici vůči tradiční historicky popisné jazykovědě. Spojoval je společný zájem o nové zaměření lingvistiky na základě některých zahraničních prací, zejména pak koncepce jazyka jako synchronního znakového systému Ferdinanda de Saussura (1857–1913). Tuto koncepci zejména pak R. Jakobson a Zichův žák **Jan Mukařovský** (1891–1975) aplikovali na pojetí uměleckého

⁵ Srov. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=24251>.

⁶ Srov. <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=2556>.

⁷ Srov. <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=3046>.

⁸ TILLE, Václav. *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

díla jako komunikátu naplněného estetickou funkcí a také jako struktury určené funkcí a vazbou jejich jednotlivých komponentů (např. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936). Jinou objevnou kapitolou pražské školy byla metodologie zaměřená na sémiotickou podstatu uměleckého díla. Pozoruhodným faktem, který významně přispěl k dynamickému rozvoji strukturalistické metodologie, byla teoretická součinnost aktérů Pražského lingvistického kroužku s uměleckým hnutím meziválečné avantgardy, zejména se skupinou Devětsil (1925), tj. českým poetismem a Osvobozeným divadlem. Pro rozvíjející se divadelní teorii bylo určující zapojení některých umělců do kritické a teoretické reflexe moderního – českého i zahraničního – divadla, hudby a filmu (Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian). Z dalších vynikajících estetiků a teoretiků divadla tohoto okruhu jmenujme folkloristu a etnografa Petra Bogatyreva, Karla Brušáka, Jaroslava Pokorného, Jiřího Veltruského, od počátku 60. let na tuto objevnou metodologii pak navázali například Miroslav Kačer, Miroslav Procházka, Ivo Osolobě a další.

Ač – jak jsme si stručně nastínili – se teatrologie jako vědní disciplína rozvíjela na obou českých univerzitách již v období první republiky, kde postupně našla své místo především v rámci estetiky, bohemistiky, hudební vědy a filologie (nezapomeňme mj. na přínos klasických filologů pro oblast zkoumání antického divadla – např. František Groh, Ferdinand Stiebitz aj.; germanistů, anglistů, rusistů atd. – např. Otokar Fischer, František Chudoba, Vilém Mathesius, Bohumil Mathesius aj.), institucionální oporu jako samostatný vědní obor našla teorie a historie divadla teprve po roce 1945, i když to – vesměs z politických a ideologických důvodů – nebylo snadné a obor se nevyvíjel nepřetržitě. Teprve po roce 1989 se mohl rozvíjet bez omezujících direktiv a mnohdy likvidačních zásahů.

Samostatná divadelní věda u nás vznikla roku 1948 nejprve na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze, krátce na to však byla na přechodnou dobu přesunuta na Divadelní fakultu AMU, kde se profilovala více jako praktická dramaturgie. U jejího založení stáli J. Mukařovský a J. Honzl, z dalších spolupracovníků jmenujme např. Jana Kopeckého, Miroslava Kouřila a Jaroslava Pokorného. Pražská **Katedra dějin a teorie divadla FF UK**, která zde existuje od roku 1960 nepřetržitě dodnes (v současnosti jako Katedra divadelní vědy), se stala jedním z hlavních teatrologických pracovišť v zemi. Spolupracovala s předními divadelními historiky, teoretiky a kritiky (např. František Černý, Zdeněk Hořínek, Jan Hyvnar, Dana Kalvodová, Milan Lukeš); byla zaměřena na studium historie českého divadla, respektive jeho českojazyčné části, a na studium historie evropských a světových divadelních kultur. Pracovníci katedry iniciovali vydání čtyřsvazkových *Dějin českého divadla*. Hlavním redaktorem publikace byl František Černý (1926–2010), dlouholetý pedagog a také vedoucí katedry.

Obdobně také na brněnské Masarykově univerzitě (v letech 1960–1989 přejmenované na Univerzitu J. E. Purkyně) se postupně ustavil samostatný obor. Nejdříve v poválečném období vznikl Seminář divadelní vědy a dramaturgie, který vedl slavista a literární vědec Frank Wollman (1888–1969), od roku 1963 vznikla **katedra slovanských literatur, divadelní a filmové vědy**, pod vedením literárního a divadelního teoretika a historika Artura Závodského (1912–1982). Z dalších významných odborníků, ale i umělecky aktivních osobností podílejících se na rozvoji oboru připomeňme Karla Bundálka, Ivo Osolobě, Evžena Sokolovského, Zdeňka Srnu aj. Po roce 1989 se obor rozvíjel již zcela samostatně pod vedením divadelního historika a dramaturga Bořivoje Srby (1931), jenž dokázal rozvinout intenzivní interní i externí spolupráci s předními osobnostmi české teatrologie, ale i literáty a divadelníky (Jaroslav Fryčer, Margita Havlíčková, Ludvík Kundera, Petr Oslzlý, Ivo Osolobě, Peter Scherhauer, Eva Stehlíková, Jaroslav Strátecký, Ivan Vyskočil aj.).

Česká
divadelní
studia
univerzitní

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci se v roce 1992 osamostatnila zásluhou prvního vedoucího Jiřího Stýskala (1934) vyčleněním z Katedry věd o umění. Výuka je zde orientována na historii a současnost českého divadla a filmu v kontextu světových dějin divadla a kinematografie. Velký důraz je kladen na práci s historickými prameny. V rámci heuristických seminářů, diplomových a oborových prací a samostatných projektů studenti pod vedením svých pedagogů (Andrea Hanáčková, Tatjana Lazorčáková, Helena Spurná, Jiří Štefanides aj.) zpracovávají práce o divadelních aktivitách přílehlého regionu (např. v posledních letech se vedle výzkumu studiových divadel a malých scén, česko-polského kulturního kontextu apod. výrazně prosazuje bádání v oblasti německojazyčného divadla na území Moravy a Slezska). Výuka teorie vychází převážně z poznatků a metodologie českého strukturalismu. Kromě základních teoretických okruhů se soustřeďuje na komparaci v rámci ostatních umění a estetiky. Součástí katedry je *Dokumentační centrum dramatických umění*. Zde je postupně metodicky soustředěn, zpracováván a zkoumán regionální materiál z oblasti divadla a filmu (pozůstalosti, sbírky plakátů, dokumentace produkce divadel v širším regionu, kinofikace Moravy a Slezska aj.).

Vedle těchto univerzitních pracovišť v České republice významně přispívají k rozvoji oboru divadelních studií také příslušné katedry či ústavy na obou akademiích múzických umění, ač je jejich primárním úkolem výchova mladých umělců či divadelních kritiků. Ať již jsou to Akademie múzických umění v Praze (DAMU) nebo Janáčkova akademie múzických umění v Brně (Divadelní fakulta), na obou najdeme pracoviště a na nich působící osobnosti významně se podílející na dynamickém rozvoji této vědy o divadelním umění. Na problematiku teorie divadla a divadelní kritiku se zaměřuje **Katedra teorie a kritiky DAMU**, kde působí například Jan Císař, Jaroslav Etlík, Daniela Jobertová, Josef Vinař aj.; na otázky psychosomatického projevu jako součásti herecké průpravy i praxe, problematiku kulturní antropologie a soudobých experimentálních forem divadla se zaměřuje **Katedra autorské tvorby a pedagogiky DAMU**, kde se v posledních desetiletích zejména pod vedením Ivana Vyskočila rozvíjí originální metoda tzv. *dialogického jednání s vnitřním partnerem* (Michal Čunderle, Jan Hančil, Jana Pilátová, Přemysl Rut aj.); ojedinělou metodologii estetiky dramatického umění, tzv. **scénologii**, rozvinul Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, pod vedením Jaroslava Vostřého (Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Kateřina Miholová, Zuzana Sílová aj.).

Brněnská Divadelní fakulta JAMU se v tomto smyslu soustřeďuje zejména na výuku praktické i teoretické dramaturgie, herectví, scénografie i dějin divadla, které zásluhou osobností jako např. Václav Cejpek, Josef Kovalčuk, Petr Oslzlý, Jan Roubal, Bořivoj Srba, k nimž se v nedávné době založením Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu přidružily osobnosti i mladší teatrologické generace (David Drozd, Marek Hlavica, Andrea Jochmanová, Lukáš Rieger, Pavel Trtílek aj.).

Divadelní ústav

Nejvýznamnější institucí je však Divadelní ústav – Institut umění v Praze, který byl založen již v roce 1959. V současnosti je příspěvkovou organizací Ministerstva kultury ČR a od poloviny 70. let sídlí v raně barokním Manhartském paláci v Celetné ulici (č. 17). Divadelní ústav je moderní informační a vědecká instituce, jejímž hlavním posláním je poskytovat české i zahraniční veřejnosti komplexní informační služby z oblasti divadla, resp. performing arts, tedy včetně opery, baletu, scénického tance, loutkového divadla a jiných forem.

Kromě těchto služeb veřejnosti rozvíjí program vědeckého výzkumu historie českého divadla (Kabinet pro studium českého divadla), jemuž v současnosti dominuje projekt *České divadelní encyklopedie*. Divadelní ústav disponuje jednou z největších divadelních

knihoven v Evropě, fotoarchivem, videotékou, bohatými dokumentačními a bibliografickými fondy a několika informačními on-line databázemi (viz www.divadlo.cz). Tyto archivní, dokumentační, bibliografické a lexikografické fondy mapují život profesionálních divadelních aktivit na území České republiky po roce 1945, v posledních letech zaznamenávají výběrově i česká divadla v zahraničí. Součástí pravidelné a intenzivní činnosti Divadelního ústavu je významná ediční a publikační činnost. Vycházejí zde jak odborné publikace domácích i zahraničních autorů, edice dramatických textů, tak i specificky zaměřená odborná periodika (*Czech Theatre, Divadelní noviny, Divadelní revue, Svět a divadlo, Taneční zóna*). Jednou z mnoha činností Divadelního ústavu je organizační a institucionální podpora Teatrologické společnosti (www.teatrologie.cz), která roku 1997 vznikla jako otevřené občanské sdružení teatrologů, divadelníků a všech dalších zájemců o divadlo a jeho výzkum. Jejím posláním je udržovat a zlepšovat komunikaci mezi vědeckými pracovišti i jednotlivými odborníky, přispívat k informovanosti teatrologické veřejnosti, pořádat přednáškové cykly a konference, podílet se na řešení problémů spjatých s vědeckou a pedagogickou činností, s divadelněhistorickými památkami, se současným divadelním životem atd.

- **Pokuste si uvědomit, jakým způsobem lze vykládat dějiny divadla jako: součást literatury, součást výtvarného umění, součást hudebního umění. Co vše je nám z divadelního umění přitom skryto?**
- **Uvědomte si, které skutečnosti, fenomény, divadelní jevy, žánry atd. z historického výkladu o divadle „vypadnou“, když nebudeme uvažovat o divadelním umění jako o tranzitivním (pomíjivém) audiovizuálním vjemu, který vnímá divák v tom samém okamžiku, kdy je realizován v určitém prostoru.**
- **Pokuste se najít v dějinách světového divadla etapy, kdy je slovesná složka inscenace potlačena, drama jako básnické dílo není přítomno anebo o něm víme jen velmi málo.**
- **Uvědomte si rozdíly mezi teorií divadla – historií divadla a divadelní kritikou.**
- **Ve slovníkových příručkách si vyhledejte hesla k příslušným klíčovým slovům: lingvistická poetika, OPOJAZ, Pražský lingvistický kroužek, ruský formalismus, sémiologie, sémiotika, strukturalismus. Vyhledejte biografická hesla ke všem jménům, s nimiž se při svém samostudiu setkáte.**
- **Na internetových stránkách Institutu umění – Divadelního ústavu najdete „virtuální studovnu“ a naučte se pracovat s databázemi a on-line službami, které jsou zde vystaveny.**



DANIEL, František. *Stručný přehled evropských dramatických teorií*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.

HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Praha: Nakladatelství a vydavatelství H+H, 1999.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „K dnešnímu stavu teorie divadla“. In *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966.

SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002.



2 Co je „divadlo“?

Nejprve si vyjasníme pojmy. Co je divadlo?



Položíme-li si tuto otázku, každý z nás zná patrně okamžitou odpověď, vždyť divadlo je pro nás běžnou součástí kulturního a společenského života a známe ho dobře z osobního kontaktu. Z toho také můžeme bez širších výkladů vyjít hned v úvodní definici: **divadlo je umělecké dílo, které se pokaždé děje před námi – tady a teď – pro přítomné diváky.**

Etymologie



Stejně místo (tady), čas (teď) a přítomnost diváků jsou první nezbytnou podmínkou toho, abychom vůbec mohli o divadle hovořit a uvažovat. Ostatně naznačuje nám to už samotný pojem divadla, který se objevil v klasickém Řecku: *theatron* (lat. *theatrum*, posléze *spectaculum*), z něhož pochází pojmenování divadla v mnoha jazycích: theatre, theater, téatr, teatret, teatruľ, teatro atd. Pojem vychází z děje „**dívat se**“ (řec. *theaomai*, *hoi theatai – ti, kteří se dívají*) a slovo *theatron* nese od počátku význam **vyhrazeného veřejného místa, kde se něco předvádělo, místo k dívání se** na něco. O něco později – v klasickém Řecku – bylo nositelem užšího a zcela konkrétního významu: hlediště divadla, většinou situované na terénním svahu a otevřené do krajiny.

Také v češtině se podstatné jméno „divadlo“ vztahuje ke slovesu, jež charakterizuje hlavní činnost většiny účastníků divadelního dění: lidé se dívají. Až do 15. století však čeština tento pojem neznala, ač divadlo na našem území existovalo v různých podobách, teprve v 15. století byl přeložen latinský výraz *spectaculum* (podívaná, hra, představení divadelní; hlediště, tribuna) českým ekvivalentem jako *odiva*, a jak prozrazuje etymologický slovník, výraz souvisí jistě s indským kořenem *dhi-*, „pozorovati, hleděti na něco, přemýšleti o tom“,⁹ přičemž dnešní „dívati se“ mělo ve staročeštině také významový odstín spojený s „hleděti s údivem“, něčemu se divit, podívat. V Jungmannově slovníku (1835) se dočteme, že „divadlo“ je věc, na niž se lidé dívají „*odiv, odiva, spectaculum, das Schauspiel, die Schau*“.

Naše etymologické pátrání po vzniku pojmu nás zavádí také do souvislostí spojených s magickým myšlením, neboť *div* bylo slovo spojené s představou boha či ptáka věštícího neštěstí, ale rovněž s obrem, s vílou (z bulh. *samodiva* – zlá víla), se zlým duchem (z osmanského výrazu *div* – zlý duch), to pak pochází z perského *dév* – démon, ďábel, božstvo, bůh (lat. *deus*). Až budeme hovořit o jedné ze základních teorií o vzniku divadla, ještě na to vzpomeneme.

Významy

Zamyslíme-li se ovšem důsledně nad tím, „co vše je divadlo“, v krátkém okamžiku přijdeme hned na několik odlišných – byť spolu souvisejících – významů tohoto termínu a jistě nás ihned napadne, že pojem používáme i v přeneseném smyslu. Ale nejen to. Promítneme-li si na pomyslné plátno dějiny divadla od nejstarších dob do současnosti, uvidíme, že „divadlo“ mělo v různých dobách mnoho podob, a to někdy velmi „nedivadelních“ v dnešním smyslu, proměňovalo se obsahem i formou. „Divadelní“ terminologii také běžně používáme v životě. Například když hysterickému dítěti, které si nechce nechat u lékaře prohlédnout chrup, křičí a kope kolem sebe, důrazně nařídíme: „*Nedělej nám tady divadlo!*“; když o politicích proneseme: „*Hrají před námi jenom divadlo!*“; anebo jindy, když svým přátelům popisujeme krásný přírodní úkaz, který jsme měli možnost

⁹ MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 119.

pozorovat, třeba západ slunce, a zvoláme: „*To bylo úžasné divadlo!*“. Velkým „divadlem“ bývá také pro miliony fanoušků sledování přímého přenosu z olympijských her, z rockového koncertu a dalo by se pokračovat třeba tituly různých knih či kapitol (např. „Zeměpisný popis válečného divadla“, „Příroda – krásné divadlo“ aj.).

Říkáme divadlo, ale přitom máme mnohdy na mysli něco zcela jiného, než je skutečné divadlo. A ti, s nimiž v té chvíli hovoříme, nám rozumí a dobře chápou, že nemluvíme o divadle, nýbrž o čemsi jiném.

Co je tedy divadlo?

Španělský renesanční dramatik Lope de Vega napsal:

„Divadlo jsou tři prkna, dvě postavy a jedna vášeň.“

Představíme-li si proto „tři prkna“ tvořící jeviště (prostor vymezený pro hraní divadla), alespoň dvě postavy (ovšem stačí už i jediná) a „vášeň“, která zahořela mezi nimi, pak máme základní předpoklad pro vznik divadla.

Otakar Zich, zakladatelská osobnost české teatrologie, ve své *Estetice dramatického umění* namísto obecného termínu „divadlo“ používá pojem **dramatické umění**, jímž rozumí „úhrn dramatických děl (rozumí se představení)“, přičemž za **dramatické dílo** považuje „umělecké dílo, předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně“.¹⁰

Nejbližší představa spojená s významem slova divadlo bývá spjata s divadelní budovou: Stavovské divadlo, Divadlo na Vinohradech, Divadlo na Zábradlí, Divadlo Husa na provázku..., což nám napovídá, že divadlo bývá zřetelně architektonicky vyčleněno z okolního prostoru, jako budova určená víceméně k jedinému účelu – hraní divadla. Z toho vyplývá i další význam: **divadlo je instituce kulturní a společenská**, jejíž organizaci a produkci zajišťuje umělecký soubor.

- Zamyslete se nad všemi významy slova „divadlo“.
- Uvědomte si různé podoby divadla v dějinách.
- Stanovte základní znaky divadla.

NÜNNING, Ausgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

PAVLOVSKÝ, Petr, a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri – Národní divadlo, 2004.

¹⁰ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, Praha: Melantrich, 1931, s. 68.

3 Divadlo je napodobování



Lope de Vega svým bonmotem vyjádřil pěkně skutečnost, že divadlo je druhem umění (vedle výtvarného, hudebního, literárního, filmového atd.), které je charakterizováno výstupy a jednáním osob (přesněji nejméně jediné osoby) v předem vymezeném prostoru.

Proč jsou však také nutná ta „tři prkna“ – tj. předem vymezený prostor? Poněvadž jednání osob při hraní divadla se od jednání reálného liší především tím, že je jasné rozlišeno od reality, která se toliko vědomě **napodobuje**. Toto napodobení se však neděje s vědomím pouhého napodobování jako bezúčelné a bezdůvodné imitace, v divadelním umění tvůrce napodobuje (lidské) jednání, aby vyjádřil, vypověděl, sdělil něco, co má svým významem dopad na naši empirii, nepřímo do našeho života a to v podobě prožitku či poznatku.



„Menandre! Živote! Kdo z vás koho napodobil?“

Aristofanes Byzantský (257–180 př. n. l.)

„Zdá se, že básnictví vůbec vzniklo asi ze dvou příčin, a to přirozených. Neboť předně jest napodobování lidem vrozeno od malička, a tím se právě liší člověk od ostatních živočichů, že si libuje v napodobování a že si osvojuje první poznatky napodobováním.“

ARISTOTELES. *Poetika*. Kapitola 4.¹¹



Tímto jsme naznačili další předpoklad a také samotný smysl divadla: **určujícím činitelem je v něm divák. Ten, kdo sleduje dění (výstupy, jednání) na jevišti, ono napodobování skutečného života, jenž ovšem skutečným životem není**, jelikož nemá přímý vliv na realitu, je pouhou fikcí. Divadlo je napodobování, jež divák chápe jako hrané – hraním prezentovaný fakt z (nejčastěji) lidského života. Divák se snaží porozumět divadlu a jeho prostřednictvím i životu, neboť divadlo zprostředkovává život.

