

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci  
Katedra filmových, divadelních a mediálních studií**

Bakalářská práce

Autor bakalářské práce: Martin Zavadil

Složky divadelního výrazu v českém myšlení o  
divadle  
The Components of Theatre Expression in Czech  
Thinking about Theatre.

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

Olomouc 2012

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

V Olomouci 23. 4. 2012

.....

Poděkování:

Chtěl bych tímto poděkovat své vedoucí práce Mgr. Šárce Havlíčkové Kysové, Ph.D. za její cenné připomínky, trpělivost a ochotu při vedení mé bakalářské práce. Také bych rád poděkoval Lence Hladíkové za psychickou podporu při vytváření této práce.

## Obsah

<b>1. Úvod .....</b>	<b>5</b>
<b>2. Vliv konceptu Gesamtkunstwerku a jeho další reflexe .....</b>	<b>7</b>
<b>3. Otakar Zich.....</b>	<b>9</b>
<b>4. Jan Mukařovský .....</b>	<b>12</b>
<b>5. Miroslav Kouřil.....</b>	<b>16</b>
5.1. Pojetí první.....	16
5.1. Pojetí druhé .....	17
<b>6. Jaroslav Pokorný .....</b>	<b>21</b>
<b>7. Artur Závodský.....</b>	<b>25</b>
<b>8. Petr Pavlovský .....</b>	<b>28</b>
<b>9. Výzkum interakce složek jevištního díla, (AMU 2006 – 2008).....</b>	<b>32</b>
<b>10. Cesta živého myšlení o složkách .....</b>	<b>37</b>
10.1. Nestálý počet složek .....	37
10.2. Shrnuté složky sémiotické .....	38
10.3. Strukturalismus na pozadí hierarchizace složek .....	39
10.4. Text jako složka problému .....	41
<b>11. Závěr .....</b>	<b>43</b>
<b>12. Obrazová příloha .....</b>	<b>45</b>
<b>13. Seznam citované literatury, použité literatury a elektronických zdrojů .</b>	<b>48</b>
<b>14. Anotace .....</b>	<b>51</b>

# 1. Úvod

Tato práce je výsledkem snahy postihnout vývoj pojetí divadla, které bylo později rozpracováno do komplexnějších teorií. Tento přístup chápe strukturu divadelního výrazu tak, že je složen z jednotlivých oddělitelných částí, nejčastěji pojmenovávaných jako složky. V této práci se snažím zachytit vývoj oné „složkovosti“ divadelního výrazu v českém kontextu divadelní vědy 20. století.

Vycházím z textů předních českých teatrologů, kdy faktorem výběru je míra pozornosti, kterou vybraní autoři složkám divadelního výrazu věnují. Tedy zda se snaží vypracovat komplexní přístup ke složkám divadelního výrazu. Z tohoto důvodu pracuji s menším množstvím, ovšem koncentrovanějších teoretických materiálů. Takový výběr je i výsledkem zjištění, že někteří autoři nepoužívají vždy složky konstantním způsobem. Kupříkladu Petr Pavlovský mluví o *Choreografii*<sup>1</sup> jako o jedné ze základních složek divadelní inscenace, což nekoresponduje s jeho pojetím složek.

V této práci se snažím zachytit vývoj složek, proto upřednostňuji přístupy, které se navzájem liší a nejvhodněji charakterizují postupný vývoj vnímání složek divadelního výrazu. Musím zároveň zdůraznit, že se nesnažím vytvořit absolutně kompletní seznam přístupů k divadelním složkám, to by přesahovalo tuto práci a pravděpodobně by vyžadovalo spolupráci několika autorů. Jde spíše o vytvoření jakéhosi kurikula divadelních složek, postihnutí vývoje jejich chápání a změny v něm.

Při vytváření této práce bylo nutné rozlišovat několiké významy slova složka. Synonymicky lze totiž v některých případech ke slovu „složka“ přiřadit součást, díl, komponent<sup>2</sup>. Slova „složka“ je tak běžně užíváno pro označení jakékoliv části jakéhokoliv celku. V této práci ho však budeme používat pouze v souvislosti s označením jednotlivých částí celku divadelního. Jednoznačně

---

<sup>1</sup> *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Editor Petr Pavlovský. Praha: Libri, 2004, s.117

<sup>2</sup> Pala, Karel. *Slovník českých synonym*. Praha: Lidové noviny, 1994, s. 307.

neustálený pojem složka se i dnes objevuje v divadelních recenzích<sup>3</sup>, esejích, při diskuzích o divadle<sup>4</sup> i v odborných textech<sup>5</sup>.

Pojetí systému složek je ovšem poměrně složitý problém a existuje velmi mnoho způsobů, jak k onomu „rozparcelování“ divadelního výrazu teoreticky přistupovat. Za důležité tedy považuji určit místo složek divadelního výrazu v kontextu divadelní taxonomie. Je důležité odlišovat obecnou taxonomii divadelního výrazu, kterou se zabývá už Aristoteles a je nutným základem pro plodnou diskusi o divadle či jeho částech, od konkrétního pojetí jednotlivých složek. Složky totiž s taxonomií souvisí jen na první pohled. I když bychom mohli některé v této práci uvedené přístupy vycházející z taxonomické subsféry díla<sup>6</sup>, konkrétně druhové řady (hudba, divadlo, výtvarné umění, sochařství,...) k taxonomickému členění zařadit, jejich funkce se s funkcí taxonomie neshoduje. Vnitřní části divadelního výrazu či jakéhokoliv uměleckého díla už nejsou předmětem taxonomického třídění, ale pomáhají díla rozlišovat dle stanovených kritérií.

V této práci se primárně věnuji přístupům jednotlivých autorů ke složkám divadelního výrazu. V závěrečné kapitole pak shrnuji problematické body myšlení o složkách a snažím se zasadit toto myšlení do širšího teoretického rámce.