Jinými slovy, jedná se tedy o jistý druh sociální mystifikace: **divadlo vytváří jednáním osob fikce, které prezentuje jako realitu**, avšak neklame diváka, nemystifikuje skutečně, neboť divák sedící v hledišti (či přihlížející v davu) je předem obeznámen s tím, že se jedná o napodobování skutečnosti, nikoli o skutečnost samu.

Abychom ilustrovali výše vypsanou tezi a současně si otevřeli prostor pro další výklad, dovolme si na chvíli odbočit z hlavního proudu vyprávění o tom, „co je divadlo“, krátkým příkladem z oblasti klasické moderní beletrie.



Argentinský spisovatel J. L. Borges v povídce *Averroesovo hledání* zpřítomnil situaci, kdy islámský středověký učenec píše svůj komentář k překladu Aristotelovy *Poetiky* a snaží se uchopit dva pojmy: komedie a tragédie. Předznamenejme, že nezná vůbec divadlo a neví, co si pod tímto pojmem představit, poněvadž muslimská tradice zakazující napodobování neumožnila divadlu vzniknout, proto tento učenec ani nemohl nikdy vidět divadelní představení. Borges svým vyprávěním zpřítomnil tento historický paradox dvěma epizodami, v nichž se hovoří o fenoménu napodobování a hraní.

¹¹ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993, s. 9.

V první z nich je učenec vyrušen nenadálým hlukem z přízemí, kde si hraje skupinka chlapců. Jeden z nich říká: „*Jsem muezzin.*“ a vyleze druhému chlapci na ramena, který dělá, že je minaret. Třetí chlapec pak představuje dav věřících. Averroes se bez zájmu dívá na počínání těch tří a zase se vrátí ke své knize, aby se snažil pochopit, co to nepochopitelné slovo „komedie“ znamená... Také druhá epizoda je pro nás podnětná. Podívejme se na ni.

Abulkásim vyprávěl:

„Jednou odpoledne mě mohamedánští obchodníci v Sín Kalánu zavedli do domu z nabarveného dřeva, kde bydlela spousta lidí. Ten dům se dá těžko popsat. Byla to spíš jedna místnost, v které byly nad sebou řady skříní ve zdi nebo řady balkónů. V těch dutinách seděli u jídla a pítí lidé. Lidé byli také na podlaze místnosti i na jakési terase. Na té terase hrály dvě osoby na buben a loutnu a asi patnáct nebo dvacet osob (s karminovými maskami) se modlilo, zpívalo a rozmlouvalo. Ti lidé byli zavíráni do vězení, ale kobku nebylo vidět. Jezdili na koních, ale ty koně nikdo nespátril. Bojovali, ale meče měli z bambusu. Umírali a potom opět vstávali.“

„Počínání bláznů přesahuje to, co rozumný člověk může předvídat,“ poznamenal Farách.

„Nebyli to blázni,“ musel vysvětlovat Abulkásim. „Jeden obchodník mi řekl, že předvádějí nějaký příběh.“

Nikdo nerozuměl. Zdálo se, že nikdo nechce rozumět. Zmatený Abulkásim přešel od vyprávění ke kostrbatému vysvětlování.

„Představte si,“ řekl, pomáhaje si rukama, „že někdo, místo aby příběh vypravoval, ho ukazuje. Třeba příběh o spáčích z Efezu. Uvidíme, jak odcházejí do jeskyně. Uvidíme, jak se modlí a usínají. Uvidíme, jak spí s otevřenýma očima. Uvidíme, jak ve spánku rostou. Uvidíme, jak se za tři sta let probouzejí. Uvidíme, jak dávají prodavači starou minci. Uvidíme, jak se probouzejí v ráji. Uvidíme, jak se probouzejí vedle psa. Tak nějak to tenkrát odpoledne ukazovali ti lidé na terase.“

„Mluvili?“ zeptal se Farách.

„Samozřejmě, že mluvili!“ odpověděl Abulkásim, z něhož se stal obhájce podívané, na kterou se už skoro nepamatoval a která ho tehdy dost nudila. „Mluvili, zpívali, řečnili!“

„Pak nebylo zapotřebí *dvaceti* osob,“ řekl Farách. „Jeden zkušený vyprávěč může popsat sebesložitější věc.“

BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 216–217.

Co tento příběh znamená pro nás?

Řekli jsme, že divadlo vytváří specifickou skutečnost, která různými prostředky napodobuje reálný život, avšak mezi divadelní a životní skutečností existuje jasná a předem vyhrazená hranice. Prostřednictvím smyšleného jednání anebo napodobováním skutečného jednání se v divadle skutečný svět zobrazuje: **prezentuje hraním, napodobováním reálného jednání**. Tato hra se odehrává v čase a prostoru vyhrazeném k tomu účelu, vyňatém z času a prostoru reálné životní praxe, a proto jednání na jevišti ani nemá přímé



důsledky ve skutečnosti. Hra se předvádí divákovi, jenž je předem obeznámen s faktem, že je mu zde cosi „pouze“ předváděno, nikoliv že je účastníkem reálného děje.

Předpokladem divadla, aby mohlo být vnímáno jako divadlo, je, že divák dobrovolně přijme závazná pravidla spojující vzájemně diváky a herce: **vědomí, že to, co se právě odehrává před jejich očima, je divadlo, nikoli skutečnost.**

Právě tímto se divadlo odlišuje od jiných (a často velmi dramatických) událostí – podívaných, jako jsou například sportovní utkání, která se dějí reálně a mají svůj důsledek v životě (byť třeba jen v podobě herního výsledku: vítězství v zápase, závodech, utkáních aj.). Pokud nenápadně sledujeme třeba hádku několika osob na ulici a bavíme se nad tím, jaké je to pro nás komické divadlo, pak vezme, že to ve skutečnosti nemá s divadlem nic společného, je to právě jen a jen reálné dění v životě, jež se pro nás – nezávislé pozorovatele – stalo zábavnou podívanou, a tím má blízko k divadlu (stejně jako sportovní zápas, podivuhodný výkon, přírodní úkaz či nenadálá událost).

Mimesis

Mimesis Pojem **mimesis** – **mimeze** (z řec. *mimeistkai* – napodobovat; lat. *imitatio*) je pro teorii divadla základním a výchozím pojmem, a proto se u něj chvíli zdržíme.

Poprvé se s ním setkáváme v třetí knize Platonovy *Ústavy*, když Sokrates rozpráví s Adeimantem o tom, jak se má mluvit o bozích, *héroích*, podsvětí a lidech a jaké způsoby, jednání či obory lidské činnosti je možné vpustit do jejich ideálního státu. V dialogu nalézáme první definici básnického umění a rovněž i divadla: „Jeden způsob básnění a skládání bájí záleží veskrze v napodobení, a to jest /.../ tragédie a komedie, druhý v podání samého básníka – ten bys našel nejvíce v dithyrambech –, třetí pak, záležití v obojím, jest jednak v básnictví epickém, ale i leckde jinde...“¹²

Platon ovšem chápe jako mimezi – napodobení – celou přírodu, neboť vlastní skutečnost mají pouze věčné a abstraktní ideje. Přírodní jevy se na této skutečnosti podílejí pouze potud – a jsou pouze potud poznatelné – pokud smyslově zpřítomňují ideje. Umění jako odraz přírody je proto mimeze druhého řádu (*mimesis mimesis*), tedy jako napodobení napodobení ideje, která je umělci nedostupná. Mimeze se od doby Platonovy překládá jako **nápodoba přírody**, avšak znamená též **předvedení, smyslové zpředmětnění.**

Pro antickou estetiku je mimeze základním principem umění. Zejména u novoplatoniků (Plotin, Cicero) je však vnímána spíše negativně jako pouhý obraz světa smyslových vjemů, tedy světa, který je sám o sobě jen pouhým obrazem vyšší pravdy, protikladem světa idejí. Odtud také zřejmě pochází několik století trvající odsuzování divadla pro jeho vnějškovost a nízkost, pro jeho ryze fyzickou povahu, která se zcela liší od božské ideje.

Také Aristoteles (viz *Poetika*) pokládal mimezi za základ umění. Nevycházel však z toho, že mimeze spočívá v nápodobě idejí, nýbrž z toho, že **je založeno na nápodobě samotné skutečnosti.** Rozdíly uměleckých druhů pocházejí z prostředků nápodoby (barva, forma, hlas, rytmus, slova), z různých předmětů nebo druhů a způsobů nápodoby (například vyprávěná zpráva – bezprostřední zobrazení jednáním). Aristoteles podstatně ovlivnil následující myšlení o umění. Z jeho pojetí vychází poetika barokní i osvícenská (Boileau, Gottsched, Lessing aj.), podobně jako klasická estetika (Goethe, Schiller).

¹² PLATON. *Ústava*. Platonovy spisy, sv. IV. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 100.

Ostenze

Abychom mohli pokročit v našem výkladu dál, je nezbytné zdržet se na chvíli u termínu **ostenze**, který je základním pojmem v dnešní teorii divadla, respektive při výkladu toho, co se odehrává při vespolečném jednání – při komunikaci na jevišti i mezi jevištěm a hledištěm. Shodou okolností jedním ze světově uznávaných teoretiků divadla, jenž vypracoval teorii divadla právě z hlediska komunikace, k čemuž se ještě dostaneme níže, je český teatrolog a divadelní praktik **Ivo Osolsobě** (1928–2012).

Pojem ostenze známe nejčastěji dobře v souvislosti s termínem „ostentativní“. Sami ho často používáme, když chceme hovořit o někom, kdo většinou úmyslně vzbuzuje pozornost, **ukazuje** něčím na sebe, je něčím nápadný, vyzývavý, okázalý. Hovoříme-li o ostenzi, mohli bychom použít také slova **prezentace**, poněvadž hovoříme o **dorozumívání ukazováním** věcí samých, tedy o dorozumívání, kdy vedle slov a gest používáme rovněž obraz věcí, které není možné neukazovat – tvoří vizuální podstatu sdělovaného. Ostenze je jedním z možných způsobů označování a současně je nejelementárnějším případem představení.

„Zeptáte se mne: ‚Jak bych se měl obléci pro dnešní večírek?‘ Když odpovím tak, že předvedu svou vázanku orámovanou mým sakem a řeknu ‚Přibližně takhle‘, pak označuji ostenzi. Má vázanka neznamená mou skutečnou vázanku, ale Vaši možnou vázanku (jež může být z jiného materiálu a jiné barvy) a já ‚představuji‘ tím, že Vám předvádím, jak budete vypadat dnes večer. Tímto prostým gestem provádím něco, co je divadlem v tom nejlepším, jelikož Vám nejen cosi říkám, ale nabízím Vám model, dávám příkaz či pokyn, nastiňuji utopický či uskutečnitelný projekt. Nejen zobrazuji dané chování, já ve skutečnosti vyjevuji nějaké chování, přičemž zdůrazňuji povinnost a zrcadlím Vaši budoucnost.“

ECO, Umberto: „Sémiotika divadelního představení“.
In *Dramatické umění* 1988, s. 47.

„Je-li ostenze přenášení informace, pak se zdá, že jde o předávání informace bez zprávy, o přenos, při němž jako nositel informace neslouží zpráva o skutečnosti (systému, věci, události), ale sdělovaná událost (systém, předmět, věc), sdělovaná skutečnost sama. Avšak nechceme-li připustit možnost sdělování bez prostředníka, jímž je zpráva, a uvědomíme-li si, že nositel informace = (ex definitione) zpráva, pak ostenze je takové sdělování, při němž jako *zpráva* slouží sdělovaná skutečnost sama. Skutečnost je tu sama sobě prostředníkem, je natolik ‚výmluvná‘, že vypovídá o sobě samé.“

OSOLSOBĚ, Ivo. „Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi“. In *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s. 20.

Jinými slovy, ostenze ke své „existenci“ potřebuje „aktéra“ a „diváka“, neboť je jedním ze způsobů *vespolečné* komunikace, a proto je také základním **prostředkem komunikace na divadle**. Platí, že **každý projev veřejné ostenze**, ať již hovoříme o vojenské přehlídce (ukazování vojenské síly státu či vládce vojenskou silou samou), o zasedání parlamentu (ukazování uplatnění idejí státu v praxi ukázáním práce této státní instituce) anebo o masopustním průvodu (účastí v něm ukazujeme nejen naše osobní rozpoložení z prožívání obřadu, ale také svou příslušnost k obci a sdílení společných hodnot), je podívaná, která má v sobě divadelní prvky. (K tomuto teoretickému problému se však ještě vrátíme v následující kapitole.)

Ostenze



Co vše je ostenze?

Co vše je ostenze?

Demonstrace a prezentace ve všech významech těchto slov, vystavování zboží, instalování sbírek, umělecké výstavy, výkladní skříně, zoologické zahrady, botanické zahrady, interiéry hradů a zámků, veřejná vystoupení, parády, marše, přehlídky, předvádění, striptýzy, všechna obnažování před někým, módní přehlídky, šaty, móda, sportovní podívané, artistická čísla, odmaskování na maškarním plese, paruky, plnovousy, výzdoba, tetování atd., zkrátka všechno ukazování věcí (movitých i nemovitých), všechno ukazování zvířat, lidí (živých, mrtvých), vítaných, uctívaných, zatracovaných, souzených.

Ukazujeme, abychom něco sdělili druhému či ostatním, jde tedy o společné sdílení. Podstata ukazování je proto noetická, ukázat někomu něco je totéž jako dát něco k dispozici jeho poznávací aktivitě, tj. především jeho vnímání (některými smysly, nejčastěji zrakem, sluchem či hmatem, anebo všemi smysly), dát to k dispozici úplné nebo pouze částečné, ale pokaždé aspoň natolik, nakolik je třeba k rozpoznání ukazované věci. Ostenze má poznávací charakter a současně i charakter společenský.

Ostenze modelu

Pozorný čtenář však v této chvíli buď začal pochybovat, anebo rovnou nesouhlasit. Když hovoříme o ostenzi v souvislosti s divadlem, lze jistě souhlasit s pojmem značící „ukazování“ či „vystavování“, ale jak je to na divadle s komunikací prostřednictvím ukazování „věcí samých“, vždyť na divadle se neukazuje život sám, neprezentují skutečnosti, nýbrž většinou jen jejich více či méně obratně stylizované nápodoby?! Vždyť Hamlet na scéně neprobodne Polonia, který se neskácí mrtev. Ale „jenom“ herec hrajícího Hamleta „jako“ probodne jiného herce, jenž hraje Polonia...



Akceptovali jsme – předpokládám – pojem ostenze. Nejprve se shodněme na tom, že umělecké dílo je vždy, v každém případě, věc na sdělování, věc na ukazování, k ostenzi. Všechny druhy, formy a žánry uměleckých děl, všechna umění, ať již tvůrci pracují s kamenem, dřevem, jazykem (slovesné umění), vlastním tělem či tónem, se sdělují prostřednictvím ostenze: sochař vystaví sochu, malíř své plátno, herec předvede ostenzi pomocí sdělovacího zařízení, jemuž říkáme jeviště, divadlo, hudba se „ukazuje“ – akusticky prezentuje – našim ušima atd. Všechna díla slouží k ostenzivnímu sdělování.

Divadlo je svým charakterem ostenzi ze všech umění nejbližší. Leč to, co se v divadle ukazuje, nejsou herci sami, o to zde nejde (anebo nemělo jít), nýbrž jde o to, že se v divadle ukazuje **model** skutečnosti vytvořený z herců samých. Divadlo je ten případ ostenze, kdy se ukazuje skutečnost prostřednictvím modelu skutečnosti (života samého).



- **Přečtěte si Aristotelovu *Poetiku* a najděte místa, kde hovoří o napodobování; se svými kolegy v semináři diskutujte o tom, jaký účel má – podle Aristotela – tragédie.**
- **Zamyslete se nad tím, co vše je možné v běžném životě označit pojmy „mimeze“ a „ostenze“.**
- **Promyslete si několik běžných životních situací, kdy komunikujeme také s pomocí ostenze.**

ARISTOTELES. *Poetika*. Podle vydání Společnosti přátel antické kultury z roku 1929 vydal Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství Gryf, Praha, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimésis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1968.

DOLEŽEL, Lubomír. „Mimesis a možné světy“. In *Česká literatura* 45 (1997), č. 6, s. 600–624.

ECO, Umberto. „Sémiotika divadelního představení“. In *Dramatické umění* 1988.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.

PLATON. *Ústava*. Platonovy spisy, sv. IV. Praha: Nakladatelství OIKOYMENH, 2003.

SPRUŠANSKÁ, Bohdana (ed.). *Mimézis & Reprézentácia*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000.

ZUSKA, Vlastimil. *K estetice 20. století: Mimesis – fikce – distance*. Praha, 1996.



4 Divadlo je podívaná



Již jsme se toho dotkli několikrát, a proto se k tomu vraťme. Řekli jsme, že divadlo vytváří specifickou skutečnost, která různými prostředky napodobuje reálný život. Prostřednictvím smyšleného jednání anebo napodobováním skutečného jednání se v divadle skutečný svět zobrazuje: prezentuje hraním, napodobováním reálného jednání. Takto jsme však definovali divadlo pouze z určitého hlediska, jemuž odpovídá koncept divadla jako představení, divadla jako uměleckého díla – inscenace.

Z historie ovšem víme, že se vedle „takového“ divadla – anebo přesněji na jeho místě pod tímto termínem – objevují události, které se také vyznačují jednáním, mají rovněž určitým způsobem vymezenou scénu, přirozeně mají své aktéry i diváky, a přesto o divadle v onom smyslu, jak jsme řekli výše, nelze hovořit. Máme na mysli například gladiátorské zápasy, rekonstrukce významných námořních bitev (*naumachie*), sportovní utkání (olympijské hry), zápasy zvířat mezi sebou či s lidmi (*venationes*), rytířské turnaje (jinou středověkou podívanou mohly být například i lékařské zákroky a jistě není náhodou, že se zubaři kdysi v jediné skupině obcházeli města i potulní kejklíři), ale také korunovace, dvorské slavnosti, imatrikulace, pohřby, veřejné mučení a popravy, náboženské procesí, flagelantské zástupy a celou řadu různých původních rituálů, které se postupně rozvinuly do podoby, která splývá s divadlem, vykazuje **znaky divadelnosti – teatrality**.



Podívané, jež jsou součástí veřejného obřadu, najdeme v historii stejně jako dnes. Některé jsme si již připomněli výše, z těch novodobých vzpomeňme například pozdrav svatého otce „městu a světu“, všesokolské slety anebo inaugurace nově zvoleného prezidenta. Podívanou jsou také vojenské parády, různě komponované manifestace a demonstrace politické jednoty (s oblibou využívané moderními diktaturami), veřejné soudní procesy, ideologicky pojaté sportovní přehlídky (např. spartakiády) a podobně.

Tyto akce vždy plní různé funkce: uspokojují potřebu bavit se a nalézat rozptýlení ze všedního života („panem et circenses“ – „chléb a hry“), sehrávají úlohu prostředníka politické, nacionální, náboženské či třídní identifikace, jindy jsou nástrojem národní, státní, osobní či stranické propagandy anebo je jejich účel pouze v stimulaci fyziologických pudů (erotické podívané, sportovní utkání a zápasy, *corrida* apod.).

Každá obec měla a dodnes má určené místo, kde se konají příležitostné podívané (vzpomeňme obří strahovský stadion v Praze určený de facto výhradně pouze pro příležitost spartakiád). A již v úvodu jsme zdůraznili, že i divadlo, které se stalo jednou z nejvýznamnějších forem podívané, získalo vlastní a pro účel hraní divadla určenou budovu. Ovšem hrávalo – a hraje – se i v „nedivadelních“ budovách, v plenéru, v ulicích měst a na náměstích, v tělocvičnách škol, v továrnách nebo na sportovním stadionu.