---

<sup>3</sup> RESLOVÁ, Marie. La Putyka prolamuje ledy mezi akrobacií a divadelním jazykem, i když se hraje vážně. *Ihned.cz* [online]. 2011 [cit. 2012-04-23]. ISSN 1213-7693. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/divadlo/c1-49931210-la-putyka-prolamuje-ledy-mezii-akrobacii-a-divadelnim-jazykem-i-kdyz-se-hraje-vazne>

<sup>4</sup> REDAKCE. Dlouhá má nejvíce nominací na Radoka. *Divadelní noviny: kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky* [online]. [cit. 2012-04-23]. ISSN 1210-471x. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dlouha-ma-nejvice-nominaci-na-radoka/>

<sup>5</sup> KOLEČKO, Petr. Literární předloha, scénář, divadelní text, dramatická situace [online]. 2009 [cit. 2012-04-23]. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta AMU. Vedoucí práce Jan Vedral. Dostupné z <http://theses.cz/id/ssqelg/>.

<sup>6</sup> Podle chápání Petra Pavlovského, které publikoval v publikaci *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2004. s. 7-13.

## 2. Vliv konceptu Gesamtkunstwerku a jeho další reflexe

Samotné slovo Gesamtkunstwerk poprvé použil Richard Wagner, i když v některých pasážích jeho studií můžeme najít i zmínky o společném, či totálním uměleckém díle<sup>7</sup>. Wagner viděl ideál divadelního výrazu v jeho antické podobě. Jednotlivá umění, dříve spolupracující na divadelním výrazu, se podle něj postupem času více, či méně osamostatnila, což zmenšilo celkový účinek na diváka. V budoucnu by tedy podle Wagnera mělo dojít k jejich opětovnému spojení. Gesamtkunstwerk měl být spojením hudby a tance s dominantní pozicí básnictví. Jednotlivá umění měla působit dle požadavků situace a Wagner se domníval, že společná spolupráce tato umění nejenže neoslabí, ale naopak posílí.

Tato vize, kterou se snažil naplňovat i ve svých dílech, získala v českých zemích své zástupce i odpůrce. Mezi hlasité odpůrce patřil kupříkladu český estetik Jaroslav Durdík. Mezi zastánce lze zařadit Otakara Hostinského, i když spíše Wagnerovu vizi rozvíjel, než že by ji bezesporu podporoval. Ve svém textu *Sdružení umění – souborné umělecké dílo*<sup>8</sup> z roku 1877 se věnuje vztahům<sup>9</sup> jednotlivých umění a jejich vzájemnému souladu. V tomto textu stanovuje vzájemné vztahy umění, ze kterých později ve své *Estetice dramatického umění*<sup>10</sup> čerpá jeho žák Otakar Zich ve své Syntetické teorii. Pokud se na společném díle podílí vícero umění, týká se dle Hostinského soulad takového spojení „1. Obsahu neboli látky a 2. časové či prostorové formy projevu obou zúčastněných uměleckých odvětví.“<sup>11</sup> Postupně pak vysvětluje jednotlivé vztahy mezi hudbou, poezií a scénickým uměním. Výstižně to shrnuje Miloš Mistrík. „Hostinský vidí trojici samostatných děl (drama, píseň, balet), které jsou výsledkem spojení třech

---

<sup>7</sup> Die Kunst und die Revolution (Umění a revoluce, 1849), Das Kunstwerk der Zukunft (Umělecká tvorba budoucnosti, 1850).

<sup>8</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky : Otakar Hostinský*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1974. Sdružení umění – souborné umělecké dílo, s. 256-273.

<sup>9</sup> Viz. obrazová příloha, Obr. č.1.

<sup>10</sup> Dále jen „Estetice“

<sup>11</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky : Otakar Hostinský*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1974. Sdružení umění – souborné umělecké dílo, s. 256.

*umění – poezie, hudby a scéniky (umění výtvarné, kombinované s uměním hnutí v prostoru). Všechny tři umění se sdružují a vzniká souborné umělecké dílo, v němž musí být soulad obsahů, časových a prostorových forem, ale i nálady. I Hostinský myslí, že každé z umění má jiné předpoklady na přenos formálních a obsahových hodnot. Vizuální umění scénické se spojuje s uměním poezie a vzniká drama, resp. divadelní představení. Poezie se stane dramatickou tím, že se sdruží s uměním scénickým (takto chápané drama není samozřejmě součástí básnictví). S myšlenkami, které se dají vyjádřit slovy, se tedy střetáváme v poezii, i ve scénickém umění a proto je možné jejich sdružování na bázi obsahové. Hudba s poezií se zase sdružují na bázi formální, jsou to „umění časová.“<sup>12</sup>*

Vůči teorii Gesamtkunstwerku se poměrně ostře vymezoval ve své *Estetice dramatického umění* Otakar Zich. Dokonce ji označuje za „...spekulativní a dogmatickou.“<sup>13</sup> Kritizuje, že Wagner upírá jednotlivým uměním právo na samostatnou existenci a chce, aby všechna umění žila pouze v opeře. Výše uvedené „dopracování“ Hostinského pak označuje za dokonalé a lze říct, že na něm následně staví svou Syntetickou teorii, která je novou variantou wagnerovské koncepce. Staví na syntéze jednotlivých umění, které se pozměňují, odevzdávají a celkově podřizují ve vzájemných vztazích tvořících celek. Tím přestávají být samostatným uměním a mění se ve složky divadelního výrazu.

Přínos Gesamtkunstwerku je právě v cestě, kterou jsem zde krátce načrtl. Wagner inspiroval Hostinského, který zapracovával i některé připomínky Jaroslava Durdíka. Hostinského žák Otakar Zich následně napsal svou Analytickou teorii, která Wagnerovu teorii překonává.

---

<sup>12</sup> Pavlovský, Petr. *Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2004. s. 102. – heslo: *Gesamtkunstwerk*

<sup>13</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich a.s., 1931, s. 33.



### 3. Otakar Zich

Otakar Zich se ve své *Estetice dramatického umění* snaží pomocí teoretického základu existence složek divadla dokázat existenci samostatného umění dramatického a také dosáhnout popření textového pojetí<sup>14</sup> dramatického díla. Ve své práci se přímému vymezení obsahu výrazu složka Zich úspěšně vyhýbá. Nepíše přímo o složkách, ale pomocí složek vymezuje pojem dramatického umění, které dle něj vzniká jejich kombinací. Toto dramatické umění rozdělil na dvě základní složky. Na to, co divák vidí a slyší. „*Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných složek různorodých, totiž viditelné (optické) a slyšitelné (akustické)*.“<sup>15</sup> Pokud pak podle Zicha jednu z nich vyloučíme, například v případě rozhlasové hry, nepoškodíme pouze celek, ale i zbylou složku. Divadelní výraz tak vytváří kombinace, nikoli samostatné jednotky. Kombinace, jak ostatně Zich upozorňuje, slouží k oddělení dramatického umění od umění s jedinou<sup>16</sup> složkou. Pro lepší pochopení uvádí Zich orientační výčet jednotlivých umění ve výše uvedeném základním rozdělení složek na optickou a akustickou. Optická představuje výtvarné umění, akustická obsahuje básnictví a hudbu.

Pro Zicha výše uvedená citace sice platí krom činohry i pro balet, ale pouze při vynechání slova „nerozlučných“, protože v čistém baletu si obě složky zachovávají přes vzájemnou rytmickou jednotu vždy samostatnost a soběstačnost. Také si uvědomuje, že obě základní složky se skládají z dalších složek.<sup>17</sup> Akustickou rozděluje na umění básnické (řeč herců) a v opeře přidává hudební umění. Optickou složku naplňuje výtvarným uměním, za něž považuje stavitelství, sochařství a malířství. Uvědomuje si tak, že „...*podstata dramatického umění je spojení několika umění, z nichž žádné nemá s estetického*

---

<sup>14</sup> Dobové chápání dramatického umění (zároveň i pojmu činohra) literárními vědci, kdy je za dramatické umění považován dramatický text synonymně označovaný za divadelní text.

<sup>15</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich a.s., 1931, s. 22.

<sup>16</sup> Jedinou z pohledu celku divadelního výrazu a diskursu divadelních studií

<sup>17</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich a.s., 1931, s. 32.

*hlediska přednost před druhými, nýbrž všechna jsou – v hotovém, námi vnímaném díle – umělecky rovnocenná.*“<sup>18</sup>

Už z počátku Zich ukazuje dva možné způsoby náhledu. První upřednostňuje divácké hledisko vnímání divadelního výrazu a rozděluje jej na složku vizuální a zvukovou. Druhý se soustřeďuje na strukturu představení z pohledu jednotlivých uměň v něm působících. V případě struktury se Zich podrobněji zabývá vzájemnými vztahy složek a jejich hierarchií. Demokratický postulát vzájemné rovnocennosti obhajuje jako správný, ale zároveň poukazuje na jednoznačnou nerovnoprávnost poezie, hudby a výtvarného umění vůči herectví. „*Tuto složku musí respektovati všechny tři předešlé, neboť jejím porušením porušuje se dramaticčnost celého díla.*“<sup>19</sup> Hereckou složku označuje jako ústřední a řídicí složku celého dramatického díla. Na ostatní složky klade požadavek, aby vždy přispívaly celou svou možnou působností ke zvýšení účinnosti herecké složky. Tento základní princip nazývá principem dramaticčnosti. Herecká složka je také konstantní složkou a podmínkou dramatického díla.<sup>20</sup>

Jak lze vysledovat, pojetí složek má u Zicha stěžejní roli. Rozdělením dramatického díla na jednotlivé složky a poukázáním na jejich vzájemnou provázanost, stanovuje jasný terminologický základ celé své *Estetice dramatického umění*. Vycházeje z těchto základů, mohl později stanovovat složitější postuláty týkající se principu dramaticčnosti, které pak už nemusel dále obhajovat. Zároveň si ale uvědomuje odtažitost syntetické teorie od divadelní praxe a sám ji označuje za nepříliš výhodnou pro estetiku dramatického umění. I proto se složkám, ač z jiného úhlu pohledu, věnuje i v Analytické teorii. Tam přidává k akustické a optické složce, které označuje za základní, ještě složku motorickou, která odkazuje k pocitům diváka divadelního představení. „*Pro dojem „dramatického“ je tedy příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystupuje též podstatná složka motorická, rozehrávající celý náš organismus.*

---

<sup>18</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich a.s., 1931, s. 22.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 59.

*Duševním jejím odrazem jsou dva city (vlastně skupiny citů), totiž cit dramatického napětí resp. uvolnění a vzrušení resp. uklidnění.*<sup>21,22</sup>

Na závěr je ovšem důležité zmínit, že Zich se v žádném svém textu nevěnuje pouze složkám, vždy mu systém složek sloužil k obhájení jiných, většinou problematičtějších pojmů.

---

<sup>21</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich a.s., 1931, s. 48.

<sup>22</sup> I když si to Zich neuvědomuje, nebo to alespoň nikde nezmiňuje, tímto rozšířením základních složek obsáhl i knižní dramata.

## 4. Jan Mukařovský

Jan Mukařovský se složkám v divadle věnoval poměrně intenzivně. Kupříkladu už v roce 1937 publikoval svůj článek *K jevištnímu dialogu*<sup>23</sup>, ve kterém souhlasně s E. F. Burianem tvrdí, „...že v divadle znovu ožívá wagnerovské pojetí divadla jako syntézy několika umění.“<sup>24</sup> V rámci Pražského lingvistického kroužku můžeme mluvit o podobném chápání složek například u Petra Bogatyreva, který zastává Zichův přístup.

Mukařovský ve svém pojetí dramatického umění jako systému složek vychází také z toho, jak jej vystavěl Otakar Zich v *Estetice dramatického umění*. Podotýká daleko explicitněji než Otakar Zich, že: „Výčtem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu není však složitost divadla vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny na složky další.“<sup>25</sup> Jako příklad uvádí složky herecké složky, jako je hlas, mimika, gestikulace, kostým, pohyb a podobně. Navíc podotýká, že každá z těchto složek se dále dělí na další složky, takže hlas je rozdělen na artikulaci, barvu hlasu, výšku hlasu intenzitu výdechu nebo tempo řeči. V podstatě bychom mohli najít nějakou „podpodsložku“ u každé „podsložky“, až bychom se dostali k elementárním částím jakéhokoliv celku.