Performativita

Je vidět, že divadlo a podívaná mají mnohé společného. Přinejmenším můžeme říci, že v obou případech máme „tady a teď“ na jedné straně aktéry a na druhé diváky, v obou případech lze dále hovořit o jednání na scéně (či předem vymezeném prostoru). Mluvme tedy v obou případech o **scénickém jednání**. Vždy je také účelem tohoto jednání vyvolání emocí u diváků. Již Aristoteles ve své *Poetice* hovoří o očistné funkci divadla (katarze), o tom, že tragédie je „napodobením nejen činu uceleného, nýbrž také událostí strach a soucit vzbuzujících“.¹³ Komédie zase vzbuzuje u diváka veselí, hovoříme o očistě smíchem. U komédie je stejně jako u tragédie předpokladem divákovy katarze porozumění,

¹³ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993, s. 20.

pochopení sdělovaného. To však není cílem podívané. Divák nemusí obřadu, jež sleduje, porozumět, chápat celou událost, a často to ani nelze, neboť jeho obsah je založen na tajemství, mýtu, epifanii. (Na druhé straně účastníky jsou mnohdy děti, slabomyslní nebo duševně nemocní jedinci či cizinci neznající jazyk, a přesto jsou plnohodnotnými aktéry stejně jako ti, které sledují.) V případě obřadu – podívané – jde totiž o jeho plné prožití.

Abychom lépe strukturovali distanci mezi divadlem a podívanou, vznikla v poměrně nedávné době (od 50. let a zejména od 80. let 20. stol.) koncepce performativity.

Termín **performance** (z angl. *perform*: provést, uvést, inscenovat) je v této souvislosti klíčovým. Odkazuje především k uvedení díla v protikladu k jeho písemně fixovanému textu, tedy k teorii, kterou již známe z předcházejících kapitol. Ale odkazuje i dále, mimo rámec divadla, neboť **performativní studia** svou pozornost zaměřují na multimediální reprezentace ve filmu, televizi, nových médiích a v každodenní realitě.

Do jisté míry je to v tomto okamžiku pro nás jen další pojem, možná i poněkud matoucí (a mnoho divadelních teoretiků jej proto odmítají či zmenšují jeho význam), definovat ho totiž můžeme v tom smyslu, že odpovídá všemu, co je divadelnické a inscenované, a lze tak tedy označit i inscenování politiky nebo životního stylu. Performativní je právě to, co není text, to, na co text nedosahuje a co nemůže postihnout. Obecně je to každé živé, teatralizované předvádění, **specifická prezentace**, jejímž určujícím znakem je **fyzičká spolupřítomnost aktérů a diváků**, a to až do té míry, že se může (ale nemusí) smazat hranice mezi nimi.

Za **performativní obrat** můžeme označit rozvolnění hranic mezi uměleckými druhy, jež od poloviny šedesátých let minulého století prosazovali někteří umělci, filozofové, kritici i vědci. Výtvarné umění, hudba, literatura i divadlo inklinují k seberealizaci prostřednictvím představení. Místo fixních děl nabízeli umělci **události**, jichž se neúčastnili pouze oni samotní, ale do nichž byli stále více zahrnováni i přihlížející, recipienti – posluchači, diváci. Tím se zásadně změnila podmínka pro produkci i recepci uměleckého díla. Setkáváme se s událostí, jejíž začátek, průběh i konec jsou určovány jednáním všech zúčastněných subjektů, nikoli pouze tvůrců, umělců i diváků. Ve výtvarném umění se rysy představení objevily nejprve v akční malbě a body artu, později také u světelných soch a instalací, videoinstalací apod. Především výtvarníci jako Joseph Beuys, Wolf Vostell, skupina Fluxus, Vídeňští akcionisté aj. zavedli nové formy akčních a performačních umění. V hudbě se tento obrat objevil již na začátku 50. let 20. století v *eventech* a skladbách – *pieces* Johna Cage. Auditivními událostmi se v tomto případě stávala různá jednání a zvuky – často ty, které vyprodukovali sami posluchači.

V průběhu sedmdesátých let se následně zrodil obor **performační studia** a jeho první samostatná katedra vznikla v roce 1980 v USA. Jednou z nejvýznamnějších a zakladatelských osobností tohoto oboru je **Richard Schechner** (1934).

- Jaké formy „podívané“ znáte ze svého života?
- V jakém vztahu jsou tyto „podívané“ k divadlu?
- Uvědomte si prostupnost mezi vědeckými obory, jako jsou např. etnografie, folkloristika, divadelní studia, filologie.
- Ve slovnících a na internetu najděte biografická hesla ke všem výše zmíněným osobnostem. Projděte si ve slovnících a přehledech dějin moderního umění příslušná hesla k jednotlivým obdobím a ke klíčovým slovům: akční malba, body art, Fluxus, happening, light sculptures, performance, Wiener Aktionisten (Vídeňští akcionisté), videoinstalace.





BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Praha: Na konáři, 2011.

HLAVICA, Marek. *Performační studia*. Brno: JAMU, 2007.

MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

5 Divadlo a skutečnost/skutečnost a divadlo

„Totus mundus agit histrionem.“
„Celý svět hraje divadlo.“

Nápis na divadle Globe (1599)

V této chvíli již víme zcela přesně, co je divadlo, jakou má souvislost s napodobováním i ukazováním, hrou a hraním, s podívanou, a v první kapitole jsme se zmínili také o tom, že se výraz „divadlo“ objevuje rovněž ve spojeních, kam vlastně tak docela nepatří, kdy je tedy výraz užit v přeneseném významu.

Kdy se tak děje?

Především tehdy, když nějaká událost a jednání poutají pozornost člověka, především pak jeho zrak, neboť **divadlo je zvláštní skutečnost, pro niž je charakteristické zdůraznění optických prvků.**

Ovšem děje se tak i tehdy, když dochází k **sociální mystifikaci**: někdo předstírá něco, co není pravda, předvádí jednu skutečnost jako skutečnost jinou (klame, podvádí).



„Život“ a „divadlo“ mohou být ovšem vzájemně porovnávány a často i v různých souvislostech ztotožňovány jen proto, že kromě příbuzných rysů mají i znaky zcela rozdílné. Jestliže náš jazyk přirovnává některý přirozený či umělý jev ze života k divadlu, odkazuje tím divadlo současně do jeho vlastních mezí, neboť se tím také říká: to je nepatřičné, nežádoucí. („Nedělej nám tady divadlo!“, zaznívá často v souvislosti s chováním jedince, které vybočuje z běžných konvencí.)

Divadlo a život

Divadlo se tím vyказuje z běžné sociální praxe, ze života, jako útvar či jev, který je pokaždé jasně **od života oddělen.**

V dějinách se ovšem vyskytly – a dodnes vyskytují – pokusy zrušit tuto izolaci a setřít hranice mezi divadlem a skutečností mimo divadlo. Někdy se divadlo touží přiblížit životu a proměnit se v něj, popřít samo sebe (vzpomeňme ideál naturalistického divadla, které toužilo zobrazit život tak, aby vznikla **dokonalá iluze života**). Jindy se objevuje opačná snaha: rozšířit sféru divadla programově na co nejširší okruh životních jevů – **zdivadelnit samu životní skutečnost.**

Oba výše popsané „pokusy“ nás však zpětně poučují o tom, co je podstatou divadla. Například naturalističtí divadelní umělci, kteří usilovali o to nahradit na divadle umělou skutečnost životní realitou (resp. z reality přenesenými artefakty, např. kusy opravdového masa, z nichž odkapávala krev; zablácené a špinavé reálné oblečení namísto kostýmů aj.), velmi záhy zjistili, že tyto prvky nejen „divadelnost“ z jeviště nevymýtily, ale naopak umocnily divákův pocit, že se nalézá v divadle a nikoli v reálném životě.

Snaha zrušit na divadle divadlo a nahradit je realitou proto nevede k zrušení divadla, naopak divadelnost posiluje.

Dodejme, že teze platí i tehdy, když se na jevišti podaří vyvolat dočasnou iluzi, že jsou svědky nenadále události, která není předem připravena (na tomto principu fungují tzv. **zcizovací efekty**, kdy je nejčastěji hercem předváděný příběh zastaven a „zcizen“ tím, že se k němu herec vysloví, vyjádří myšlenku „sám za sebe“, obrátí své jednání proti

Zcizovací efekt

němu).¹⁴ Takový dojem je však vždy jenom přechodný: souvislost divákova prožitku divadla jako reality samo divadlo narušuje ustavičně a mnoha způsoby: přestávkami, oponou, zhašením a rozsvěcováním světel, zvukovými efekty (např. zvonění, gong atd.). Již sama architektura prostoru, diametrálně odlišné chování účinkujících a diváků (potesk, děkování, klanění) připomínají, že jsme v divadle a že se „hraje“.

Uvědomí-li si divák záměnu fiktivní skutečnosti za opravdovou životní realitu (úraz na jevišti, požár, mdloby aktéra apod.), divadlo v té chvíli nebo zcela přestává být divadlem; srážka skutečnosti a fikce však končí obdobným výsledkem i tehdy, kdy hlediště naopak propadne divadelní fikci natolik, že ji považuje za realitu. Z dějin divadla máme mnoho příkladů, kdy se tak stalo (např. v USA násilný zásah rozzlobeného diváka proti Othelovi právě v okamžiku, kdy „rdousil“ Desdemonu), ale rovněž opačných, když divák do divadelní fikce zahrne i realitu, vzpomeňme příklad Voskovce a Wericha z roku 1935 při představení hry Kat a blázen, kdy diváci dlouho mysleli, že rušení produkce ze strany fašistické bojůvky je součástí hry.

Životní skutečnost však může být někdy záměrně začleněna do řádu divadla, což se nejčastěji děje u komického divadla a zejména tam, kde herci zakládají představení na své improvizální schopnosti a dovedou okamžitě reagovat na momentální události. V dějinách českého divadla tak proslul např. Jindřich Mošna, později výše zmíněná dvojice V+W, v nedávných letech také někteří herci malých divadelních forem či „studiových“ divadel (Semafor, Studio Ypsilon, Divadlo Husa na provázku). Na principu „divadla ve stavu zrodu“ a vyprávěného divadla, které je do jisté míry vedeno improvizací, vzniklo Nedivadlo Ivana Vyskočila a dnes také např. produkce Jaroslava Duška a jeho divadla Vizita.



Platí teze, že divadlo realitu pohlcuje, podřizuje si ji nebo v ní programově ústí.

Jiným případem je opačná snaha: **zdivadelnit (teatralizovat) skutečnost**. Zde jsme už mimo vlastní divadlo – teatralita v tomto případě přerůstá oblast divadla do běžného života, ač je s divadlem geneticky spojena i nadále. Sféru divadla lze totiž rozšířit prakticky na celou oblast životní reality a na lidské chování a způsoby jednání je možné nazírat rovněž jako na různé „role“ či „masky“ v životě a na běžné životní situace společenského charakteru jako na „hry“ či „divadlo (teatralita každodennosti).

*Nikolaj
J. Jevrejnov*

Problematiku tohoto fenoménu na začátku 20. století poprvé hlouběji zkoumal ruský režisér a divadelní praktik a teoretik Nikolaj J. Jevrejnov (1879–1954) v řadě studií a publikací, v nichž zformuloval své fylogenetické pojetí teatrality jako „pre-estetického instinktu“. Teatralita se zde chápe jako všeobecně závazný zákon tvořivé proměny světa, který vnímáme. Ten jakožto princip pohánějící kulturu a dějiny je základem nejen umění, nýbrž i náboženství, práva, mravouky a politiky, a to jako podmínka jejich možnosti. Teatralita je tedy uchopena jako antropologická kategorie. Jeho práce se vedle estetiky a dějin divadla týkaly i spojení divadla a hry, šamanských a církevních rituálů, veřejného výkonu tělesných trestů, léčby a terapie lidí s různým tělesným či psychickým postižením, resocializace trestaných mladistvých, nahoty a studu, problému veřejné bezpečnosti, biologického zkoumání zvířecího chování aj.

¹⁴ Srov. BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

Později na něj navázali další teoretici i praktici divadla, sociologové, ale i sociální psychologové či psychiatři. Za všechny zmíníme poválečného amerického sociologa a antropologa Ervinga Goffmana (1922–1982) a jeho knihu *Všichni hrajeme divadlo* (1959).

V tomto pojetí je základním východiskem teorie, že lidem je vlastní „divadelní instinkt“, poněvadž každá lidská bytost se snaží být něčím jiným, než čím ji učinila příroda a společnost: stylizuje se do „ideální“ podoby, nějak se tváří („přetvařuje“, stylizuje) a přeměňuje sama sebe do jiné podoby – hraje. Člověk je k tomu veden „transfiguračním“ principem (převtělovacím principem), neboť v běžném životě „hrajeme“ (ale myslíme tím, že „žijeme“) různé úlohy: syna, bratra, matky, otce, úředníka, vojáka, lékaře, umělce, politika, uchazeče o zaměstnání, soudce, nezaměstnaného aj. „Divadlem“ svého druhu jsou běžné rodinné (oslava narozenin, manželského jubilea) a společenské obřady (svatba, pohřeb, křtiny), církevní ceremoniály, státní a politické slavnosti, manifestace, shromáždění atd. Ale stejně tak erotický život člověka je charakterizován různými rolami i řadou „inscenací“, při nichž lidé vystupují v autostylizacích a stylizují i své partnery.

Na obřady lidského života, vůbec na kulturu a civilizaci – na to vše je možné nazírat jako na zjevné či skryté (přesněji řečeno záměrné i nezáměrné) „divadlo“.

„Užijeme-li termínu ‚scéna‘ k označení jevištních součástí výrazového vybavení, pak můžeme užít termínu ‚osobní fasáda‘ k označení dalších částí výrazového vybavení, které nejlépe identifikujeme se samotným účinkujícím a které, jak přirozeně očekáváme, budou účinkujícího následovat kamkoli. Do osobní fasády můžeme zahrnout odznaky úřadu či hodnosti; oblečení; pohlaví, věk a rasu; velikost a vzhled; držení těla, způsob mluvy, výraz obličeje, gestikulaci a tak podobně. Některé z těchto nosičů znaků, jako například rasový typ, jsou relativně dané a ani po dlouhé době se u jednotlivce v různých situacích nemění. Na druhé straně jsou některé z těchto znakových prostředků relativně pohyblivé či přechodné, jako jsou výrazy obličeje, a v průběhu představení se mohou změnit během jediné chvíle. /.../

/.../ U významných společností dneška zjišťujeme existenci vzestupné orientace, a snad proto téměř automaticky předpokládáme, že účinkující klade výrazový důraz na ty části svého výkonu, které mu zajistí vyšší třídní postavení, než jaké by mu bylo jinak přisouzeno. Například nás nepřekvapí následující podrobnosti uspořádání chodu skotské domácnosti z dávných časů:

Jedna věc je dosti jasná: průměrný statkář a jeho rodina žili daleko strídměji v každodenním životě než v době, kdy měli hosty. To se skutečně vyznamenali a servirovali pokrmy hodné banketů středověkých šlechticů; ale stejně jako tito šlechtici i oni v dobách mezi slavnostmi ‚zavřeli dům‘, jak se říkalo, a žili z té nejskromnější stravy. Své tajemství bedlivě střežili. /.../“

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999, s. 30, 42.

Abychom však neztotožnili divadlo se životem, což se nám může někdy stát (a stává se, vzpomeňme například přímé přenosy jednání z parlamentu: co je ještě „život“ a co už „jenom“ divadlo?), měli bychom si být pokaždé vědomi **hranice mezi skutečností – životem a divadelní fikcí**, neboť divadlo by tak mohlo být zrušeno jako specifický lidská činnost a nahrazeno životem, který pouze obsahuje také prvky teatrality. Vzpomeňme, že úsilí zrušit skutečnost ve prospěch divadla (viz např. naturalisté: „vše v divadle jako v životě“) vyústilo v opak – v popření toho, co mělo být obhájeno. Naopak zastánce



zdivadelnění života („svět sám je divadlem“) dospěl by k tomu, že by popřel divadlo jako samostatný jev, neboť by se divadlo rozplynulo v životě.

Naproti tomu životní realita začleněná do divadelní hry se chová dvojnásobem: buď se podřídí řádu hry a pak divadlo zdůrazní, nebo tento řád rozbije a divadlo zruší. Pokud se ovšem životní realita proměnila v materiál divadelní fikce, získala vlastnost, již původně neměla a ani nemohla mít: opakovatelnost. Divadelní fikci lze totiž opakovat (reprízovat).



Shrňme základní poznatky z této kapitoly:

1. Divadlo se odlišuje od životní skutečnosti a je s ní nezaměnitelné.
2. Životní jevy se nestávají divadlem tehdy, když obsahují některé divadelní prvky, stejně jako se divadlo neproměňuje v životní skutečnost proto, že obsahuje prvky reálného života.
3. Mezi životní realitou a divadlem existuje hranice. Ta probíhá tam, kde počíná vědomí, že to, co vnímáme, co děláme, je právě divadlo. Bez tohoto vědomí není divadlo možné.
4. Životní jev se proměňuje v divadlo tehdy, když opouští rovinu své vlastní skutečnosti a přijímá rovinu smyšlenky, fikce. Průvodním znakem této proměny je pak rozlišení na ty, kdo **vědomě fiktivně jednají (aktéři)**, a na ty, kteří **toto jednání jako smýšlené přijímají (diváci)**.
5. Výrazem tohoto vědomí je **konvence** – „dohoda“ – jeviště s hledištěm, která podmiňuje přeměnu materiálu skutečnosti v divadelní fikci. Tato „dohoda“ vede dělicí čáru mezi jevištěm a hledištěm, přičemž z obou stran je ji možné porušovat, ale nelze ji zrušit natrvalo, protože by se tím zrušil sám jev.



- **Stručně charakterizujte divadlo období naturalismu a přemýšlejte o tom, v čem se lišilo od opravdové reality, k níž se chtěli naturalisté přiblížit.**
- **Přemýšlejte o pouličním divadle a charakterizujte ho. Uvědomte si, jaké hranice jsou v tomto typu divadla mezi divadlem a skutečností.**



BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

ROUBAL, Jan. „O podstatě divadla a teatrality“. In *Divadelní revue* 10, č. 3, Praha 1999, s. 3–16.

ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005.

6 Divadlo je specifický způsob komunikace

Již jsme řekli, že divadlo je založeno na hercově předvádění napodobováním (mimeze) a ukazováním (ostenze), přičemž herec na jevišti svou hrou něco sděluje jinému herci (či dalším hercům), ale především pak divákům (připomeňme, že bez přítomnosti diváka nelze hovořit o divadle).

Nad fenoménem divadla se tedy můžeme zamyslet rovněž jako nad specifickým způsobem mezilidské komunikace, přijmeme-li jednoduchý a zcela logický předpoklad, z něhož můžeme i vyjít: totiž, že každé umělecké dílo lze zařadit pod obecnější pojem **sdělení, zpráva, komunikace**, neboť každý autor svým dílem komunikuje s publikem, se společností, sděluje určitý „obsah“ své tvorby.

Setkání diváka s divadelním představením můžeme proto chápat jako specifický přenos (vysílání a příjem) informací.

Lidské sdělování můžeme nahlížet jako obecnou podstatu umění, a tedy i umění dramatického, i jako předmět dramatického díla a stejně tak i jako specifický materiál dramatického díla.



*Sdělování =
komunikace*

Můžeme s určitým zjednodušením uvést, že „odesílatelem“ informace je v divadle dramatický autor, „vysílatelem“ informací obsažených v textu ovšem není pouze herec či skupina herců, nýbrž všichni výkonní umělci i techničtí pracovníci, kteří se – ať přímo či nepřímo – zúčastní divadelního představení. Jejich **výrazovými prostředky** („jazykem“, „kódy“) **jsou všechny složky hereckého projevu a všechny mimoherecké scénické projevy optické i auditivní**. Ovšem „vysílatelem“ je v určitém smyslu také divák, pokud na sdělení nějak reaguje, což se děje i v případě, že ho dílo nudí a on pokašlává, poposedává, nesměje se v místech, kde se to očekává, apod.

Sdělovací podstata divadla je v podstatě zdůrazněna již samotnou architekturou, v níž se dramatické dílo realizuje: divadelní sál je prostor uzpůsobený ke sdělování a **dramatické dílo vzniká v přímém kontaktu s divákem** („tady a teď“), jinými slovy v *dialogu* herce s publikem, neboť to, **co vzniká mezi jevištěm a hledištěm, můžeme označit jako specifický „dialog“, oboustranný tok informací**.

Vzájemnou komunikaci mezi jevištěm a hledištěm můžeme z hlediska „toku informací“ charakterizovat:

- výlučně jednosměrnou komunikací divadelním představením;
- jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami publika, což jsou většinou stereotypní konvencionální reakce (potlesk, emocionální projevy: smích, vzdechy emocionálního vzrušení, údivu, výjimečně pískání, dupání, volání) anebo výše zmíněné bezděčné přirozené znaky nedostatečného zaujetí (kašlání, poposedávání a vrzání sedadel, šum, šeptání, chrastění sáčků atd.);
- stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem (**interakce**).

Specifickým předmětem dramatického umění není tedy pouhé vzájemné sdělování (k tomu nebylo divadlo vytvořeno), ale vzájemná lidská interakce, neboť každá komunikace je zároveň interakcí, každá má za důsledek ovlivnění druhého a každá má působit a působí na druhou osobu.

Divadlo z hlediska teorie komunikace podrobil nejdůslednějšímu výzkumu Ivo Osolobě, z jehož studií v našem výkladu základních pojmů rovněž čerpáme.



„Komunikace mezi lidmi je tedy – vedle toho, že je materiálem a dále i posláním či údělem a podstatou divadla – především (dílčím) předmětem dramatického umění, a dramatická literatura všech dob – přes všechnu svou fiktivnost a odvozenost, nebezprostřednost a umělost – podává bezděčné svědectví o lidském komunikování, o lidském dialogu, o lidských ‚manévrech‘, ‚kratochvích‘ a ‚hrách‘ (řečeno termíny sociální psychologie a psychiatrie /.../), o lidském komunikování i o lidské ‚metakomunikaci‘, o lidském předvádění se a prezentaci sebe samého, o lidské ostentaci /.../

Úkolem dramatického díla (inscenace) v oblasti komunikace je tedy **rekonstruovat vespolečnou komunikaci** dramatických osob v celém rozsahu komunikačního spektra, od vzájemné komunikaci jazykové (která rytmicky pulzuje mezi osobami jako střídání replik, jako dialog) až po komunikaci ostenzivní, která nepulzuje, ale oboustranně trvá v rozsahu celého spektra jako jeho základ: mluvím jen někdy, ale ukazují se stále, i tehdy, když mluvím, i tehdy, když nic neříkám. /.../

Z hlediska komunikace je tedy dramatické dílo složitá, hierarchická struktura komunikací. /.../

Dramatické dílo lze považovat za ‚komunikaci komunikací o komunikaci‘.“

OSOLSOBĚ, Ivo. „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“. In *OstENZE, hra, jazyk*. Sémiotické studie. Brno: Host, 2002, s. 90–137.



Shrňme základní poznatky z této kapitoly:

1. Divadlo je obousměrným procesem sdělování, tj. komunikace, v němž obě strany (jeviště i hlediště) jsou svým způsobem aktivní.
2. Vztah divadlo – divák je nutné nazírat v tomto smyslu jako složitou a specifickou komunikaci (jako vzájemné působení, sdělování a sdílení, vzájemnou účast), v němž každá strana má zcela specifickou roli.
3. **Popření tohoto rozdělení rolí není žádoucí**, neboť divák, který se vměšuje do jevištního dění, je stejně nepatřičný jako herec, který přerušuje „svou roli“ a okřikne diváka pro jeho neslušné chování nebo přestane hrát a například zvedne mobilní telefon, který má skryt v kapse svého kostýmu.
4. Charakter jevištní aktivity i toho, co se odehrává v hledišti, je podstatně odlišný, hranice mezi nimi je ovšem kolísavá.



- **Promyslete si znovu, jak funguje divadlo z hlediska komunikace, a vyjmenujte explicitně všechny projevy mezilidské interakce, které komunikaci v divadle vytvářejí.**
- **Jak rozumíte definici I. Osolobě: „dramatické dílo je komunikace komunikací o komunikaci“?**



OSOLSOBĚ, Ivo. „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“. In *OstENZE, hra, jazyk*. Sémiotické studie. Brno: Host, 2002, s. 90–137.

7 Divadlo je hra

Již to v našem pojednání mnohokrát v různých souvislostech zaznělo a vlastně vnímáme to jako ryzí automatismus, nad nímž nepochybujeme: **divadlo se hraje**, jinými slovy, **divadlo je hra**.

Hrou se z různých hledisek zabývalo mnoho badatelů, neboť hra a hraní (si) představuje významnou část společenského života v celých dějinách lidstva. Německý filozof Eugen Fink (1905–1975) ve své knize *Oáza štěstí – Myšlenky k ontologii hry* hovoří o tom, že hra svou podstatou náleží ke stavu bytí lidského pobytu, „je to základní existenciální fenomén“.¹⁵

Pro naše účely je klíčovým dílem kniha *Homo ludens* (1938) holandského kulturologa Johana Huizingy (1875–1945), který poprvé výrazně upozornil na to, jakým způsobem se hra podílí na samotném rozvoji lidské civilizace, jak je **herní element** (též zvaný „ludický princip“, *ludus* – z lat. hra, zábava, kratochvíle; *ludi* – veřejné hry) přítomen ve všech základních kulturních projevech, v umění, filozofii, pedagogice, zábavě, sportu, umění, vědě, ale i v právních aktech či dokonce v některých aspektech válečných střetů.

Johan
Huizinga

Huizinga definuje hru následujícím způsobem:

„Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“ než je „všední život“.“

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha, 1971, s. 33.



Hrou můžeme nazvat svobodné jednání, které stojí mimo obyčejný život, ale přesto může hráče plně zaujmout „jako v životě“.

„Lidská hra je radostně laděná produkce imaginárního světa hry, je to podivuhodná radost ze „zdání“.“¹⁶ Hra je jednání, které nemá žádný materiální užitek a žádný materiální dopad v reálném životě a které se uskutečňuje ve zvlášť určeném čase a v předem vytyčeném prostoru. Toto jednání probíhá řádně podle určitých – předem či nejpozději v průběhu hry závazně přijatých – pravidel. (Viz E. Fink: „Jestliže se nestanoví a nepřijme žádná vazba, nedá se vůbec hrát. Avšak herní pravidlo není žádným zákonem. Vazba nemá charakter něčeho nezměnitelného.“)¹⁷

¹⁵ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 12.

¹⁶ Ibid., s. 24.

¹⁷ Ibid., s. 20.



„Veškerá hra je systémem pravidel. Právě pravidla určují, co je a co není hra, to ona určují, co je dovoleno a co je zakázáno. Herní konvence jsou zároveň svobodně zvolené i autoritativní a není proti nim odvolání. Nemohou být porušeny bez ohledu na jakoukoli záminku pod hrozbou trestu, že hra ihned skončí; ruší se samotným faktem porušení pravidel. Neboť nic tak nepodporuje pravidla hry jako sama touha po hře, to znamená vůle dodržovat její pravidla. Budťo se hraje podle pravidel nebo ‚to není žádná hra.‘“

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 14.



Shrňme, co je to hra a hraní z hlediska formy (nikoli obsahu):

1. **Hra je činnost bytostně svobodná**, k níž hráče nelze nutit, poněvadž by přišla o svou povahu přitažlivé a radostné zábavy.
2. Hra je činnost oddělená z každodenního života a vydělená do přesných a předem daných dimenzí času a prostoru.
3. Hra je jednání nejisté vzhledem k jejímu průběhu i zakončení – nemůže být předem určeno, hráči (nebo hráčům) je nezbytně ponechán prostor pro jejich vlastní iniciativu.
4. **Hra je jednání neproduktivní**. Nevytváří žádné hodnoty či majetek, žádné nové prvky a kromě eventuální cirkulace majetku uvnitř kruhu hráčů (mění se majitel a výše jeho majetku) vždy vyústí v situaci identickou, jako byla na počátku hry.
5. Hra je činnost **podřízená pravidlům**, podléhající konvencím, které jediné ve hře platí.
6. Hra je činnost fiktivní, doprovázená specifickým vědomím alternativní reality, případně neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu.

Roger Caillois

Francouzský sociolog a kulturolog Roger Caillois (1913–1978) ve své knize *Hry a lidé* (1958) vypracoval typologii her podle toho, zda v těch kterých hrách převažuje **princip soutěže** (*agon*), **náhody** (*alea*), **chování „jako by“** (*mimikry*) nebo **závratě** (*ilinx*).



Agón (z řec. *agon* – zápas, závod) je ta skupina her, které jsou založeny na soutěži, tedy na herním principu zápasu, v němž jsou uměle vytvořeny rovné šance pro všechny účastníky – soupeře, kteří se tedy mohou utkat za ideálních podmínek, jež zajistí budoucímu vítězi nepopiratelnou a přesnou hodnotu výhry. Hry tohoto typu se realizují nejčastěji jako sportovní soutěže či utkání, v podobě individuální (tenis, šachy aj.) nebo kolektivní (fotbal, štafetové běhy) herní činnosti. Princip agonálních her se ovšem rovněž objevuje v jiných kulturních jevech, které se řídí stejnými zákonitostmi: v osobních soubojích, „rytířských“ turnajích a hrách apod.

Alea

Alea (z lat. *alea* – kostka, *alea ludere* – hra v kostky, hra hazardní, nebezpečí, nejistota) je skupina her, které jsou svým charakterem závislým na náhodě přímo protikladné hrám agonálním. Na hráči zde fakticky nezáleží, protože nemá na výsledku sebemenší vliv. Jediným tvůrcem vítězství je „štěstěna“. Příklady této herní kategorie jsou právě kostky, ruleta, loterie apod.

Mimikry

Mimikry (z řec. *mimésis* – napodobení) – typ her, které jsou založeny na napodobování, nemají jasná pravidla, jsou nejvíce závislé na představitosti, fantazii, interpretačních vlohách hráče nebo hráčů, jsou dokonalým opakem her „alea“, neboť vyžadují aktivní přístup a hráčské schopnosti. Náleží sem jak dětské hry (na tatínky a na maminky, na kovboje, na indiány, na partyzány, na marťany aj.), avšak chování typu „mimikry“ přesahuje také výrazně do života dospělých. Je přítomno v každé zábavě, které se člověk oddává v maskách nebo v převlecích a kdy hrou napodobuje chování, jednání či vizáž někoho nebo

něčeho jiného. Do této skupiny řadíme též divadelní představení. Princip „mimikry“ se vyznačuje všemi charakteristickými rysy hry. Iniciuje svobodnou činnost, která se řídí dohodou, při níž se eliminuje realita. Účastníky je respektován vymezený čas a prostor.

Ilinx (z řec. *ilinx* – vodní vír, *illingos* – závrať) – hry způsobující závrať a určitý druh opojení, spočívající tedy „v pokusu potlačit na nějakou dobu stabilitu vnímání a vnutit jasnému lidskému vědomí určitý druh slast působícího zmatku“.¹⁸ Cílem těchto her je dostat hráče do stavu křeče, transu nebo „adrenalinového“ omámení, přičemž tyto zážitky bývají nejčastěji vyvolány různými tělesnými praktikami, jako jsou skoky do volného prostoru (bungee jumping), akrobacie, zrychlený pohyb, rotace (pouťové atrakce) apod.

Ilinx

Jak je to s hrou v divadle?

Hraní divadla: hra herců (též představení, inscenace) je viditelná, čistě scénická část představení, která nutí diváka vnímat událost (řetězec herních situací) jako celek. Časoprostor hry herců je přitom určen prostorem jeviště a trváním představení.

Jak je to s hrou v divadle?

Dvojitý plán reality a fikce ovšem vyžaduje, abychom od sebe odlišovali čas a prostor divadelní a čas a prostor dramatický, neboť nutnou existenční podmínkou „hraní divadla“ je jeho skutečné provedení. Toto provedení čili „hra“ je – ostatně jako každý životní děj – dějem reálným. Tedy vykonávají jej živí lidé (herci) v reálném prostoru a v reálném čase, tj. „v této“ chvíli (např. v Národním divadle v Praze dnes večer). Děj divadelního představení (např. z prostředí mytického světa řecké antiky – příběh Sofoklovy Antigony) vnímáme v témže reálném čase, v němž objektivně (jako hra) probíhá. Mezi těmito časoprostory je určitý vztah, který charakterizuje poetiku dané divadelní inscenace.

Hru na divadle lze chápat také jako **modelování a označování skutečnosti vytvářené hercem**, který je veden režisérem. Vlastní interpretaci dramatického textu či scénáře tvoří „obsah“ své hry (slovy O. Zicha vytváří **hereckou postavu**),¹⁹ který dál rozvíjí vzhledem k předpokládané recepci publika.



„Mohu tedy i v umění dramatickém říci: to je herec A a zároveň král Lear, poněvadž jde o *pouhý výklad* vněmu, kdežto na reálnou existenci (již má ovšem jen ten ‚herec‘) při představení samém nemyslím. O ‚klamu‘ nemůže tu býti řeči, protože řečený výklad je právě už dvojitý a nečiní nároku na empirickou pravdivost, t.j. shodu se skutečností. Ba nelze ani z téhož důvodu říci, že herec A je ‚nepravý‘ král. /.../ Nejspíše by se mohlo tedy říci, že je tento herec ‚zdánlivý‘ král, ale nikoli s tou negativní příchutí slova, že co se zdá býti, *ve skutečnosti není*, nýbrž ve smyslu *pouhého jevu*, beze vztahu k realitě; neboť našim smyslům se opravdu *jeví býti králem*, jsa mu celým zjevem (opticky i akusticky) podoben. Všecko na scéně je v tomto smyslu ‚zdánlivé‘, nikoli však ‚zdánlivě skutečné‘ a také ne ‚nepravé‘.“

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 365.

¹⁸ CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 44.

¹⁹ Herecká postava = „vlastní dílo hercovo“. Viz ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 55



„V určitém smyslu je každé dramatické předvádění (ať už na jevišti nebo na plátně) složeno ze dvou řečových aktů. První je předváděn hercem, který vytváří performativní tvrzení Já hraji. Tímto implicitním tvrzením herec říká pravdu, jelikož oznamuje, že od tohoto okamžiku bude lhát. Druhý řečový akt je reprezentován pseudotvrzením, v němž subjekt tvrzení je už charakterem, ne hercem.“

ECO, Umberto. „Sémiotika divadelního představení“. In *Dramatické umění*, 1988, č. 2, s. 50.



- Vyjmenujte několik herních aktivit, které znáte ze svého dětství a vůbec ze svého života, a zařaďte je podle typu.
- Jak rozumíte definici, že divadlo je modelování a označování skutečnosti vytvářené – hrané – hercem?
- Najděte si ve slovníkových příručkách biografická hesla ke všem osobnostem, které jsou v kapitole zmíněny.



CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.

ECO, Umberto. „Sémiotika divadelního představení“. In *Dramatické umění*, 1988, č. 2, s. 44–53.

FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha 1971.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“, 1992.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2001.

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

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.

8 Divadlo je společenská instituce

Viděli jsme, že divadelní umění má svá zřetelná specifika a mezi ostatními uměními má zvláštní postavení. Zatímco na obraz, sochu či film se můžeme dívat mnohokrát, v odlišné osobní i sociální situaci, zatímco poezii či prózu můžeme číst kdykoliv a různými způsoby („v jednom zátahu“, po částech, „na přeskáčku“, opakovaně, kolikrát chceme), **artefaktem divadla je divadelní představení** – fiktivní skutečnost, která se odehrává v přesně určeném prostoru během vymezené doby.

Divadlo je tedy umění časově i fyzicky pomíjivé, které po skončení produkce – po odchodu herců – mizí. Přijdeme-li zhlédnout stejné divadelní představení podruhé či opakovaně, není to již přesně ono dílo, které jsme vnímali poprvé, tak jako i my už nejsme ve stejné životní situaci. Je to dáno tím, že **divadelní představení se uskutečňuje ze vzájemného styku živých lidí**: tvůrců na straně jedné a diváků na druhé, za jejichž vnímavé či méně vnímavé pozornosti, vzrušené či chladné a lhostejné účasti představení probíhá.

Řekli jsme, že mezi „jevištěm“ a „hledištěm“ probíhá specifický druh kolektivního dialogu. Vzájemné spojení mezi hercem a divákem i mezi diváky navzájem na divadelním představení vytváří pokaždé neopakovatelnou atmosféru, příznačnou pro dané představení, což závisí na charakteru a obsahu sdělovaného i na charakteru obecenstva, na jeho sociálním, věkovém složení, na jeho vzdělání a intelektu i emocionálním potenciálu – na jeho empatii.

Doba, politické a sociální události ovlivňují nejen herce, kteří vytvářejí divadelní představení, nýbrž i psychické naladění diváků. Každý jednotlivec je součástí publika, nereaguje ovšem izolovaně, ale pokaždé v návaznosti na projevy ostatních diváků, ve vzájemné interakci s nimi. Jen s malým zjednodušením lze dokonce říci, že také divák vytváří divadelní představení: neboť obecenstvo někdy značně modifikuje průběh představení. Například již tím, že z konkrétní inscenace akcentuje, „vytáhne“ významy a myšlenky, na něž je ze svého života připraveno a touží je ze scény slyšet (jinou věcí je, že jsou to někdy významy náhodné, mylně interpretované, povrchové shody s aktualitou).

Společenská podmíněnost divadla je značně složitá. Určit apriorně jednotlivé sociální činitele, kteří mají v historicky konkrétní situaci divadla převládající vlivy, je obtížné a vyžaduje to mnoho důkladných analýz, které musí předcházet jak práci historiografa divadla, tak práci kritika a teoretika, který si všímá soudobých divadelních projevů (sociologie divadla). Právě kolektivní charakter divadla způsobuje, že se v něm velmi zprostředkovaně prosazují prvky ekonomické, politické, sociální, kulturní, estetické, technické, psychologické, které jednou napomáhají zrodu díla, jindy dílo brzdí a omezují.

Při poznávání charakteru divadelní kultury v každé době jsme proto vedeni nejen snahou analyzovat, pochopit a interpretovat dané divadelní dílo či jev, ale s ním rovněž společenské prostředí, v němž vzniklo a působilo (či působí), a vztah mezi dílem a sociální strukturou.

„Funkce“ divadla

Pravděpodobně každý z nás si na otázku „jakou funkci má divadlo?“ dokáže okamžitě odpovědět, protože zná divadlo ze svého kulturního života.

Divadlo je samozřejmě především umění. Funkce každého uměleckého díla záleží v uspokojení (společenských) potřeb, jako jsou např. potřeba ozdoby a zábavy,



„Funkce“
divadla



reprezentace, slavnosti, vzdělání, poznávání a rozšíření sféry zkušenosti nebo intenzity životního pocitu. **Umění určené svým posláním je vždy jednak utvářeno právě z hlediska své sociální funkce, jednak se tato funkce prosazuje i bez záměru a vědomí umělce, v každém případě se však funkce umění mění s vývojem společnosti a sociálního postavení umělce v ní.** Antika definovala funkce umění z hlediska „dobrého života“ v obci (*polis*). Platon i Aristoteles vyzdvihovali v umění jeho výchovnou a „osvětovou“ funkci – umění má podporovat ctnosti. Říman Horatius vedle toho už rovněž uznává, že má umění člověku prospět i pobavit, zatímco křesťanský středověk zase připisoval umění schopnost upevňovat nevzdělané lidi ve víře a v křesťanských ctnostech.

Dějiny divadla jsou dějinami proměn nejen v jeho estetické funkci, ale i v jeho světonázorovém – ideovém a ideologickém – založení. Divadlo „plnilo úkoly“ v různých historických okolnostech a podmínkách, ze své povahy je polyfunkční umění. Záleží na konkrétní dobové situaci, které z funkcí – kromě nezbytné funkce estetické – „vystoupí“ právě do popředí.