Žádnou složku, na rozdíl od Zicha, nepovažuje za nutnou. Zich za nutnou složku považuje herectví, Mukařovský zde podotýká, že: „I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet – jeho úlohu přejímá složka jiná, např. světlo (...), nebo dokonce i prázdné, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou vyjadřuje rozhodující dějový zvrat, ...“<sup>26</sup> Díky tomu je pro Mukařovského volnost přeskupování jednotlivých složek nevyčerpatelná. Tam, kde Zich mluví o podpoře herectví ostatními složkami, Mukařovský zdůrazňuje právě jejich vztahy. Ostatně zdůrazňuje požadavek: „...aby pojetí divadla jako

---

<sup>23</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1). s. 407 – 410.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 407.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 395.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 396-397.

souboru nehmotných vztahů učinila (Teorie divadla – pozn. autora) metodou i cílem svého zkoumání.(...) Také vlastní (vnitřní) dějiny divadla nejsou nic jiného než sledování proměn vzájemných vztahů mezi složkami.“<sup>27</sup> Při rozebírání vzájemných vztahů dochází Mukařovský k tomu, že se jednotlivé složky nejen doplňují, ale i nahrazují. Jako příklad uvádí, že u Shakespeara nahrazuje bohaté slovní líčení chybějící scénografii. Také uvádí příklad světla, které například svým zabarvením, může nahradit kostým. Neustálou proměnlivost vztahů mezi jednotlivými složkami tedy považuje za podstatu divadla. Je důležité zmínit, že u Mukařovského nikde nenajdeme výčet složek, které se divadelního výrazu účastní. Takový seznam totiž považuje za mrtvý, sám o sobě nezajímavý. Je to pochopitelné, z výše načrtnutého přístupu totiž vyplývá, že takový výčet by byl sám o sobě nic neříkající. Maximálně by mohl vypovídat o daném představení, protože dle Mukařovského se vztahy přeskupují nejen v závislosti na režijním přístupu, nebo herecké škole, ale také při každém jevištním výkonu.

Pokud se zaměříme na jeho pojetí jednotlivých složek, zjistíme, že Zichem nastavené principy často relativizuje. Například u dramatického textu, kde Zich tvrdí, že drama je pouhým textem divadelního výkonu a nikoliv tedy básnickým textem, Mukařovský říká: „...*toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na určitý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla.*“<sup>28</sup> Přiklání se tedy k oběma stranám.<sup>29</sup>

Dále zdůrazňuje dvě, dle jeho slov závažné složky: dramatický prostor a herce. Dramatický prostor na základě tehdejší divadelní teorie<sup>30</sup> vymezil jako kompletní prostor jeviště i hlediště. Z tohoto pohledu následně určuje

---

<sup>27</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1). s. 397.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 399.

<sup>29</sup> Ovšem pokud bychom chtěli porovnávat oba přístupy, musíme podotknout, že Zich mluví v případě dramatu čistě o jeho provedení na jevišti a vymezuje se proti dobovému označování divadla, synonymně k dramatickému textu. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* (str. 24) Neřeší tedy mezní žánry, jako jsou například knižní dramata.

<sup>30</sup> Například: KOUŘIL, Miroslav a Emil F. BURIAN. *Divadlo práce: studie divadelního prostoru*. Praha: Dr. J. Kohoutek, 1938, s.52.

dramatickému prostoru významnou pozici oproti dalším složkám. „*Dramatický prostor zmocňuje se tedy celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která sjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.*“<sup>31</sup> Druhou „závažnou“ složkou je herec<sup>32</sup>, který má dle Mukařovského stejně jako dramatický prostor sjednocující funkci. Je totiž nejčastěji nositelem jednání, tedy se v něm všechny složky divadla spojují. „*Herec je (...) středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení.*“<sup>33</sup> I když tedy Mukařovský odmítá Zichovu tezi o nutnosti herectví, v rámci svého pojetí složek ústřední pozici herectví potvrzuje, s výše uvedenou výjimkou, kdy herec na jevišti přechodně schází.

Poslední ze složek, které se Mukařovský věnuje, je publikum. To má v jeho pojetí podobnou pozici jako dramatický prostor a herec. Je také jedním ze středů, kolem kterého se ostatní složky shlukují a podřizují se mu v tom smyslu, že: „... *všechno co se na jevišti děje, je obecně tak či onak adresováno.*“<sup>34</sup> Zároveň Mukařovský uvádí publikum jako všudypřítomné, tedy z podstaty své funkce nutné, i když to tak explicitně neuvádí.

Jak vidíme, Mukařovského pojetí je velmi otevřené. Nejenže neustavuje konečný počet složek, ale snaží se bránit jakékoliv jejich zásadní hierarchizaci. Herectví a publikum sice považuje za vždy přítomné složky, ovšem i herec může na okamžik scházet. Stejně tak se nevěnuje všem složkám, ale jen těm, dle jeho slov závažným. To by sice mohlo značit určitou hierarchizaci, ovšem důležitější je, že jednotlivé složky, tedy i ty které považuje za závažné, nebo kterým vyčleňuje významnou pozici, mohou být nahrazeny jinými složkami. Tento přístup přebírá, ač se k tomu nepřiznává, od Otakara Zicha. Ten také obhajuje

---

<sup>31</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1). s. 402.

<sup>32</sup> Mukařovský používá v této pasáži striktně označení „herec“, nikoliv obecnější označení „herectví“.

<sup>33</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1). s. 403.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 404.

demokratický postulát vzájemné rovnocennosti složek, se stejně laděnou poznámkou o speciálním postavení herectví.

## 5. Miroslav Kouřil

### 5.1. Pojetí první

Když formuloval své pojetí složek divadelního výrazu poprvé (1945), vycházel Kouřil z tehdy obecně přijímaného pojetí, že: „...divadelní umění je souhrnem (synthesou) několika dramatických umění která v něm spolupůsobí. Vypočítává se, že je to umění literární (drama, dramatický text), umění výtvarné (divadelní prostor, t. j. scéna, kostým a maska, dramatický prostor), umění dramatické (režijní a herecké umění), umění taneční (rytmizovaný pohyb herce v činohře, nebo nejrozvinutěji: balet) a umění hudební (modulovaná mluva a jevištní mluva v činohře, nerozvinutěji opera).<sup>35</sup> Uvádíme tuto rozsáhlejší citaci záměrně, neboť nám dává nahlédnout do situace ve složkách divadelního výrazu těsně po druhé světové válce a lze ji porovnat s propracovanějším přístupem Kouřilovým z roku 1971. Kouřil se totiž systematicky složkám věnoval poprvé ve své publikaci *Divadelní prostor*<sup>36</sup> z roku 1945 a podruhé shrnul své pojetí ve studii *Tři kapitoly o teatrologii*, publikované v *Prolegomeně Scénografické encyklopedii*<sup>37</sup> roku 1971, ze které v této práci primárně čerpáme. V první řadě je však důležité seznámit se s Kouřilovým systémem záznamu výrazových složek, neboť je základem pro práci Jaroslava Pokorného a zároveň dobře prezentuje Kouřilovo rané chápání funkce divadelních složek.