Divadelní umění je sociální silou schopnou přesvědčovat o hodnotě politických a sociálních idejí, ohlašovat společenské změny a podněcovat revoluční nálady (vzpomeňme účinky Beauemarchaisovy *Figarovy svatby* v předvečer Velké francouzské revoluce při její premiéře roku 1784). Divadlo konkretizuje politické programy, divadelní zážitky oživují a zintenzivňují zaujetí pro aktuální události i pro ideje.

Osvícenství například přineslo ideje občanské a sociální rovnosti či národní emancipace, ale s nimi také ideál „národního divadla“, které má být stálou a všem přístupnou, všelidskou a mravně působící institucí k povzbuzení a povznesení ducha občanů všech sociálních vrstev, realizací dávného snu lidstva o pravdě a kráse. Divadlo mělo být garantem, „výchovným elementem“ sociálních a mravních hodnot a prosazovatelem jejich všeobecné platnosti, „veřejným žalobcem i soudcem“ (Friedrich Schiller). Takové divadlo vedle **funkce poznávací** znovu prosazovalo rovněž **funkci výchovnou**.

Jiné funkce „přebírá“ divadlo v dobách politického útlaku a nesvobody, kdy cenzura ovládá všechny sdělovací prostředky. V takovém případě divadlo „supluje“ **funkce informativních hromadných médií**: novin, rozhlasu, televize, což může mít mnoho podob a forem. Lidé si prostřednictvím divadla **sdělují svá stanoviska k událostem**, kolektivní pocity i konkrétní informace, tj. sdělení, která za normálních okolností patří převážně běžné denní publicistice. Jednou je to kabaret, který do své struktury pojme i vyjádření politického charakteru (mnohdy srozumitelná jen tzv. mezi řádky). Nebo satirické divadlo, které se v takových podmínkách vyjadřuje prostřednictvím podobenství; jindy stačí pouze připomínka z historie – paralela a zdánlivě odtažitý historický námět může být nepřímou kritikou aktuálních poměrů. Vzpomeňme inscenaci *Jonáš a dr. Matrace*, v níž autoři a současně komická dvojice Suchý – Šlitr reagovali na okupaci po srpnu 1968, nebo jiný příklad: *Král Vávra* Milana Uhdeho z roku 1964, což jsou příklady satirického kabaretu nebo modelové satiry útočící na dobové politické poměry. Jiný příklad: *Dobové tance* Karla Steigerwalda je drama zdánlivě satirizující českou společnost 19. století, avšak plně zaměřené do období tzv. normalizace. Značný politický význam měl například za německé okupace již fakt, že se z jeviště mluvilo poeticky působivou češtinou – viz např. Nezvalova úprava *Manon Lescaut* v režii Emila Františka Buriana (1940).

Doba, politické události, společenská atmosféra aj. vstupují do divadelního umění pokaždé. Zamysleme se nad ukázkou z memoárové literatury:

„/.../ Do vánočního rozjímání mi vjeli vojáci. Nemají koně, ale tanky s blesky SS a orlice s pařáty zaklesnutými v hákovém kříži. „Teprve poznají, z jakého je Pseudolus rodu,“ blesklo mi v hlavě. Skoro jsem se rozběhl, abych byl už doma. Pseudolovo dětství už pro mne nebylo takovou záhadou. /.../ Ne, Pseudolus nehraje rozvernou taškařici pro své potěšení a pro radost publika. Nemá na vybranou. Ufňukaný milenec Kalidor by ho klidně poslal na strašnou dřinu do ručních mlýnů, kde člověk zahyne. To dává celé komedii jiný smysl! Samozřejmě že to, co Pseudolus dělá, musí lidi rozesmávat. I on se směje, ale hraje o život. Bičuje mu to mozek k stále novým a novým taškařicím. Musí bleskově reagovat. A jeho skepse a strach, že se mu hra nepodaří, není nezávažné povídání, ale úzkost člověka, který tuší, že jednou, dříve či později, stejně padne zedřený vysilující prací. Takhle nějak se to musí hrát. Za každým vtipem, za každým gagem musí být úzkost a strach. Vzpomínám si, jak mi to myslelo při výslechu na gestapu. V Pseudolovi musí být nenávist. Živá, současná nenávist, která vyštěkuje mezi moudrými filosofickými sentencemi. Nenávist z hlubokého ponížení a bezmoci. Snažím se ten pocit přiblížit a vzpomínám na jednu neděli roku 1940. Přesně 10. června 1940.“

PEŠEK, Ladislav. *Tvář bez masky (skutečnost a sen)*.
Praha: Odeon, 1979, s. 172–175.²⁰

K tomu, aby divadlo suplovalo úlohu zprostředkovatele sdělení a stanovisek (jednoduše informací), může – ale nemusí – dojít, ale neznamená to, že má docházet ke splnutí obou druhů činnosti. **Divadlo nemůže nahradit publicistiku.** Také hromadná média mají svůj specifický charakter: působí přímo, silou zveřejněných faktů, logickou a přehlednou argumentací, a divadlo je tudíž nemůže nikdy trvale a plnohodnotně zastoupit.

V průběhu dvacátého století až do dnešních dnů žije nebývale intenzivní myšlenka, že **divadlo má být pro diváky šokem, má provokovat, vyzývat ho k aktivitě**, aby o tom, co viděl na scéně, přemýšlel, a tím si uvědomil své postavení ve světě a společnosti, svůj vztah k etickým, politickým a ekonomickým stereotypům či zdánlivým danostem. **Divadlo má otrást „jistotami“ a donutit diváky, aby mysleli a v duchu svého názoru také jednali.**

„Divák dramatického divadla říká: Ano, to už jsem také tak cítil. – Takový jsem. – To je přirozené. – Tak tomu bude vždycky. – Utrpení tohoto člověka mnou otrásá, protože pro něho není východiska. – je to veliké umění: všechno je tam samozřejmé. – Pláči s těmi, co pláčou, směji se s těmi, co se smějí.“

Divák epického divadla říká: Tak bych nebyl myslil. – Tak se to nesmí dělat. – To je nesmírně nápadné, téměř neuvěřitelné. – To musí přestat. – Utrpení tohoto člověka mnou otrásá, protože pro něho snad přece jen existuje východisko. – Je to veliké umění: nic tam není samozřejmé. – Směji se nad těmi, co pláčou, pláči nad těmi, co se smějí.“

BRECHT, Bertolt. „Epické divadlo“. In *Zloděj třešní*, Praha: Mladá fronta, 1967, s. 55.

Takové divadlo však mohlo být a často bylo velmi manipulativní. **Funkce poznávací**, která zde byla původní motivací k tvorbě, často ustupovala **funkci ideologického nástroje k převýchově občanů**. O obsahu tohoto nástroje i prostředcích, jak bude použit, pak rozhodovaly politické elity, v jejichž ruce spočívala v té které době veškerá politická moc státu. Často se pod vzletnými a humanisticky orientovanými frázemi skrývalo v podstatě

²⁰ Připomeňme, že inscenace Plautova *Lišáka Pseudola* v režii Jiřího Frejky měla premiéru v dubnu 1942 v Národním divadle a stala se jednou z těch, které vyslovily kolektivní pocity národa žijícího pod každodenním brutálním existenčním tlakem.

cynické přesvědčení, že účel světí prostředky, a ty byly mnohdy nevybíravé a brutální. Takové bylo divadlo v dobách moderních totalitarismů – za nacistického režimu či tzv. budování komunismu.

Divadlo bylo vždy spojeno s určitou společenskou vrstvou, skupinou či třídou, která mu podle své identity určovala funkce a role – vyžadovala je po divadle. A chození do divadla současně pro publikum znamenalo utvrzení se ve své identitě, bylo (a stále do jisté míry je) zvláštním a slavnostním aktem, v němž chování diváků nabývalo podoby rituálů: oblékáním počínaje přes uspořádání hlediště až po reakce publika.

Reprezentativní funkce divadla

Ritualizace se rozvinula zvláště ve dvorském divadle renesance a v 18. století. Divadlo vlastně sloužilo vládnoucí elitě, bylo znakem moci a postavení na společenském žebříčku, ukazovalo kulturnost i vzdělanost šlechty. V té době, kdy vrcholu nabyla **reprezentativní funkce divadla**, bylo dokonce vzorem obřadních způsobů chování šlechty i mimo ně, ovlivňovalo formu diplomatických setkání, korunovacích, plesů a „státních“ oslav apod. Odrazem divadelních ceremonií pak byla architektura divadel této doby.

Zcela jinou má divadlo funkci tam, kde **slouží osvětě** (i v současné době jsou tyto divadelní projevy nezanedbatelné, např. v rámci šíření sexuální výchovy v rozvojovém světě – hrozba pohlavních nemocí aj.). Ovšem divadlo „pomáhá“ i v jiných oblastech, ryze mimouměleckých, například k léčení duševní nerovnováhy a odstraňování psychických bloků a traumat (**psychodrama**), kdy prostřednictvím „dramatické“ rekonstrukce mezilidských vztahů a proniknutím do jejich psychologického smyslu může lékař pacientovi pomoci překonat jeho subjektivní či chronické potíže.

A konečně nelze nezpomenout ani **zábavnou či utěšitelskou funkci** divadla anebo **funkci ekonomickou**, neboť divadlo může být institucí výhradně komerčního zaměření.



- Rozmýšlejte o současném divadle z hlediska jeho funkce.
- Najděte v dějinách divadelní kultury příklady různých funkcí divadla.



BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. Praha: SPN – Univerzita Karlova, 1978.

9 Divadelní artefakt

Vysvětlili jsme, že reálný či smyšlený život je na divadle zobrazován, napodobován a ukázován, jinými slovy, představován divákovi. Představování je realizováno prostřednictvím aktivity lidí jako syntetického umění časoprostorového. Postavy na scéně – dramatické osoby – jsou zpravidla ztělesňovány herci, avšak není to bezpodmínečně nutné, poněvadž dramatické postavy mohou ztělesňovat také loutky či jiné neživé předměty.



Herec je ústředním (nikoliv ale jediným) **subjektem představení** a jeho umělecké dílo existuje pouze v podobě hmotně přítomné lidské existence („tady a teď“, fyzicky – před našimi zraky).

Herec

Tak jako je tvůrčí dílo malířovo pevně fixováno na materiál (plátno, papír, překližka, hlína), básníkovo ukotveno v podobě písemných znaků do pevného materiálu (hliněná destička, papyrus, pergamen, kniha), filmového tvůrce na filmový pás či digitální záznam, **dílo hercovo je spojeno s jeho vlastním tělem**: fyziologií, hlasem, mimikou a pohybem.



Představení je před námi právě probíhající „dramatický“ děj: zná jen přítomný čas a je neopakovatelný. Každou reprízou vzniká představení znovu od počátku, je nevratným originálem a jedinečným výkonem. Avšak je třeba rozlišovat mezi **představením** a **inscenací** (slovo pův. lat., *in* – na, do, *scaena*, z řec. *skéné* – scéna, jeviště, uvedení na scéně).

Divadelní představení je interpretací – jedinečnou konkretizací své inscenace. Jinými slovy, inscenace se realizuje v jednotlivých představeních, souhrnem všech představení je teprve dán celek inscenace.

Divadelní inscenace je velmi složitý útvar, na němž se podílí mnoho uměleckých disciplín, je výsledkem spolupráce řady tvůrčích subjektů (autora textu, režiséra, herců, hudebníka, scénografa, choreografa aj.). Již na počátku třicátých let minulého století O. Zich konstatoval, že specifickým znakem divadelního díla je, „že jsme při něm nejenom diváky, nýbrž, a to zároveň, i posluchači. /.../ Spřežení obou složek, viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) jest však nejen charakteristické, nýbrž i nerozlučné...“²¹ Jinými slovy, představení je zpravidla **audiovizuální** jev.

Každé umění, které do **divadelní syntézy** vstupuje, pozbývá svou autonomii, podřizuje se celku, proměňuje a prolíná s jinými, zde přítomnými uměními a funguje pouze jako jednotlivá **složka inscenace**. Tyto „složky“ pak vytvářejí vnitřně uspořádaný celek, jehož jednotlivé části jsou tak navzájem propojeny, že tvoří jednotu svého druhu. Jejich **pořadí** neurčuje důležitost jednotlivých složek inscenace, které vstupují do systému a spoluvytvářejí ho, nýbrž jsou určovány **funkcí** těchto složek v inscenaci a pořadí se mění podle typu divadelního díla (resp. žánru) a může se změnit i během představení.

Složky
divadelní
syntézy



Uvažujeme o „složce“:

- **slovesné** (dramatický text, libreto, scénář, synopse, námět);
- **herecké** (obrazné /mimetické/ lidské – fyzické – jednání);
- **hudební** (hudba, scénická hudba, scénické zvuky);
- **taneční** (balet, stylizovaný pohyb, choreograficky pojímaný pohyb na scéně);
- **výtvarné** (uspořádání scénického prostoru, scénografie – dekorace, maska, kostým, projekce, film, světlo aj.).

²¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 17–18.

Jaké jsou základní vlastnosti těchto dílčích „složek“ vstupujících do divadelní inscenace?

Obecně lze u nich rozlišit tři roviny:

- **věcnou** – ta vychází z vlastnosti materiálu každé složky (tzn. z jazyka – drama; zvuku – hudba; barvy, dřeva, plátna aj. – scéna; ze živého těla – herecká postava);
- **znakově reprezentativní** – slovo dramatika vyjadřuje myšlenky a představy jiným způsobem než hudba, dekorace, herecká gesta či mimika;
- **stylistickou** – tj. ta, do níž je uložen, „vetkán“ celkový ráz, sloh; to nám připomíná, že každá „složka“ je výsledným artefaktem jednotlivých profesí tvorby divadelní inscenace (u dramatika dramatický text, u hudebního skladatele scénická hudba, u scénografa realizovaná scénická výprava), což se odehrává pod obecným vlivem stylotvorným – slohovým (např. kubistická výprava, surrealistické drama, konstruktivistická scéna, minimalistická hudba aj.).

Ovšem měli bychom mít na zřeteli, že dělení představení na „složky“ je pro nás pouze metodologickou pomůckou, zjednodušeným schématem, které umožňuje poznání díla prostřednictvím analýzy, neboť popisem a interpretací představení po jednotlivých složkách můžeme poznat, jak z jejich vztahů, vzájemného prostupování a překrývání vzniklo celé umělecké dílo – divadelní inscenace.

Podle podílu jednotlivých složek na celku a vztahů mezi nimi (tzv. hierarchie složek) se nám jeví celková struktura jako celistvá (jevištní dílo je úplné, vzniklo vyváženě strukturované dílo), neúplná (některá složka očividně chybí) nebo defektní (jednotu díla ruší neorganicky působící či nadbytečné složky). Celkový charakter není ovšem určen počtem, nýbrž výhradně **funkčností** jednotlivých složek, které se na celkové struktuře podílejí.

Gesamtkunstwerk

Například divadelní reforma Richarda Wagnera (1813–1883) usilovala o tzv. **Gesamtkunstwerk**, což bylo pojetí divadla hudebního dramatu jako syntézy slova, hudby, tance a scény s jejich velmi intenzivní účastí pod dominantním vlivem dramatu, které mělo mít podle Wagnerovy vize nejlepší schopnost vyjádření ideového obsahu, a hudba měla dokonale vyjádřit náladu umocňující ideje. Aby mohl divák plně vnímat nové jevištní dílo, navrhl ve svém divadle několik zásadních změn. Především nechal zhasnout v hledišti, aby diváci nebyli rušeni vzájemným vizuálním kontaktem a mohli se lépe soustředit na produkci, pro samotný orchestr – ze stejných důvodů – pak nechal vybudovat tzv. orchestřiště, které se nachází v úrovni pod jevištěm.

Uvedli jsme, že pořadí – hierarchie složek a jejich vzájemně působící svázanost v divadelní inscenaci – je dána druhem či žánrem scénického díla a podléhá změnám. Způsob jejich sjednocení je pak v každé inscenaci určován ideovými záměry.

Režisér

Ústředním „hybatelem“, řídicí rukou dohlížející nad scénou, je dnes **režisér**. Ten v současné době „vládne“ inscenaci podle svých představ a uměleckých i ideových záměrů, interpretuje dramatický text (či alespoň námět) a posuzuje možnosti samotné realizace, obsazení rolí, řešení jevištního prostoru a využití výrazových prostředků – jednotlivých složek, jimž svou tvorbou udává hierarchii.

O divadelní inscenaci můžeme uvažovat také jako o **systemu znaků, které se prostřednictvím divákova vnímání „proměňují“ ve významy**. Abychom tomu lépe rozuměli, nejprve si vysvětleme, co je to znak.

Znak

Znak nebo též **symbol** (řec. *symbolon* – poznávací znamení, značka, znak) je definován jako **konkrétní předmět**, který na základě obecného úzu či lépe řečeno na základě kulturních konvencí **slouží k označení pojmu** (např. kolečko se šipkou nahoru jako znak mužského pohlaví, kalich se stal symbolem československé církve i husitského hnutí, panáček na dveřích vymezuje toaletu pro pány atd.).

Tadeusz Kowzan, jeden ze soudobých polských sémiotiků divadla, vyčlenil základní řadu **znakových systémů**, které se na divadelním představení podílejí: **slova, modulace hlasu, mimika obličeje, gesta, pohyby těla, líčení, účes, kostým, rekvizity, dekorace, světlo, hudba a zvuky**.

Pro naše účely zcela postačí přesná a výmluvná definice teoretika a avantgardního divadelního režiséra Jindřicha Honzla:

„Všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení – to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků.“²²

Začneme od začátku a v logické řadě. **Základem** dramatu, a tedy i divadla, je **jednání**, stejně jako je náš život a jeho průběh vytvářen jednáním. **Jednání je aktivní vztah subjektu k nějakému objektu**, řízený účelem, který odpovídá potřebě subjektu. Proto je naše pozornost při každém jednání upřena na účel. Akt sám je pro nás vedlejší, záleží jenom na tom, jak vyhovuje danému účelu. Jakmile však nějaké jednání na sebe upoutá pozornost určitého vnímajícího subjektu, stávají se z jeho vlastností znaky. **Prostřednictvím znaků pak vstupuje do našeho vědomí a stává se významem**.

Na divadle je jednání samo účelem a chybí mu vnější praktický účel, jednání zde směřuje k tomu, aby bylo divákem chápáno jako souvislá významová řada, proto je vytvářeno z různých znaků, které se teprve ve vědomí publika odrážejí jako vlastnosti. Vlastnosti jednání na divadle jsou tedy záležitostí **sémiologickou**, tj. jde výhradně o významy, nikoliv o záležitosti životní praxe (reálné jednání).

K problematice funkce, vlastnostem a postavení „znaku na divadle“, jinými slovy, k **sémiotické teorii divadla**, obrátili pozornost již ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století teoretici estetiky, literatury a divadla – **strukturalisté** (Pražský lingvistický kroužek – viz kapitola 1).

Jako první pojal divadlo v celé jeho složitosti jako soubor znaků a významů výše zmíněný O. Zich. Z jeho práce rovněž mj. vyplývá programové východisko, které bylo posléze nazváno „divadelní koncepcí dramatu“, o divadelní virtualitě dramatického textu a jeho reálné existenci teprve v rámci probíhající inscenace: dramatický text podle jeho pojetí není umělecky autonomní a plnohodnotný artefakt, nýbrž (podobně jako operní libreto) se stává plnohodnotným až realizací na divadle. Přestože je tato teze krajně vyhrocená a do této chvíle byla mnohokrát z různých stran zpochybňována,²³ přivedla teoretiky k většímu zájmu o divadelní inscenaci jako syntetickou strukturu znaků, jejichž charakter a původ je interdisciplinární. Teorie divadla přestala být zkoumána výhradně jako jeden z literárněvědních oborů („divadlo jako drama“).

Ze Zichova pojetí vyšli další badatelé, např. J. Mukařovský a P. Bogatyrev, jimž vděčíme za užitečné návrhy a terminologické „objevy“ a za ustálení a definování zásad, jež platí

²² HONZL, Jindřich. „Pohyb divadelního znaku“. In *Slovo a slovesnost* 6. Praha, 1940, č. 4, s. 177.