Kouřilův systém záznamu výrazových složek spočívá, velmi jednoduše řečeno, v zaznamenávání složek v notové osnově<sup>38</sup>. Každá z pěti linek postupně představuje jeden druh umění. Uváděno shora dolů, je to umění výtvarné, literární, dramatické (herectví + režie), taneční a umění hudební. Tyto druhy

---

<sup>35</sup> KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učební pomůcky - průmyslových a odborných škol, 1945. s. 26.

<sup>36</sup> KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učební pomůcky - průmyslových a odborných škol, 1945.

<sup>37</sup> KOUŘIL, Miroslav. *Tři kapitoly o teatrologii*. Skica k úvodním kapitolám II. dílu Základů teoretické scénografie. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971.

<sup>38</sup> Viz. Obrazová příloha. Obr. 6.



umění Kouřil zároveň označuje jako divadelní složky.<sup>39</sup> Na rozdíl od svého pozdějšího chápání, nepovažuje žádnou z těchto složek za nutnou a právě na jejich nestálosti v divadelním výrazu staví své prvotní chápání divadelních složek a zároveň i grafický systém jejich záznamu. Tento poměr složek se neustále dynamicky mění, a to nejen s každou inscenací či představením, ale i během představení. Takty v grafu tedy představují jednotlivá dějství a tečky (noty) zastoupené složky. Kouřil rozeznává dvě úrovně intenzity. Velká tečka znázorňuje plné zastoupení této složky, malá tečka pak slabší zastoupení dané složky. Pokud tečka chybí, je zastoupení složky v daném dějství minimální, nebo zcela absentuje. Souzvukem pak označuje vztahy složek, kdy jedna ze složek přebírá funkci složky jiné. Vzájemné provázanosti složek se bohužel více nevěnuje, a to ani ve svém pozdějším pojednání o složkách.

## **5.2. Pojetí druhé**

Kouřil u obou textů vycházel z Mukařovského, kterého ostatně nejednou cituje. Za dané tedy považuje, krom výše uvedeného, Mukařovského tezi, že inscenace se skládá z jednotlivých složek, jejichž význam se dynamicky proměňuje v závislosti na funkci, kterou právě v divadelním výrazu plní. Z výše uvedeného však jasně plyne, že Mukařovského pojetí dodržuje daleko důrazněji ve své první práci. Kouřil se věnuje primárně vztahu divadelních složek a společenského vývoje, ale zároveň je nucen definovat, co pro něj jednotlivé složky znamenají. Co je možná ještě zajímavější, které složky to jsou, protože Mukařovský, jak je již výše zmíněno, tento seznam neuvádí. Dokonce ho považuje za zbytečný.

Pro lepší srozumitelnost si napřed vysvětlíme, jak Kouřil chápe systém divadelních složek. Kde vidí jejich přínos a jak rozumí samotnému slovu složka v kontextu divadelní teorie. Prvně zdůrazňuje důležitost užívání označení divadelní složka, pro nutné zjednodušení v divadelní teorii. *„Jednotlivé části jsou zatím příliš velkými celky a složitými strukturami, které je nutno dále rozebrat na*

---

<sup>39</sup> KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky - průmyslových a odborných škol, 1945. s. 30.

menší celky, tj. složky divadelní inscenace, které by byly individualizovanější, a proto snáze postihnutebné“<sup>40</sup> Stejně jako Zich a po něm i Mukařovský, si i Kouřil uvědomuje, že systém složek je nástrojem pro hloubkové zkoumání jednotlivých složek či jejich vztahů, což si ostatně ukážeme v poslední kapitole. Jakkoliv je jejich chápání složek odlišné, oba přístupy mají sloužit k zjednodušení divadelní teorie.

Na samotný koncept složky klade několik podmínek. První podmínkou je, že složka, jako součást strukturálního modelu, musí být strukturou prvního stupně, tedy jako jev vycházející ze své podstaty, který má oporu ve svém uspořádání (řádu), který lze považovat za vlastní pouze u dotyčné složky. Kouřil také klade požadavek stabilního počtu složek a „...úplnost ve vztahu k ustrojení subjektu estetické libosti.“<sup>41</sup>

Za složky prvního stupně označuje nejprve hereckou postavu a diváka. U herecké postavy argumentuje tím, že: „...člověk je otevřeným systémem /soustavou neustále se vyvíjející/, jehož materiální podstata /fyzis/ je řízena mozkiem/ v dialektické jednotě fyzického a duševního/ který „jako celek koncipujeme jako orgán složený ze subsystémů s mnoha programovými soupravami“; tyto programové soupravy jsou opět otevřeným systémem, který je schopen rozvoje v neomezené šíři.“<sup>42</sup> Tím je splněna jeho podmínka jevu, který vychází ze své vlastní podstaty. Díky tomu, že herecká postava představuje živé zpodobení „obrazu života“, je splněna i podmínka, že složce musí být vlastní struktura prvního stupně. Divák je pro Kouřila nutnou složkou pro existenci divadelního představení a podotýká, že nikdy není zcela pasivní, protože „... jde o lidskou činnost, a nelze ji tedy úplně vymazat, lze ji pouze utlumit ve významu a účasti na jiných činnostech.“<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6.* Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115. s. 30.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 31 – Ve stejném významu používá označení: složka-divák a vztah těchto dvou termínů označuje za dialektický

<sup>42</sup> KOUŘIL, Miroslav. Tři kapitoly o teatrologii. Skica k úvodním kapitolám II. dílu Základů teoretické scénografie. *Prolegomena Scénografické encyklopedie.* Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 31.

<sup>43</sup> KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6.* Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115. s. 33.