²³ Srov. VELTRUSKÝ, Jiří. „Dramatický text jako součást divadla“. In *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 77–94.

v oblasti **znakové struktury divadelního díla, jako např. polysémie, polyfunkčnost znaku a jeho proměnlivost a složitost a dialektické napětí, ekonomie** aj.

Petr Bogatyrev

Petr Bogatyrev (1893–1971) ve studii *Znaky divadelní* (1938) uvádí, že jak divadelní kostým, tak prvky jevištní dekorace nás neodkazují k věcem samým, nýbrž již k jistým znakům. Jsou to tedy v ontologickém smyslu znaky znaků a ne znaky věcí. **Na scéně divadelní znak neodkazuje na empirickou skutečnost, ale na jevištní skutečnost, která následně funguje jako znak ve vztahu k empirické skutečnosti.**

Bogatyrev ovšem předpokládá i případy, v nichž rekvizita (chléb) může bezprostředně označovat chléb jako jídlo, ale již nemusí znamenat nic dalšího (např. chudobu dramatické postavy – hrdiny příběhu). Správně ovšem zjišťuje, že diváci každý detail jevištní výpravy nebo herecké hry vnímají jako znak (znak znaku nebo znak věci), dokonce třeba jenom náhodné zakopnutí či pád herce, roztržení dekorace atd.

Druhá zásadní teze se týká samotné struktury divadelního znaku: divadelní znak nemá analytický, představující a popisný charakter, nýbrž syntetický charakter. Platí zde princip ekonomie: „Divadlo užívá jenom těch znaků kostýmu a výpravy, jakých je tu třeba pro danou dramatickou situaci.“²⁴ (Sám pojem znak znaku pochází od amerického estetika ruského původu Romana Jakobsona.)

Čeští vědci dále soustředili svou pozornost zvláště na dva soubory znaků: **znaky vztahující se na herce a jejich hru** (O. Zich, J. Veltruský) a na **znaky vyjadřující divadelní prostor** (J. Honzl, M. Kouřil, J. Mukařovský ad.).



- Co jsou to složky divadelní inscenace? Vyjmenujte je.
- Co je to znak?
- Charakterizujte pojem „dramatické umění“, vyjděte přitom ze své rozšiřující četby doporučené literatury a vysvětlete, jak pojem „dramatické umění“ interpretoval Otakar Zich ve své knižní studii.
- Charakterizujte, jaké postavení v rámci divadelní inscenace má podle Zicha dramatický text.
- Najděte si ve slovníkových příručkách příslušná hesla ke všem osobnostem v této kapitole zmiňovaným.



BRUŠÁK, Karel. „Znaky na čínském divadle“. In *Slovo a slovesnost* 5, Praha, 1939, č. 5.

BOGATYREV, Petr. „Znaky divadelní“. In *Souvislosti tvorby*, Praha, 1971.

ČERNÝ, Jiří – HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004.

HONZL, Jindřich. „Hierarchie divadelních prostředků“. In *Slovo a slovesnost* 9, Praha, 1943, č. 9.

HONZL, Jindřich. „Pohyb divadelního znaku“. In *Slovo a slovesnost* 6, Praha, 1940, č. 4.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „K dnešnímu stavu teorie divadla“. In *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 391–406.

POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

VELTRUSKÝ, Jiří. „Člověk a předmět na divadle“. In *Slovo a slovesnost* 6. Praha, 1940, s. 143–159.

²⁴ BOGATYREV, Petr. „Znaky divadelní“. In *Souvislosti tvorby*. Praha, 1971, s. 146.

10 Drama

„Objektivně vzato je *dramatický* text počátek dlouhého a složitého pochodu, jímž se uskutečňuje dramatické dílo jako divadelní představení; subjektivně jest naopak koncem duševního procesu, jež prožívá jeho autor a který nazveme *tvorba dramatikova*, tedy nikoli, jak bývá zvykem, tvorba dramatického ‚básníka‘.“

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 73.

V předcházejících kapitolách jsme opakovaně vysvětlili, že divadlo je specifický proces komunikace mezi jevištěm a hledištěm, tedy jinými slovy mezi herci a diváky. Ještě i jinými slovy můžeme říci, že vztah mezi nimi je **dialog** svého druhu.

Dialog

Dialog (pův. z řec. *dialogos* – rozmluva; jazykový projev střídavě pronášený dvěma či více mluvčími, kteří si navzájem své **promluvy**, tzv. **repliky**, většinou adresují) je základní „stavební jednotkou“ divadla. Ovšem dialog v první řadě probíhá – hovoříme-li v této souvislosti o činohře, pak převážně ve slovní podobě – mezi postavami jednajícími na scéně. Tomuto vespolnému jednání (a dialogům) postav na scéně, tedy hře herců, tj. obraznému představení a ukazování ve fiktivním světě divadla, rovněž tradičně přiřazujeme termín **dramatické jednání**. Máme tedy co dělat s **dramatem**.

Situace

Postavy na scéně vystupují ve vztazích, střetávají se navzájem se svými postoji, zájmy, myšlenkami a city. Tak vytvářejí **situace**, zjednodušeně řečeno ocitají se v nich. Termínem situace označujeme postavení jedné nebo několika osob v určitém čase a prostoru či souhrn určitých podmínek a okolností nejrůznějšího druhu vztahujících se k něčemu, týkající se někoho nebo něčeho, které charakterizují stav určitého jevu. (*Slovník jazyka českého*²⁵ definuje situaci jako „polohu, postavení, stav, poměry“.) A o to přece v divadle jde: **ukázat – charakterizovat – stav určitého jevu, napodobit jednání určitých osob**, a tím ukázat jejich postavení v určité situaci. Divadlu bylo vždycky vlastní **modelování situací s konfliktními vztahy postav**, vytváření situací postav na scéně. Takovému způsobu modelování říkáme vytváření **dramatického jednání**, které v určitém čase a v prostoru tvoří **dramatický děj**. Dramatickým se stává jednání postav v okamžiku (v situaci) střetnutí zájmů, postojů a idejí.

²⁵ VÁŠA, Pavel – TRÁVNÍČEK, František. *Slovník jazyka českého*. Praha: František Borový, 1946, s. 1379.

Drama jako básnické dílo

Drama jako básnické dílo



Řecké slovo **drama** (dórského pův. *draó* – činit, jednat, konat, uskutečňovat; starořec. *dráma* – čin, skutek, jednání, později ve významu **divadelní hra**) označuje v mnoha evropských jazycích dramatické dílo (dramatickou báseň) či divadelní dílo (inscenaci).

Pro nás je zásadní tradiční „literárněvědné“ východisko, že **drama** je jeden ze tří **základních druhů literatury**, který je – na rozdíl od lyriky a epiky – **tvořen výhradně jazykovými promluvami a jednáním dramatických postav** (dialogy a monology, tzv. hlavní text) a **scénickými** či režijními **poznámkami** (tzv. vedlejší text). Ty se obvykle omezují na popis prostředí a postav, případně na vysvětlivky autora, jež jsou potřebné k správnému pochopení jednotlivých řetězců dramatických situací (dějových motivů).

Drama tedy patří do literatury jako druhu umění, poněvadž užívá stejného materiálu vyjadřovacích prostředků – psaného jazyka. Uvnitř literatury se pak drama druhově vyděluje tím, že s jazykem pracuje jinými způsoby než próza a poezie: je to literární dílo „programově“ předurčené ke scénickému provedení, nikoliv převážně k „tichému“ čtení, jako jsou zbylé dva druhy. Proto drama ve své stavbě reálně nebo alespoň potenciálně počítá s prostředky, které poskytuje divadelní prostor a herecká (režijní atd.) interpretace čili scénické dotváření.

Dramatičnost

Základním prostředkem dramatu zůstává jazyk. Ze způsobu, jakým je jazykový materiál organizován, vyplývají pak jeho specifické druhové vlastnosti. K nim patří zejména dialogičnost. **Dialogičnost** tvoří – spolu s možnostmi monologu (monolog – samomluva, samostatná promluva, která je protikladem rozhovoru) – **konstitutivní složku významové výstavby** jednak proto, že je současně také **obecně prostředkem mezilidského jednání** a že obsahuje tendenci **aktivního jednání osob**, jež vedou dialog, ale také k prostorovému i časovému pohybu, čímž **dialog vytváří dramatičnost**. (Připomeňme v této souvislosti, že obecná čeština používá slovo drama i v mimouměleckém významu pro vážnou událost prudkého spádu či konfliktní, vzrušující a napínavý děj, střet sil a mocností, zápas nebo boj.)

Jednotlivé repliky budují tedy postupně **napětí mezi významovými kontexty**, které **se většinou vztahují k jednotlivým postavám** (vyjadřují jejich vnitřní pocity a stavy – obavy, nenávisť, lásku aj.; povahové vlastnosti, vzdělání, intelekt, sociální zařazení, záměry, přání apod.). Tyto kontexty se právě prostřednictvím dialogičnosti jazykové výstavby nepřestávají prolínat.

Napětí mezi významovými kontexty, jež se nevztahují pouze k postavám, ale **vztahují se** mnohdy také **k obecným nebo abstraktním jevům** (např. k osudu – v řecké tragédii, společenským událostem aj.), se realizuje ve formě dramatického sporu (či zápasu, tzv. *agónu* – slovo starořec. původu) jako **konflikt**, jenž se rozvíjí **v čase i v prostoru**. Vývoj dramatického sporu tvoří základ **dramatického děje** (syžetu), vytvářejícího pro tyto střety rámeček. Jinými slovy: konflikt tvoří tematický základ každého dramatického žánru.

Konflikt je tedy generativní vzorec (paradigma) dramatiky a proniká celou stavbou díla. Může se projevat v podobě záměrného (i bezděčného) rozporu se zákonem (z řec. *hybris*), zločinu nebo v podobě bezděčného přestupku či omylu (z řec. *hamartia*). Dramatický hrdina podstupuje zkoušku nebo se vyrovnává s léčkou atd.

„Pralátkou dramatu je akce, čili lidský čin. Ale čin sám o sobě není ještě dramatický. Aby se jím stal, musí to být takový čin, který v sobě nese zárodek konfliktu, vzpoury nebo boje, tzn. že čin, do něhož se vtěluje určitý lidský cit nebo idea, musí současně vyvolávat odpor, jenž nutí hrdinu, aby se dal v zápas a mobilizoval všechny své síly na dosažení cíle. Odpor, na nějž dramatický hrdina přitom naráží a který sám probouzí a živí, ať již kolektivně v společenském prostředí, či individuálně v jiných osobách, dynamizuje jeho charakter a dává jeho jednání teprve skutečný dramatický spád. Čím mocnější je tento odpor, čím větší jsou překážky, na nějž hrdina naráží, tím větší je i napětí, jímž měříme intenzitu dramatického proudu. Z toho vyplývá, že dramatický hrdina se nemůže vyvíjet v souvislé přímce a sám ze sebe, nýbrž jen nárazem na ostatní postavy dramatu a jejich stálou protihrou. Vytváření dramatických postav musí být nezbytně vzájemné, neboť dramatický proud není proud jednosměrný, ale střídavý, třebaže mnohdy ani nepostřehujeme jeho jednotlivé fáze.“

RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém*.
Praha: Nakladatelství J. A. Vilímek, 1946, s. 99.



Drama může být psáno prózou nebo veršem (např. shakespearovský blankvers), může být deklamováno za hudebního doprovodu (melodram) anebo zpíváno (hudební drama, opera, zpěvohra).

Teorii dramatu poprvé popsal Aristoteles v *Poetice*, kde tento útvar nazval jedním z druhů básnického umění a dovedl, že básník může při použití jiné techniky zobrazit stejnou látku různě: „Neboť básník může napodobiti týmiž prostředky tytéž látky, buď tak, že vypravuje (a to zase buď ve jménu jiného, jak činí Homér, anebo vypravuje on sám, beze vsí změny), anebo že předvádí všechny osoby napodobované jako činně jednající. V těchto tedy třech rozdílech jeví se napodobení, jak jsme řekli hned na počátku: v prostředích, předmětech a způsobech napodobování.“²⁶

Výstavbou se drama obvykle různými způsoby vyrovnává s principem **dramatických jednot místa, času a děje**, který rovněž vyslovil Aristoteles, avšak na umělecký zákon jej povýšila teprve renesanční teorie (A. S. Minturno, J. C. Scaliger, L. Castelvetro) a francouzská klasicistní akademická praxe (N. Boileau, P. Corneille). Podle těchto požadavků se klade důraz na **ústřední dějovou linii** vylučující odbočky a vedlejší motivy tak, aby podpořila vnitřní celistvost a jednotu uměleckého díla (jednota děje); **jednotu místa** – aby se příběh odehrával na jediném místě, nejlépe v neurčitém paláci; **jednotu času** – zásadu omezení trvání děje na 24, výjimečně na 30 hodin.

Z Aristotela vychází rovněž pojetí kompoziční výstavby v rozvoji děje a konfliktu, které bylo mnohem později německým estetikem Gustavem Freytagem doplněno do tzv. **pětistupňového schématu (expoze, kolize, krize, peripetie, katastrofa)**.

Drama ve své výstavbě obsahuje implicitně složku prostorovou a časovou. **Dramatický prostor** je součástí dramatického textu, konstruuje ho čtenář tehdy, když si vytváříme obraz dramatické struktury světa hry, jenž se skládá z postav, jejich jednání a vztahů v průběhu děje. K této „projekci“ dramatického prostoru ovšem není nutná inscenace: četba textu a následné představy stačí čtenáři k tomu, aby si vytvořil prostorový obraz dramatického světa.

S **časem** drama nakládá jako autonomní literární druh naprosto specificky: děj se sice odehrává (podobně jako v jiných fabulovaných dílech) rovněž v určitém čase,



Dramatické jednoty



²⁶ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Gryf, 1993, s. 8–9.

prostřednictvím syžetového zpracování se navíc s časem dále kompozičně pracuje, ale příznačná funkce dramatického díla, totiž že je určeno k divadelnímu inscenování, přináší s sebou jisté specifikum: **časem dramatu zůstává vždy přítomnost** („teď“, v této chvíli před našimi zraky). Jinými slovy, **drama vždy zpřítomňuje** (způsobem jeho „vyprávění“ je přece zpřítomnění, ukázání předváděním), byť by námětem byla mytická či jakákoliv, třeba i dávná, minulost.

V našem velmi stručném výkladu teorie dramatu dodejme, že jak požadavkům dramatických jednot, tak pětistupňovému schématu dramatické stavby, které se rozvíjelo od klasicismu a vyvrcholilo v dramatické tvorbě 19. století, se nejen brání vývoj dramatického básnictví ve 20. století, ale již drama středověké, spojené s divadlem, které vzniklo v kontaktu s křesťanským obřadem. A výrazně se z těchto pravidel vymyká také vývoj divadla v Číně, Indii, Japonsku a v dalších – od evropské kulturní tradice poměrně vzdálených – divadelních kulturách.



- **Co je to dialog? Monolog?**
- **Vysvětlete, co je to situace.**
- **Jak rozumíte slovu *agón*?**
- **Charakterizujte základní typy dramatického konfliktu.**
- **Uvědomte si, jak je to v různých dramatech s tzv. jednotou děje, místa a času.**
- **V příslušných slovníkových příručkách najděte všechna jména v kapitole zmiňovaná.**



ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Dialog a monolog“. In *Kapitoly z české poetiky I*. Praha, 1948, s. 129n.

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

STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

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

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.

11 Žánry dramatu/druhy a žánry divadla

V průběhu dějin bylo vytvořeno mnoho typů divadla i dramatických forem, které podle společných znaků dělíme na **žánrové útvary**. Žánr (z franc. *genre* – rod, druh) je souhrnné označení pro takové skupiny uměleckých děl jednoho druhu (hudební, výtvarné, literární, divadelní, filmové), které se vyznačují určitými společnými znaky, zejména pak tematickými, kompozičními a formovými. Žánrová klasifikace uměleckých děl spočívá v jejich třídění podle charakteristických rysů, které jsou vesměs konkrétní a historicky vzniklé, a proto i v čase proměnlivé.

Žánry dramatické

Od dob antického divadla a dramatu dělíme drama na dva základní žánry: žánry tragické (**tragédie**) a komické (**komedie**).

Žánry
dramatické

„Jest tedy tragedie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; napodobení, jež soustrastí a strachem působí očištění takových vášní.“

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993, s. 15.

„Komedie /.../ jest napodobení lidí chatrnějších, nikoliv však úplně špatných; vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu, jako např. směšná maska jest cosi škaredého a zkrouceného, ale bolest nepůsobí.“

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993, s. 11.

Leč pouze s touto základní klasifikací dramatu na tragédie a komedie bychom si nevystačili, a zejména pak v moderní době, kdy dochází k **žánrové synkrezí** (tragikomedie, grotesky, tragické frašky), proto hovoříme o mnohem větším počtu dramatických žánrů. Počet ani obsah jednotlivých žánrů není však pevně ustálený a vlivem historického vývoje dramatu jako literárního druhu v jednotlivých národních literaturách, ovšem také v pojetí různých teoretiků i praktiků se proměňoval a dále mění. Proto nelze podat jejich úplný výčet. Jak nám napověděla ukázka, při žánrové diferenciaci se řídíme především **povahou konfliktu**, tedy tím, jak se na významovém zaměření dramatu podílí vážný (tragický) či veselý (komický) účín. Podle povahy konfliktu se rozlišuje také tzv. drama prostředí, intrikové (zápletkové) drama, osudové, charakterové aj.

Na žánrovém určení se podílí také vývoj tvaru, např. **metoda dramatické výstavby** (psychologické, analytické drama aj.) a dále **volba tématu** (historické drama, dramatická báchorka aj.).

Výběr prostředků a celkový tvar dramatického textu je však výrazně – dokonce určujícím způsobem – dáno tím, **pro jaký divadelní žánr dané drama vzniká** (tak se zásadně liší dramatický text např. *commedia dell'arte* od jiných dramát, pocházejících ze stejné historické etapy či ze stejné národní literatury; nebo viz loutkovou hru aj.).



Některé dramatické žánry určuje také **kvantitativní hledisko**. Jednou je to počet dramatických postav (monodrama, kolektivní drama), jindy počet dějství (aktovka), popř. počet celovečerních dílů (trilogie, tetralogie, pentalogie).

Vývoj dramatické struktury poznamenaly rovněž prostředky „vypůjčené“ z jiných literárních druhů, tj. prostředky **lyrizace** (lyrické drama, veršované drama, dramatická montáž) nebo **epizace** (epické drama).

Historickým žánrem pak rozumíme takové žánry, které jsou vývojově uzavřeny a jsou výhradně spojeny s určitým historickým časem i místem, a tedy nová díla již v této podobě nevznikají (případně pouze ryze experimentálně anebo v „akademické“ podobě). Sem patří např. satyrské drama, atellána, crepidata, palliata, bunraku, kabuki, mystérium, commedia erudita aj.

Závěrem ještě dodejme, že v rámci vnitřní struktury dramatu rozlišujeme:

- **dějství** (též jednání, akty), přičemž přerывy mezi dějstvími jsou zpravidla dány zřetelným přerušením kontinuity času nebo místa, případně obojího;
- **obrazy** (též jednotlivé scény), které jsou dány počtem postav na scéně, resp. jsou zřetelně ohraničeny jejich příchody a odchody;
- **výstupy** – jsou dány naopak proměnou dramatické situace, tedy nejen tím, kdo se účastní dramatického obrazu, ale i tím, kdo naslouchá (ať již zjevně nebo skrytě), účastní se dramatického děje, tedy i tím, jde-li o tzv. řeč stranou (tj. monolog určený pouze divákům, nikoli jiné postavě či postavám).

Druhy a žánry divadla

Druhy a žánry divadla



Divadelní umění se ve svém několik tisíc let trvajícím historickém vývoji neustále proměňovalo a neexistuje nějaký určitý druh nebo žánr, který bychom mohli označit jako základní a od něhož bychom mohli ostatní podoby divadla odvodit.

Podle toho, která složka v inscenaci trvale dominuje, můžeme rozlišovat mezi **divadlem hudebním** – dominuje hudba; **výtvarným** – „hlavní roli hrají“ výtvarné prostředky; **činoherním** – jevišti vládne jednání postav a dialogy mezi nimi; **pohybovým** – hlavní složkou je tanec, balet, stylizovaný pohyb apod.

Jiným východiskem, jak členit divadlo na různé typy, je způsob, jakým se prezentuje v inscenaci herecká postava. Jestli se prezentuje řečí, zpěvem nebo pohybem. Ovšem jindy je na místě herecké postavy loutka. Můžeme si proto vypomáhat tím nejjednodušším způsobem: dělit divadlo na **divadlo tělesné** (vyjadřovacím prostředkem takového divadla je tělesný lidský pohyb) a **divadlo předmětné** (vidíme pohyb ovládaných předmětů, loutek, výtvarných artefaktů, světla aj.). Na stejném principu je pak založeno dělení divadla na **verbální** a **nonverbální**.

Každopádně mezi nejrozšířenější druhy divadla patří tradičně v evropské kultuře **činohra**. Využívá různých vyjadřovacích forem, přičemž nejpatrnější je rozdíl mezi řečí veršovanou a hovorovou. Veršovaná, tj. rytmicky-melodická organizace jazykových prostředků dramatu má mnohem delší tradici – již od antiky – a teprve ve druhé polovině 19. století ustupovala řeči hovorové, která má v současné době v rámci činoherního divadla dominantní pozici.

Pro **hudební divadlo** je příznačné zapojení hudební složky do inscenace, patří sem **opera**, **opereta**, **muzikál** nebo **melodram**. Zpěvoherní žánry charakterizuje umělý způsob spojování hudební složky a jednání herecké postavy, přičemž obě složky by měly tvořit syntézu. Zpěvák jako subjekt dramatického děje vystupuje přímo na jevišti. Hudba,

znějící většinou z ukrytého orchestru, se zdívalněuje tím, že se váže na jednání a zpěv herecké postavy. V melodramatu pak hudba volně doprovází herce, jenž deklamuje text a vyjadřuje především náladový podtext dramatického děje.

S hudebním divadlem je úzce svázáno také divadlo **pohybové** – zejména **balet**. Základním výrazovým prostředkem je pohyb a jeho sdělovací možnosti. Balet není možný bez hudby, zatímco čisté pohybovým divadlem je například **pantomima**, jejíž hlavní sdělovací prostředky (gesto, mimika, pohyb těla) už nemají hudebně-taneční formu, ale vztahují se ke každodenní zkušenosti člověka.

- Vyjmenujte základní žánry divadla.
- Vyjmenujte základní žánry dramatu.
- V divadelních produkcích posledních čtyřiceti let hledejte ty nové žánry, které vycházejí z druhové a žánrové synkreze.



CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2006.

ČUNDERLE Michal – ROUBAL, Jan. *Hra školou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.



DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2000.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav, 2003.

PAVLOVSKÝ, Petr, a kol. *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri – Národní divadlo, 2004.

SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo (studie, fragment)*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2002.

12 Tvorba inscenace



V předcházejících kapitolách jsme si vysvětlili, že divadelní inscenace je velmi složitě strukturovaná organizace na jevišti, na které se většinou podílí současně několik uměleckých druhů, a že je výsledkem tvůrčího kolektivu. Dále jsme konstatovali, že divadelní dílo je tvořeno z různých složek, které mají v rámci inscenace určité postavení, a že každá z nich musí mít něco, co sjednocuje její jednotlivé části nebo podíly na celku inscenace (jinými slovy: strukturu inscenace musí sjednocovat určitá pořádací či dominantní složka, resp. subjekt jedné z profesí podílejících se na inscenaci, který si podřizuje složky a profese ostatní).

Nyní budeme věnovat pozornost tvorbě divadelní inscenace, a tedy jednotlivým tvůrčím subjektům – profesím.

Tvorbu inscenace můžeme vyložit ze dvou základních východisek: budeme-li sledovat proces vzniku inscenace od počátečního námětu, vzniku či volby dramatického textu až k jeho realizaci na jevišti v konečné podobě, budeme postupovat podle **aspektu genetického**. Druhé východisko vede k analýze výběru, použití a uspořádání jednotlivých složek do celkové kompozice, tj. v takovém případě uplatňujeme **strukturální aspekt**.



Divadlo je syntézou umění, proto je pro nás strukturální aspekt zásadní, jelikož ústřední roli – řídicí rukou dohlížející nad scénou v současném divadle – už dávno není autor dramatického textu (jak tomu bylo např. v době starořeckých tragédií, v době Shakespearově, Molièrově či v období romantismu). Tuto funkci v průběhu zhruba posledního století plně převzal subjekt režiséra jako konečné instance jednoty divadelního díla.

Dramaturg

Dramaturg

Avšak dříve, než se organizace na jevišti chopí režisér, je třeba vytvořit dramatický text (autor – dramatický básník) nebo zvolit námět či alespoň téma inscenace. Tato činnost v současném divadle přísluší **dramaturgovi**, jenž po domluvě s dalšími tvůrci divadelního představení a především pak s ohledem na místní, dobové i umělecké podmínky dramatický text vybírá.

Dramaturg (termín starořeckého původu) znamená „ten, kdo tvoří drama“, tj. původně autor textu. V některých jazycích (ruština, francouzština) to ostatně znamená dodnes, přičemž v našich – středoevropských – kulturních podmínkách platí, že dramaturg vybírá text, upravuje ho, případně spolupracuje s dramatickým básníkem při jeho vzniku nebo ho překládá z cizího jazyka. Dramaturg sestavuje dramaturgický plán divadla na danou divadelní sezonu – je tedy jedním z těch, kteří zásadním způsobem ovlivňují uměleckou tvář divadla, jeho repertoárový profil. Dramaturg v předstihu umělecky i technicky zajišťuje realizaci jednotlivé inscenace, mj. je autorem textové složky divadelního programu, v němž by měl být divákovi vyložen smysl každé dramaturgické volby, umělecké záměry a další zprostředkující informace (o autorovi textu, příp. dalších autorech, kteří se na inscenaci podíleli, obsazení rolí aj.).

Režisér

Poté, kdy dramaturg vybral a upravil text, vstupuje do přípravné fáze umělecké tvorby **režisér**. Ten je vlastním tvůrcem inscenace a nese odpovědnost za její estetickou a organizační stránku. Již jsme řekli, že je její hybnou a sjednocující silou. Svou představu jevištní realizace dramatu (hovoříme-li o činohře) porovnává s autorovými záměry, interpretuje dramatický text podle svých osobních představ a uměleckých záměrů, posuzuje možnosti samotné realizace, obsazení rolí a jejich alternace, řešení jevištního prostoru a využití výrazových prostředků – jednotlivých složek inscenace, jimž udává funkce a pořadí (hierarchii).

Vytvoření funkce i pojmu „režisér“ (fr. *metteur en scène*, angl. *director*, něm. *Regisseur*) spadá do první poloviny 19. století, ale v divadelní historii najdeme jeho legitimní předchůdce. Nejčastěji to byl právě sám autor textu (v antickém Řecku *didaskolos* – instruktor, jenž plnil úlohu organizátora daného představení) nebo to mohl být principál – první herec a „umělecký šéf“ souboru – často i majitel divadla. Ve středověkých mystériích nesl estetickou a ideologickou odpovědnost pořadatel hry – často právě představený církevní činitel, v období renesance a baroka to býval mnohdy architekt nebo autor výpravy. Od 18. století přejímali tuto odpovědnost stále častěji významní herci, ovšem samostatnou uměleckou disciplínou v divadle se režie stala až s příchodem realismu a naturalismu. Přesněji vyjádřeno, teprve od dob Wagnerova *Gesamtkunstwerku*, divadla slučujícího rovnocenné složky k jednotnému mohutnému účinu, a teprve po tvorbě i teoretických programech režisérů, jako byli vévoda Jiří II. Meiningský, Antoine, Stanislavskij, Craig, Appia, Reinhardt a další, vyvinul se moderní režisér v plně respektovanou uměleckou osobnost. Dnes hovoříme o tzv. režiséřském divadle, které klade velký důraz na interpretaci textu a originalitu inscenačního (režijního) řešení, které je umělcem – režisérem – fakticky „vyprávěno“ – je na něm patrný umělcův rukopis (např. v českém divadle Emil Fr. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Alfréd Radok aj.). Že se někdy v souvislosti s touto funkcí rovněž objevují kritiky tzv. režiséřismu, je dokladem tohoto výhradního postavení v rámci moderního divadla a v současné době, kdy někdy hovoříme o post-dramatickém divadle,²⁷ které mění nejen své funkce, ale i povahu, a tedy celkovou strukturu, to má své další dopady na postavení některých složek inscenace (zejména její textové složky – dramatu).

„Postup celé naší práce byl tehdy jiný než dnes. Role jsme dostávali do rukou předem, abychom měli čas pořádně si je promyslet a připravit už do prvních zkoušek. Za to, že jsem se mohla dlouho takto samostatně – bez zásahů předem – zabývat svou představou, za tu krásnou práci svého mládí, pro mne tak důležitou, jsem svému prvnímu režiséřovi vděčna.

Zkoušek jsme tehdy vůbec měli mnohem méně než dnes. Byl nedostatek zkušebních místností a jeviště jsme dostali až na několik málo posledních zkoušek. Jaroslav Kvapil měl svou práci dobře připravenou, ale jeho režie nebyla autokratická. Po zcela přátelské dohodě s představiteli jednotlivých postav požadoval vyzdvižení myšlenkového obsahu díla, úctu ke slovu, u veršů pak přirozeně přesné držení rytmu a vyznění verše. Kvapil sám se snažil jako režisér cele vystihnout autorův styl a správně tlumočit myšlenkový smysl díla. Tyto požadavky na sebe i herce dovedl uplatňovat se zanícenou upřímností – ne tvrdým vymáháním. Na jevišti byl Kvapil básníkem v osvětlování scén a světlem dovedl vyjádřit kouzelné výjevy a obrazy.“

DOSTALOVÁ, Leopolda. *Herečka vzpomíná*. Praha: Orbis, 1964, s. 32–33.

²⁷ Viz LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.



Scéna a scénograf

Scéna a scénograf

Předešlá ukázka nám již předznamenala další uměleckou profesi, která se také výrazně podílí na celku inscenace – **výtvarník**. Jeho úkolem je vytvářet prostředí pro hru herců a pro vnímání inscenace diváky. Výtvarnou složkou jevištního díla rozumíme především výtvarné, prostorové, materiálové a světelné řešení scénického dění, kostým a masku herce, rekvizity, tj. vše, co působí na diváka svou vizuální stránkou, přispívá tedy ke komunikaci mezi herci a diváky a dále **konkretizuje dramatické prostředí inscenace**. Podobně jako je žádoucí, aby režisér měl výtvarný talent a smysl pro barvy, prostorové rozvržení i materiál, tak i výtvarník scény (scénograf) by měl mít divadelní cítění, jak to vyplývá z časoprostorového charakteru divadelního umění. Lze hovořit o jakési „orchestraci“ výtvarných prvků a prvků prostorově-architektonických, přičemž v moderním divadle výraznou estetickou i dramatickou funkci má světlo, ale od poloviny 20. století také například film, později elektronická média a jejich technické a estetické možnosti. Divadelnost scénické výpravy posuzujeme podle toho, do jaké míry a s jakými funkcemi se zapojuje do vyznačení a charakteristiky prostředí děje (dramatického prostoru) a také přímo do dramatické akce.

Scénický (jevištní) prostor

Scénický (jevištní) prostor

V této souvislosti je třeba vysvětlit tento pojem. Jde pochopitelně o prostor, kterému říkáme „scéna, jeviště“ divadla, tedy ten, jenž divák vnímá jako scénu. Divadlo se pokaždé odehrává v prostoru přesně určeném předělem mezi publikem (publikum) a pozorovaným objektem (jeviště). Hranice mezi tím, kdy se hraje a kdy ne, je určena každým typem inscenace a scény: jakmile divák tuto hranici překročí, přestává být divákem a stává se účastníkem události, která pro něj již není divadlem, ale dramatickou hrou (nebo též performans, happeningem), a scénický prostor pak splývá s prostorem společenským.

Scénický prostor se utvářel v přímém vztahu k prostoru divadelnímu (budova, místo, sál) a nabýval různých forem a vztahů s publikem. Scénografie a sám divadelní prostor prošly v dějinách divadla různými etapami vývoje, který samozřejmě není uzavřen. V „před-divadelní“ – rituální – etapě vývoje divadla se vyvinula maska a kostým, kruhový a průvodový prostor.

V antickém Řecku se vyvinul klasický divadelní prostor se speciálně vybudovaným hledištěm i jevištěm, zprvu jenom dřevěným a příležitostně budovaným, posléze kamenným, a tedy stálým. Základními prvky scénografie byly malované či reliéfní dekorace, masky, kostým a divadelní stroj. Římané začali jeviště i hlediště zastřešovat a stavět stále častěji na rovině – tj. z místa určeného ke hraní divadla se stával architektonický celek. Vznikl arénový divadelní prostor.

V období středověku a renesance vzniklo více druhů divadelního prostoru, hrálo se v maskách, v malovaných kulisách i bez nich, avšak od roku 1491 se již konalo představení v uzavřeném sále, za umělého osvětlení jeviště i hlediště. Koncem patnáctého a začátkem šestnáctého století vznikají v Evropě stálé – zpočátku dřevěné – divadelní budovy, v Itálii se uplatňuje perspektivní zobrazení. Od 16. století se pak vyhranil typ kukátkového hlediště atd. A mohli bychom pokračovat až do současnosti, ale to není předmětem našeho výkladu.

Scénický prostor je na jedné straně předurčen typem scénografie a vizuální představou, kterou si o dramatickém prostoru udělal režisér při četbě textu, na straně druhé

mají scénograf s režisérem velkou míru volnosti, aby tento prostor utvářeli podle svých vlastních vizí a podle uměleckého záměru.

Jak funguje scénický prostor jako znakový systém?

Scénický prostor díky své znakové podstatě neustále kolísá mezi prostorem **označujícím** (*signifiant*), konkrétním a vnímatelným a prostorem vnějším, **označovaným** (*signifié*), ke kterému se publikum stále abstraktně musí odvolávat, chce-li vstoupit do fikce (dramatického prostoru). Tato **dvojznačnost divadelního prostoru** (tzn. dramatického a scénického) vyvolává u diváka dvojí vidění: můžeme jeviště chápat jako místo konkrétní a skutečné, nebo naopak jako zobrazení latentní a podvědomé, v němž je možné (ba nutné) „číst“ hlubší význam. Jeviště tak zobrazuje realitu. Ta náleží jak režisérovi (a scénografovi), kteří ji vytvářejí s pomocí scénického prostoru a přítomností herců, tak pozorovateli-divákovi, jenž do ní promítá „sám sebe“, své představy, své chápání dramatického prostoru a děje, své vnímání reality a její interpretaci.

Režisér (spolu se scénografem a hereckou postavou) k tomuto přechodu „z oblasti viditelného“ do „oblasti pomyslného“ používají dvě básnické figury: metaforu a metonymii.

Metafora (řec. přenesení, přirovnání) **transformuje svůj předmět na základě podobnosti** (takovým je Honzlův příklad herce – moře, mladíka neutrálně kostýmovaného v modrém overalu s modrou maskou na tváři, jenž „mával modrozelenou plachtou, upevněnou jednou stranou na podlaze tak, že pohyblivé vlny modrozelené plachty substituovaly výrazně vlny mořského průplavu. Herec – nábytek – povstal tím, že si proti sobě klekli dva „neviditelné“ kostýmovaní herci, kteří napjali v rukou stolní ubrus do čtverhranného tvaru stolu. /.../“).²⁸

Metonymie (z řec. *metónymia* – záměna jména jménem) **využívá k označení předmětu jména jiného předmětu, který je s ním ve vztahu úzké a typické věcné souvislosti, tj. v divadle transformuje svůj předmět na základě prostorové souměrnosti**. Úzkou věcnou souvislostí je obvykle vztah příčiny a účinku, formy a látky, části a celku, věci a jejího místa nebo přívlastku a jejího nositele. Nejběžnější metonymií je **synekdocha**, tj. záměna označení části a celku (např. označení lodní paluby na scéně přítomným jediným charakteristickým prvkem – kapitánským můstkem a kormidelním kolem či kotvou a lanem).

Hudba a hudební skladatel

V evropské tradici, ale nejen v ní, je hudba jednou z významných složek inscenace, ovšem divadelnímu dílu jsou akustické (a s nimi hudební) prvky bytostně vlastní. Každá inscenace má svůj rytmus i odchylky od přesnosti tempa (agogika), podřizují si divákovo vnímání a současně také respektují jeho možnosti. Například již jevištní mluva využívá zákonitostí rytmu a melodiky, stejně tak se těmto zákonitostem podřizují i další složky (v určitých rytmických vztazích mohou být prvky scénického prostoru, světlo, jevištní postavy atd.), přičemž rytmus vždy určuje frekvence změn jejich vzájemného postavení. Do tohoto systému pochopitelně vstupují i zvuky.

Vyzvedněme, že **hudební složka si udržuje v divadle zvláštní samostatnost**, kterou lze přirovnat k dramatu, neboť mnohé hudební skladby pro divadlo (písně, hudba

Jak funguje scénický prostor jako znakový systém?



Hudba a hudební skladatel

²⁸ HONZL, Jindřich. „Pohyb divadelního znaku“. In *Slovo a slovesnost* 6, Praha, 1940, č. 4, s. 181.

k operám a baletům) žijí „vlastním životem“ na zvukových nosičích, koncertech, v rozhlasových či televizních pořadech a přenosech. Hudba je sama o sobě natolik nosnou složkou divadelní inscenace, že dovoluje, aby se vyčlenila z celku inscenace, aniž by přestala působit na vnímatele jako dílo s vlastními kvalitami. **Hudba ovšem také snadno nalézá nová spojení s ostatními složkami divadelní inscenace, vstupuje do ní, nahrazuje poměrně snadno jiné a vytváří uměleckou syntézu.**

Uvažujeme-li o hudební složce v divadle, máme tím na mysli většinou hudební skladbu, kterou hraje orchestr, což se může dít ze zvukového záznamu, ale také „živě“: orchestr je přítomen na scéně (či pod ní – v orchestřišti) a hudbu reprodukuje. Leč v divadle se hudba také tvoří, někdy vzniká právě v daném okamžiku vnímání inscenace divákem, zapojuje se do ní, do její struktury a jejího vývoje.

Vzájemný průnik hudební skladby a hereckého jednání je nejhlubší v baletu a v moderním výrazovém tanci – zde hudba a pohyb tanečníků tvoří syntézu, lze říci, že hudba vyjadřuje pohyb a ten zase hudbu. Rytmicko-melodické kvality hudby nacházejí svůj obraz v tělesném pohybu, prolínají se vzájemně, působí souladně či kontrastně. Podobně vzniká herecká syntéza s hudbou v opeře i v operetě, přičemž do umělecké syntézy vstupuje také slovo (zpěv). Na jevišti zpívá herecká postava a doprovází ji hudba orchestru.

V činoherním divadle rozlišujeme hudbu na takovou, která podmalovává situaci, navodí atmosféru, zvýrazní náladu apod., hovoříme o tzv. **transcendentní hudbě**. Často má také funkci zástupného znaku s obrazným záměrem, zveličujícím (hyperbolizačním apod.), jako je např. hudební vyjádření bouře, řeky, moře, kroků aj. Hudba zaznívající přímo z jeviště (například v podobě písně, při hře postavy na hudební nástroj atd.), která bývá v přesném vztahu k dramatické situaci, je **hudbou imanentní**.