Další dvě složky divadelního výrazu, text a režii, řadí Kouřil k sobě.<sup>44</sup> Obě složky dle něj tvoří „program inscenace“. Za textovou složku můžeme považovat drama, různé typů scénářů, loutkové hry, a tak dále. „*Tento program, který ovládá všechny části divadla, určuje vztahy a jednání „obrazu lidí“ / hereckých postav, hereckého souboru, kolektivitu tvůrců realizujících inscenaci/ v tvořeném „obrazu života...“*“<sup>45</sup> Stejně tak za součást tohoto „programu inscenace“ považuje hudební partituru. Za druhou složku programu pak považuje režii. Režii chápe jako určitý sjednocující element stylu (názoru) v dotyčné inscenaci. Zajímavé je, jak široce chápe režijní složku. Neomezuje režijní složku pouze na práci režiséra, ale zároveň i na práci scénografa, jevištního technika, divadelního architekta, hudebního skladatele, choreografa, dirigenta, inspicienta, mistra osvětlovače, mistra jeviště, v případě, že je promítán obraz, i technika promítaného obrazu. Tento, pro teorii zbytečně obsáhlý, výčet ukazuje, jak široce jednotlivé složky Kouřil chápe. Jsou pro něj jednotícími prvky, kdy je důležitý způsob nazírání jednotlivých elementů jednotlivých složek na divadelní výraz. Ostatně sám takový výčet relativizuje tím, že přiznává podsložkám režijní složky schopnost vzájemně se slučovat (scénograf a režisér v jedné osobě a tak dále). Dokonce tuto schopnost připouští i u jednotlivých složek. Například složka herecké postavy se v miniinscenaci sloučí se složkou režijní. Zároveň podotýká, že takové sloučení nemusí výsledný celek vůbec poškodit.

Poslední částí inscenace v jeho interakčním modelu divadelní inscenace<sup>46</sup> je dramatické prostředí, což je množina složek obsahující scénické světlo, scénickou výpravu, scénický zvuk a divadelní prostor.

Celkově tedy Miroslav Kouřil pracuje s osmi složkami divadelního výrazu (používá označení divadelní inscenace). Textovou složkou, režijní složkou, složkou „divák“, hereckou postavou jako složkou zastupující herce, scénickým

---

<sup>44</sup> Viz. Obrazová příloha, obr. 2.

<sup>45</sup> KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6.* Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115. s. 31.

<sup>46</sup> Viz. Obrazová příloha, obr. 3. – Jedná se o obecnější rozdělení divadelního výrazu. Program inscenace obsahuje textovou a režijní složku, obecnost obsahuje diváckou složku a současně dramatický prostor, dramatické prostředí obsahuje scénické světlo, scénickou výpravu, scénický zvuk, a divadelní prostor, obraz života v sobě shrnuje všechny složky a zároveň obsahuje složku herecké postavy.

světlem, scénickou výpravou, scénickým zvukem a divadelním prostorem. Všechny tyto složky dle Kouřila plní jeho vlastní požadavek konstantní stability a to i v případě jejich slučování. „...není možné počítat s nulovou existencí těchto složek, protože v souhrnu se neztrácejí, ale posilují význam složky, která se stává jejich zástupcem.“<sup>47</sup> Obecnost, s jakou výše uvedené složky chápe, dokládá i fakt, že za scénický zvuk považuje jakýkoliv zvuk, který se na jevišti odehraje. To znamená, že i krok herců považuje za součást scénického zvuku. I díky tomu může tvrdit, že „Složka jako znak určité charakteristické struktury prvního stupně, která je pro divadelní inscenaci nutná, se může stěhovat, spojovat s jiným znakem, může být zastoupena a podobně; nemůže se však ztratit, může být jen minimalizována.“<sup>48,49</sup>

Kouřil se tedy snaží vytvořit metodiku, kterou lze později aplikovat na jednotlivé inscenace. I on tedy složky chápe jako nástroj. Primárně pak vyzdvihuje jejich úlohu při analýze divadelní inscenace, k čemuž vytváří i svůj grafický systém záznamu složek pomocí notové osnovy. Své závěry směřuje na divadelní praktiky, hlavně však k divadelním kritikům. V tomto kontextu by stálo za úvahu zjistit, kde stojí složky divadelního výrazu v současné divadelní kritice, protože jak je zmíněno v úvodu, strukturaci do jednotlivých složek lze najít v jednotlivých recenzích poměrně často. Tuto domněnku by ovšem bylo třeba podložit rozsáhlou prací, a úloha systému složek divadelního výrazu v divadelní kritice není tématem této práce.

---

<sup>47</sup> KOUŘIL, Miroslav. Tři kapitoly o teatrologii. Skica k úvodním kapitolám II. dílu Základů teoretické scénografie. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 33.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>49</sup> Všichni autoři, jejichž náhled do problematiky divadelních složek tu předkládáme, se alespoň částečně zmiňují o hierarchizaci složek. Kouřil, který se snaží vytvořit univerzální systém složek, však považuje všech svých osm složek za základní a neměnné. I přes to připouští, že herecká postava je nejdůležitější složkou divadelní inscenace.

## 6. Jaroslav Pokorný

*Složky divadelního výrazu*<sup>50</sup> od Jaroslava Pokorného lze považovat za ústřední publikaci v českém myšlení o divadelních složkách, primárně pak v jejich praktické aplikaci. Pokorný se totiž, jako první v českém myšlení o divadle vůbec, snaží konfrontovat složky divadelního výrazu s divadelní historií. Využívá k tomu výše zmíněné první pojetí Miroslava Kouřila. Od něj přebírá či spíše rozvíjí i jeho grafický záznam složek. Nebudeme znovu opakovat popis tohoto systému a zaměříme se na to, co Pokorný přidal<sup>51</sup>. Prvně rozdělil noty (tečky) na celé (plné) a půlové (prázdné), čímž získal možnost dalšího odstínění. Prázdná tečka znamená silné zastoupení dané složky v divadelním výrazu, plná pak zastoupení slabé. K tomu dává některé ze složek do závorek. Tím značí latentní účast složky v divadelním výrazu.

Pokorný ve své práci *Složky divadelního výrazu* zkoumá pomocí tohoto modelu čtyři divadelní epochy, dle svých slov, divadelní struktury: období klasického Řecka zastupované attickou tragédií a starou attickou komedií, klasické Indické drama, středověké divadlo zastoupené Chesterskou hrou o potopě a alžbětinské divadlo. Jednotlivé rozbory jdou mimo rámec této práce. Pro nás jsou důležité teoretické závěry, které na základě rozborů epoch Pokorný vyvozuje.