Choreograf

Choreograf Smyslem práce choreografa je nastudovat s tanečním (baletním) souborem pohybové kreace a jejich kompozice, které budou mít své pevné místo a estetickou funkci v rámci struktury divadelního představení. Někdy bývá choreograf současně autorem nebo režisérem celé inscenace. Jeho umělecká činnost těsně souvisí s hudební složkou (rytmus) a složkou výtvarnou (uspořádání pohybu v prostoru). Choreografie se jako jedna z tvůrčích disciplín uplatňuje zejména v pohybovém divadle a v divadle hudebním, avšak své stálé místo má rovněž v rámci moderního činoherního divadla.

Herec

Herec O herci a jeho díle, které nazýváme hereckou postavou, jsme v předcházejících kapitolách pojednávali mnohokrát a je signifikantní, že právě herec je nejtěsněji spjat s divadlem. Lze si představit divadlo „oproštěné“ od téměř všech složek, ale stěží divadlo, kde trvale absentuje složka herecká. Naopak v historii nalezneme mnohokrát typ divadelní produkce, kde je přítomna jen herecká postava a kde scénou je pouze ulice, náměstí, travnatý plácek před továrnou či tělocvična. Herec je také **jediný subjekt inscenace**, který stojí na jevišti tváří v tvář divákovi a spojuje v sobě celý tvůrčí proces (tvůrce – nástroj – dílo). Jeho význam pro „výstavbu jevištního výkonu je ten, že je **nejčastějším nositelem jednání**“ (J. Mukařovský).

Herec své dílo – jako živá lidská bytost – vytváří znovu a znovu, nejprve během zkoušek s režisérem, a své jednání, řeč i pohyby fixuje ve své paměti. Je to však fixace otevřená proměnám a inscenace nikdy nedosahuje konečné podoby a nikdy ani nedojde k úplné fixaci. Konečnou podobu získá až účastí diváků během představení, ale i to se mění reprízu od reprízy, a s nimi právě i hercovo dílo. **Herec je středem jevištního dění** a vše ostatní, co je na scéně mimo něj, je hodnoceno jen ve vztahu k němu. Ostatní věci mimo něj jsou vnímány jen prostřednictvím smyslů – herec a jeho projevy jsou však přístupny přímému divákovu vcítění, proto se herec divákovi jeví jako nejskutečnější ze všech skutečností na divadle.

Herecké umění je zvláštní v tom, že herec tvoří ze sebe sama, ze svého osobního psychofyziologického ustrojení, což se pochopitelně promítá i do jeho chování mimo jeviště a také do toho, jak je vnímán ostatními v reálném životě, mimo svou divadelní roli.

V této souvislosti se připomíná myšlenka ze spisu Denise Diderota *Herecký paradox*, zda má herec nějaký charakter, hraje-li charaktery jiných postav. Již tenkrát na tuto otázku filozof odpověděl, že je naopak velkým hereckým talentem z psychofyziologického ustrojení své vlastní osobnosti učinit nástroj umělecké tvorby a že kromě toho existuje také osobnostní a občansko-etický postoj každého herce a je věcí vkusu, výchovy, vzdělání, obecné i vlastní kultury, jaký je každý herec člověkem. Zde v této základní otázce také nalezneme počátek herecké etiky, nad níž se především v posledních sto letech zamýšlejí všichni reformátoři divadla, režiséři, významní herci a která se také stává jedním z hlavních pilířů umělecké pedagogiky v moderní době.

Herecké metody a techniky

Také v herecké práci jsou přítomny různé techniky, metody, přístupy, školy. K rozvinutí herecké kreativity se v minulosti používaly a stále používají všemožné metody, hlasovou výukou počínaje přes fyzická cvičení, akrobacii, šerm apod. až po techniky rozvíjející psychohygienické návyky a upevňující duševní zdraví herce, neboť jeho profesní činnost, celoživotní fyzická i psychická zátěž mohou vést i k negativním zdravotním důsledkům.

I herectví, ačkoli nebudeme a nechceme vést polemiky o tom, že se jedná o umění, má svou řemeslnou stránku. Herec se učí na jevišti technicky něco či někoho ztvárnit, avšak současně si musí metodicky připravit podmínky k tomu, aby se jeho hra stala spontánní, inspirovanou a působila autenticky. Úvahy nad touto **podvojností herecké tvorby** nalezneme již u některých antických autorů, kteří stáli u základů herecké pedagogiky. Jejich pojednání o **rétorice** – o správné řeči a mimice při veřejném projevu – vždy rovněž souviselo s hereckou etikou, neboť se zde také pojednávalo o stereotypech a nevhodných manýrách při veřejném projevu (šablony, šarže) či o ovládnutí divákovy či posluchačova vnímání a následně také ovlivňování jeho myšlení. K významným nejstarším historickým rétorikám a příručkám deklamace nebo mimiky řadíme např. Cicerovo *De Oratore* (55 př. n. l.), *Institutio oratoria* M. F. Quintiliana (95 n. l.) aj.

Byť se herecké umění vyvíjelo spolu s divadlem a v různých historických dobách měla herecká tvorba různou podobu a charakteristické styly, teprve v 18. století proběhly ve Francii a v Anglii polemiky o povaze herecké inspirace (R. de Sainte Albine, F. Riccoboni, J. Hill aj.), jež vyvrcholily ve zmíněném díle D. Diderota *Herecký paradox* (1830), kde je rozlišeno podle tvůrčího přístupu herectví **představujícího** a herectví **prožívajícího**. Zatímco první se připravuje na svou roli v soukromí, kde ještě dochází k nezáměrné a náhodné spontánnosti (prožívání), a poté ji fixuje do přesné polohy,

*Herecké
metody
a techniky*

kteřou na jevišti již pouze reprodukuje (představuje), druhý počítá s náhodným jednáním („božským vnutnutím“) přímo na jevišti, kde se snaží svou roli maximálně prožít.

Teprve moderní divadlo však vedlo k hlubšímu zájmu o možnostech herecké tvůrčí aktivity. Rozhodující impulz vyšel z ruského divadla, kde od roku 1906 začal herec a režisér Moskevského uměleckého divadla Konstantin Sergejevič Stanislavskij pracovat na vlastním metodickém systému herecké práce. Jejím základem bylo právě prožívání, tj. příprava role tím, že herec dosahoval inspirovaného stavu „existuji“ – „já jsem“, k čemuž Stanislavskij vypracoval řadu vnitřních technik k rozvinutí představitivosti, uvolnění, koncentrace, vcítění se, pocitu pravdy a víry atd., aby se herec vyhnul stereotypům přiblížnosti či řemeslným šablonám. Své poznatky ze zkoušek se snažil uspořádat do systému, který měl být základem moderní herecké pedagogiky. Dokončil a publikoval však jen první část *Práce herce na sobě – vnitřní technika prožívání* (česky vyšlo pod titulem *Moje výchova k herectví*).



„V té chvíli mi spadla treпка z nohy. Ohnul jsem se v půli, abych ji navlékl a zapjal přezku. Opět vznikla obtížná, vzhledem k ruce v pásce vypjatá pozice.

Také tuto polohu jsem podrobil sebekontrolě.

A co jsem neshledal! Dokud se má pozornost soustředila na úkon sám, bylo všechno v pořádku: k setrvání v této poloze nezbytné svalové skupiny se silně napjaly a zbylé svalstvo neprojevovalo žádného zbytečného úsilí. Jakmile jsem se však přestal soustředit jen na jednání samo a neviděl jsem před sebou úkol, jakmile jsem se věnoval fyzické sebekontrolě, – ukázalo se znovu zbytečné napětí, kdežto nutné se stalo křečovitým.

A ještě jeden pěkný příklad mi ukázala, jako naschvál, náhoda. Při umývání mi totiž vyklouzlo z ruky mýdlo a zapadlo mezi umyvadlo a skříň. Musil jsem po něm natáhnout zdravou ruku a nemocnou mít přitom v pásce. Byla to opět obtížná pozice. Kontrolor ve mně však nespál. Z vlastního popudu si ověřil svalové napětí. Vše bylo v pořádku: napjaly se jen k pohybu nezbytné svalové skupiny.

„Tak a teď si tu posici udělám o své vůli ještě jednou!“ řekl jsem si. A zopakoval jsem si ji. Ale... mýdlo už nebylo třeba zvedat, takže pozice už ztratila svou reálnou nutnost. Živý úkol odpadl. Zbyla jen mrtvá póza. Když jsem překontroloval svou svalovou činnost, shledal jsem, že čím více jsem si ji uvědomoval, tím více zbytečných napětí vznikalo a tím složitější bylo se v nich vyznat a stanovit nezbytné.“

STANISLAVSKIJ, K. S. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946, s. 171.



Stanislavského systém vyvolal velký ohlas a zájem divadelníků v celém světě, neboť šlo o první pokus metodicky proniknout do hloubky herecké kreativity (J. Vachtangov, M. Čechov, J. Honzl, S. Adlerová, L. Strasberg, v Československu A. Radok, O. Krejča, R. Lukavský ad.). Další pokračovatelé kladli různé akcenty na některé aspekty herecké tvorby, jednou na analýzu a racionální poznání (B. Brecht), jindy na emocionalitu a maximální identifikaci herce s rolí (S. Meisner, L. Strasberg).

Zcela opačnou metodu hereckého výcviku vyvinul v první polovině dvacátého století Vsevolod E. Mejerchold. Jeho biomechanická technika (biomechanika) je založena na okamžitém vykonávání úkolů, které jsou diktovány zvnějšku autorem, nejčastěji režisérem divadelní inscenace. Herec má přistupovat ke své roli svými výrazovými prostředky velmi úspěšně a pokud možno s co nejurčitějšími – biomechanicky nejpřesnějšími – pohyby, nejdříve „zvnějšku“ a teprve poté intuitivně.

Od 60. let dvacátého století se v rámci tzv. druhé divadelní reformy objevily nové metodické postupy pro hereckou kreativitu s využíváním různých technik, které čerpaly z tradic orientálního divadla, z představ o předdivadelních aktivitách a obřadech; ve hře měl být zdůrazněn osobní postoj nebo přístup (koncepce tzv. osobnostního herectví); mnohdy se používaly postupy kolektivní tvorby a herec měl různými způsoby aktivizovat diváka. Soubory se v té době nejvíce inspirovaly metodami B. Brechta a idejemi Antonina Artauda a tzv. divadla krutosti. Významnou roli sehrála tzv. divadelní laboratoř Jerzyho Grotowského, kde se ověřovaly různé evropské i orientální techniky herecké tvorby, prováděla se fyzická i duševní cvičení apod.

- **Stručně popište, jak vzniká divadelní inscenace a zejména které tvůrčí disciplíny se na tomto tvůrčím procesu podílejí.**
- **Vyjděte z dějin divadelní kultury a popište, jak se postupně vyvíjelo postavení a funkce režiséra.**
- **Co je to scénický – jevištní – prostor. Popište, jak se v dějinách divadelní kultury proměňoval.**
- **Ve slovníkových příručkách vyhledejte všechna jména, která jsou v této kapitole zmiňována.**



BABLET, Denis. „Metoda analýzy divadelního prostoru“. In *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 12. Praha, 1972, s. 43–52.

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.

ČECHOV, Michail. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996.

DIDEROT Denis. *O divadle*. Praha: Umění lidu, 1950.

FIEBACH, Joachim. *Od Craiga po Brechta. Štúdie k umeleckým teóriám v prvej polovici 20. storočia*. Bratislava: Tatran, 1983.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Shuster, 1968.

GROTOWSKI, Jerzy. *Texty 1–3*. Praha, 1990.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha, 1999.

PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: František Borový, 1941.

RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém*. Praha: J. A. Vilímek, 1946.

SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.

VELTRUSKÝ, Jiří. „Příspěvek k sémiologii herectví“; „Herectví a chování“; „Loutkové divadlo a herectví“. In *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117–233.

VITRUVIUS. *Deset knih o architektuře*, Praha: Svoboda, 1979.



Závěr



Vážení a milí studenti,

cesta k poznání je dobrodružná a nikdy nekončí, a proto vězte, že jste na konci „jenom“ prvního vhledu do komplexní problematiky, která se skrývá pod názvem „divadelní studia“. Komplexní proto, že – jak jste ostatně již poznali sami – v historii a teorii divadla se pojí mnoho uměnovědních, estetických, lingvistických, filozofických, psychologických, antropologických a dalších disciplín. V předkládané studijní opoře jsou vám tyto disciplíny představeny jen ve stručných a pokud možno přehledných náhledech, jako „souřadnice“, jež každému z vás dávají „azimut“ pro cestu k poznání. Bylo by zásadní chybou, kdybyste k tomuto textu přistoupili jinak. Nesmí se stát jakýmsi učebním polo-
tovarem, po jehož rychlé úpravě a konzumaci „vzniká“ teatrolog.

Rozhodně nemůže – a nesmí – stačit přečtení tohoto přehledu, následovat musí intenzivní studium doporučené literatury. Teatrolog se nespokojuje s jedinou teorií či interpretací faktu, neboť si je vědom toho, že mu může něco uniknout, že většina jeho práce je pokus o rekonstrukci uplynulého a nezachytitelného, v neposlední řadě si je pak také vědom toho, že každé vnímání divadelního díla, byť se děje kolektivně, je ryze subjektivní záležitostí, na níž se podílí mnoho doprovodných aktů, počínaje schopnostmi duševními a intelektovými přes momentální psychické a fyzické naladění až po fakt, že se tak děje v rámci vespolné komunikace, kdy reakce diváků, skutečná komunikace mezi nimi, mezi hledištěm a jevištěm, utvářejí každé divadelní představení jako neopakovatelnou událost svého druhu.

Dosažené znalosti

Po prostudování studijní opory a po splnění všech doprovodných úkolů byste měli znát obsah divadelních studií a základní metodologii teatrologa, která se utváří více než dva tisíce let. Měli byste být schopni porozumět jednotlivým studiím a teoretickým přístupům a znát kontext dnešní situace tohoto oboru. Měli byste být schopni chápat, že divadelní inscenace je nejen „hra“, jak se nejčastěji říká, ale především specifický znakový systém a komunikační systém. V této chvíli již také víte, jaké napětí a jasná distance je mezi realitou a divadelní skutečností a co to znamená pro divadlo; víte, že divadlo jako společenská instituce mělo v různých historických etapách různé funkce, což si uchovává dodnes; že drama jako básnické dílo je podkladem pro činoherní instituci, ale nemusí být nutné, neboť v různých historických dobách bylo postavení dramatického textu různé (mohlo i chybět); víte, že rozlišujeme různé historické i nadčasové žánry dramatu a divadla... Také v tomto okamžiku už víte, které jednotlivé profese se podílejí na tvorbě divadelní inscenace, chápete dobře, proč rozlišujeme distanci mezi inscenací a představením, a pro každý pojem, teorii a interpretaci jevu jste schopni nalézt výmluvné příklady a jste schopni je aplikovat na „živé“ divadlo.

Milí kolegové, náš čas na tomto světě je vyměřen a nejvíc ubližujeme sami sobě tehdy, když svým drahocenným časem mrháme. Přeji vám, abyste čas neztráceli a aby každá hodina, kterou prožijete v prostředí „divadelních studií“, byla plně prožitá, obohacující, inspirující a šťastná tím vzácným setkáním nadaného člověka s předmětem, pro nějž je disponován. Přeji vám poznání a prožití smysluplné práce.

P. S. Nejpozději po přečtení první kapitoly jste bezpochyby pochopili, že začátek správné cesty kvalitního studia je přihlásit se do vědecké knihovny a naučit se pracovat s jejími databázemi a se službami, které jsou veřejnosti nabízeny... ☺

Použitá literatura



- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimésis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1968.
- BABLET, Denis. „Metoda analýzy divadelního prostoru“. In *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 12. Praha, 1972, s. 43–52.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- BOGATYREV, Petr. „Znaky divadelní“. In *Souvislosti tvorby*. Praha, 1971.
- BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*, Praha: Odeon, 1989.
- BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Orbis, 1958.
- BRECHT, Bertolt. „Epické divadlo“. In *Zloděj třešně*, Praha: Mladá fronta, 1967.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.
- BRUŠÁK, Karel. „Znaky na čínském divadle“. In *Slovo a slovesnost* 5. Praha, 1939, č. 5.
- CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2006.
- ČECHOV, Michail. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996.
- ČERNÝ, Jiří – HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*, Praha: Portál, 2004.
- ČUNDERLE, Michal – ROUBAL, Jan. *Hra školou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.
- DANIEL, František. *Stručný přehled evropských dramatických teorií*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.
- DIIDEROT, Denis. *O divadle*. Praha: Umění lidu, 1950.
- DOLEŽEL, Lubomír. „Mimesis a možné světy“. In *Česká literatura* 45 (1997), č. 6, s. 600–624.
- DOSTALOVÁ, Leopolda. *Herečka vzpomíná*. Praha: Orbis, 1964.
- DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2000.
- ECO, Umberto. „Sémiotika divadelního představení“. In *Dramatické umění*. Praha, 1988, č. 2, s. 44–53.
- FIEBACH, Joachim. *Od Craiga po Brechta. Štúdie k umeleckým teóriám v prvej polovici 20. storočia*. Bratislava: Tatran, 1983.
- FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, Praha: Na konári 2011.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Shuster, 1968.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Texty 1–3*, Praha, 1990.

- HAMAN Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Praha: Nakladatelství a vydavatelství H+H, 1999.
- HLAVICA, Marek. *Performační studia*. Brno: JAMU, 2007.
- HONZL, Jindřich. „Hierarchie divadelních prostředků“. In *Slovo a slovesnost* 9. Praha, 1943, č. 9.
- HONZL, Jindřich. „Pohyb divadelního znaku“. In *Slovo a slovesnost* 6. Praha, 1940, č. 4.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha, 1971.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „K dnešnímu stavu teorie divadla“. In *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- NÜNNING, Ausgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“, 1992.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2001.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica, totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Nakladatelství AMU, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr, a kol. *Základní pojmy divadla – Teatrológický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri – Národní divadlo, 2004.
- PEŠEK, Ladislav. *Tvář bez masky (skutečnost a sen)*. Praha: Odeon, 1979.
- PLATON. *Ústava*. Platonovy spisy, sv. IV. Praha: Nakladatelství OIKOYMENH, 2003.
- POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
- PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.
- PŮRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965.
- ROUBAL, Jan. „O podstatě divadla a teatrality“. In *Divadelní revue* 10, č. 3. Praha, 1999, s. 3–16.
- ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém*. Praha: J. A. Vilímk, 1946.
- SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.
- SCHERHAUFER, Peter. *Inscenování v nepravidelném prostoru*. Ostrava: KKS, 1989.
- SCHERHAUFER, Peter. *Kapitolky z réžie*. Bratislava: Osvetový ústav, 1984.
- SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo (studie, fragment)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002.

- SPRUŠANSKÁ, Bohdana (ed.). *Mimézis & Reprezentácia*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000.
- STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: František Borový, 1941.
- TROJAN, Jan. *Operní slovník věcný – Prolegomena*. Brno, Praha: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – SPN, 1987.
- VÁŠA, Pavel – TRÁVNÍČEK František. *Slovník jazyka českého*. Praha: František Borový, 1946.
- VELTRUSKÝ, Jiří. „Člověk a předmět na divadle“. In *Slovo a slovesnost* 6. Praha, 1940, č. 6, s. 143–159.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*, Brno: Host, 1999.
- VELTRUSKÝ, Jiří. „Příspěvek k sémiologii herectví“; „Herectví a chování“; „Loutkové divadlo a herectví“. In *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117–233.
- VITRUVIUS. *Deset knih o architektuře*, Praha: Svoboda, 1979.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, Praha: Melantrich, 1931.
- ZUSKA, Vlastimil. *K estetice 20. století: Mimesis – fikce – distance*, Praha, 1996.

Mgr. Libor Vodička, Ph.D.
Úvod do divadelních studií

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík
Technická redakce RNDr. Helena Hladišová
Návrh obálky agentura TAH
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3780-4

Neprodejná publikace

VUP 2013/665