Celkově počítá, zcela totožně s přístupem Miroslava Kouřila, s pěti základními složkami. Výtvarnou složkou, literární složkou, složkou taneční, hudební a dramatickou, přičemž dramatickou dělí dále na režijní a hereckou. Základní myšlenka Pokorného pojetí je v tom, že každý divadelní výraz obsahuje všechny vyjmenované složky, minimálně latentně. „*Nadobro mizí teprve v mezních případech, kdy divadlo přechází od své ucelené synthesy defektními synthesami k samostatným uměním.*“<sup>52</sup> Za takové defektní synthesy považuje

---

<sup>50</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946.

<sup>51</sup> Viz. obrazová příloha. obr. 6.

<sup>52</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946, s. 8.

například recitační večery, koncertní operu, slavnostní průvody či kramářské balady.

Pro pochopení Pokorného záměrů je důležitá jeho teze, že jednotlivé složky jsou v různých divadelních výrazech obsaženy s různou intenzitou, která se mění nejen z divadelního výrazu jako celku, ale zároveň i uvnitř něj. Kupříkladu tvrdí, že: „*Přirozeně se od sebe liší (intenzitou výtvarné složky – pozn. autora) postavy baletních, operních, činoherních a operetních her. Ale stejně se od sebe liší jednotlivé postavy uvnitř hry téže úhrnné struktury: Nápadným maskováním nebo převleky stoupá intenzita výtvarné složky, stejně počtem vložených písní nebo tanců intenzita hudební popř. taneční složky.*“<sup>53</sup>

Zároveň může jedna složka přebírat funkci jiných složek. Kupříkladu za ideální případ dominance taneční složky lze považovat pantomimu, která ovšem není extrémním příkladem. Pokud bychom podle Pokorného postupovali dále, pozbylo by představení divadelních aspektů a jednalo by se o samostatný, „... *absolutní tanec.*“<sup>54</sup> Avšak nelze určit přesnou hranici, kdy se o divadelní přestavení jedná a kdy nikoli.

Podle intenzity zastoupení jednotlivých složek v divadelním výrazu Pokorný odlišuje nejen jednotlivé žánry, ale i jednotlivé epochy a posuny od jednoho historického typu divadla k dalšímu. Označuje je za kombinace, které se v průběhu historického vývoje mění porušováním předchozí normy. Struktura každého představení tak má jedinečnou kombinaci intenzit jednotlivých složek, která se mění dle hranic daného žánru.<sup>55</sup> Například při baletu může dosáhnout taneční složka hranice samostatného tance, avšak v činohře by dle Pokorného měl tanec zůstat výrazem běžného jednání postavy. Intenzitu složky v divadelním výrazu určuje také umělecká struktura dané doby, neboli umění, které má v určité době nejsilnější vliv, určuje dominanci té či oné složky v divadelním výrazu.

---

<sup>53</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946. s. 10.

<sup>54</sup> Tamtéž. s. 13.

<sup>55</sup> Žánr chápe Pokorný jako částečně ustálený vzájemný vztah jednotlivých intenzit divadelních složek.

Z pěti složek, které jsme uvedli výše, je dle Pokorného specificky divadelní pouze dramatická složka, kterou „...*tvoří rovným dílem režijní a herecká část, zhusta i v teorii těžko odlučitelné jedna od druhé.*“<sup>56</sup> Ostatní složky mají svůj protějšek v samostatných uměních, čímž se Pokorný odlišuje od prvotního chápání Kouřilova. Rozdíl mezi samostatným uměním a divadelní složkou, který řeší většina autorů zabývajících se touto problematikou, vidí Pokorný v tom, že: „...*v prvním případě je např. slovesné umění samo sobě účelem, kdežto v druhém případě je funkční.*“<sup>57</sup> Onu funkčnost chápe vůči ostatním složkám. Ty se tedy liší od samostatných druhů umění funkčním zapojením sebe sama do vyššího celku divadelního představení. Pokorný ovšem podotýká, že hranice jsou spíše pozvolného rázu. Stejně tak i vzájemné splývání jednotlivých složek.

Pokorný popisuje dva přístupy divadelní estetiky k syntetičnosti divadelního výrazu. Tyto přístupy označuje za protichůdné, ovšem jejich protichůdnost se s odstupem času jeví pouze jako zdánlivá. Pokud přistoupíme v rámci tohoto pojednání o přístupu Jaroslava Pokorného k divadelním složkám na to, že lze tyto dva přístupy jednoznačně oddělit, je důležité si připomenout, že oba přístupy se formovaly z odlišných teoreticko-historických reálií, a druhá jmenovaná čerpala z té první. První přístup, za jehož zástupce bychom mohli považovat Richarda Wagnera a jeho Gesamtkunstwerk sice už chápe divadlo jako syntetické umění, avšak stále se drží obecných kategorií jako je činohra, opereta, opera a balet. Divadlo pak pokládá především za činohru (a naopak), třeba s výrazně „...*rozšířenými výrazovými prostředky.*“<sup>58</sup> U druhého přístupu divadelní estetiky bychom za jakýsi mezistupeň mohli označit Otakara Zicha, zástupcem pak Jana Mukařovského s touto výjimkou. Pokorný nesprávně tvrdí, že kategorie činohru, operu, operetu a balet druhý přístup ruší. Jak vidíme právě u Mukařovského, jedná se spíše o domyšlení dovnitř těchto kategorií. Mukařovského přiřazuji k druhému přístupu záměrně, neboť Pokorný dále tvrdí, že tento přístup „*Domýšlí do důsledků zásadní poznatek, že je divadlo syntetické umění, tj. umění složené*

---

<sup>56</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946. s. 243.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 243.

<sup>58</sup> Tamtéž. s. 17.

s několika samostatných, a reklamuje pro všechna zúčastněná umění, všechny složky, stejné postavení ve struktuře.“<sup>59</sup> Sám sebe pak řadí k druhému přístupu.

Pokorného přínos tkví hlavně v praktickém využití a rozšíření Kouřilova chápání složek divadelního výrazu. Zasadil toto chápání do širšího kontextu a svou aplikací na historiografickou problematiku rozšířil možné chápání složek. Navíc dokázal, že: „*Historické příklady potvrzují naši prvotní thési, že je v zásadě každé divadelní dílo (tj. hotové představení) syntésou několika výrazových složek – dílčích umění – o různém stupni intensity a různé výrazové funkci.*“<sup>60</sup>

I přes tento přínos je použití Pokorného práce pro studium složek divadelního výrazu problematická. Zich užíval pojetí divadelních složek jako nástroje k vymezení dramatického umění a k jasnější a jednoznačnější orientaci v jeho teorii. Mukařovský si uvědomuje, že nelze vytvořit jednoznačnou a definitivní teorii složek, rezignuje na jejich vyjmenovávání a zaměřuje se na jejich analýzu a ve své podstatě jednoduché vymezení. Problematické je začíná uchopení Pokorného práce. Pokud by se v případě jeho práce jednalo pouze o použití složek divadelního výrazu k jiným, historiografickým cílům, bylo by jeho publikace velmi zajímavým přínosem pro problematiku složek divadelního výrazu. Jednalo by se pouze o příklad využití, stejně jako může být příkladem, i když určitě méně rozsáhlým a podrobným, užití v divadelní recenzi. Pokorný se však věnuje složkám a jejich historiografické užití má obhajovat pojetí složek, což vychází už z názvu publikace. Pokorný tedy se složkami pracuje přesně naopak Zich.

---

<sup>59</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946. s. 17.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 243.



## 7. Artur Závodský

Artur Závodský chápe divadelní výraz<sup>61</sup> jako výsledek kolektivní spolupráce mnoha různých tvůrčích subjektů, kterými jsou zástupci jednotlivých druhů umění. Z toho vychází jeho pojetí složek divadelního výrazu. „*Každé umění, které vstupuje do divadelní syntézy (literatura, architektura, malířství, hudba, tanec film atd.) pozbývá své svébytnosti, podstatně se proměňuje, prolíná s jinými zde zúčastněnými uměními a funguje coby složka struktury.*“<sup>62</sup> Závodský zároveň upozorňuje, že jednotlivé složky jsou stále v kontaktu se svým „mateřským“ uměním a jeho stavem v dané době.

Za nutné složky považuje herectví a obecnstvo. Přičemž středem dynamického artefaktu je pro něj herec. Mimo něj a obecnstvo rozeznává dalších pět složek, celkově tedy sedm. Teorii dramatu, dramaturgii, režii, scénografii, hudbu, herectví a obecnstvo. Závodský si, stejně jako jiní, uvědomuje, že se divadelního výrazu neúčastní vždy všechny složky, ale častěji jen některé z nich. „*I když se v divadelní syntéze spojují zpravidla také jiné složky /výtvarnictví atd./, třeba říci, že v krajních případech může se divadelní umění obejít bez všech ostatních složek – nutný je toliko herec a prostor*<sup>63</sup>, v němž herec hraje, ...“<sup>64</sup> Ohledně hierarchizace složek zaujímá totožný postoj jako Miroslav Kouřil ve svém pozdějším pojetí.

Závodský zpracovává složky zcela ojedinělým způsobem. Výše uvedené složky nejsou složkami, jak jsme je doposud chápali, ale teoretickými principy, které jsou v divadelním výrazu přítomny. Kupříkladu hned první složka, teorie dramatu, „...*musí řešit problém pojetí dramatu jako literárního díla (tím se obírá literární věda) a problém pojetí dramatu jako textové složky divadla (ten zajímá*

---

<sup>61</sup> Používá označení „divadelní artefakt/představení“

<sup>62</sup> ZÁVODSKÝ, Artur a Zdeněk SRNA. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. 2. dopl. vyd. Brno: rektorát UJEP Brno, A. Nováka - vlastním nákladem, 1972. s.12

<sup>63</sup> Neuvádím prostor u nutných složek, neboť Závodský nepovažuje prostor za složku.

<sup>64</sup> ZÁVODSKÝ, Artur. Předmět, struktura a metody divadelní vědy /Teatrologie/. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 51

*teorii dramatu a teorii divadla*).<sup>65</sup> Složky jsou tedy u Závodského dvojího charakteru.

První běžnější pohled počítá se složkami, jako se zástupci jednotlivých profesí, které se podílí na vytváření divadelní inscenace, tedy autor, dramaturg, režisér, scénograf, hudební skladatel, obecnstvo, choreograf, herci atd. Druhý je v českém myšlení o složkách naopak velmi neobvyklý. Závodský v něm chápe složky nejen jako části, či prvky divadla sjednocené podle určitých klíčů, ale zároveň jako sjednocující označení teatrologických teoretických disciplín. Takové chápání je ovšem už z počátku problematické. Teoretické východisko dodržuje pouze u „teorie dramatu“, jinak se věnuje složkám jako zástupcům jednotlivých umění. Navíc, například u obecnstva, je v čistě divadelně vědném kontextu problematické danou teorii najít. I když je tento výklad o složkách publikován v práci, jejíž hlavní záměry jsou spíše edukativní než výzkumné<sup>66</sup> (jedná se o obecný úvod do divadelní vědy), Artur Závodský, spolu se Zdeňkem Srnou nečerpají z žádného z předchozích autorů.

Podíl autorství Zdeňka Srny na výše uvedeném pojetí složek můžeme považovat za minimální. Závodský totiž publikuje roku 1971 toto chápání čistě pod svým jménem. Závodského pojetí složek tedy už z počátku obsahuje jakousi dvojlovnost, vnitřní rozpor, a právě proto je důležité se o jeho chápání zmínit.

Zajímavé je v tomto kontextu Závodského chápání funkce složek. Tu vidí zaprvé ve strukturním rozboru divadelního představení, které „... umožňuje divadelnímu vědci divadelní artefakt na základě všech dostupných pramenů rekonstruovat, zevrubně popsat, určit jeho ideově-umělecký význam a ocenit funkci všech jeho složek.“<sup>67</sup>, za druhé, svůj výčet složek chápe jako rozdělení divadelního výrazu na jednotlivé části (teorie), kterými by se následně měla divadelní věda věnovat, nebo se jim již v různých obměnách věnuje.

---

<sup>65</sup> ZÁVODSKÝ, Artur a Zdeněk SRNA. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. 2. dopl. vyd. Brno: rektorát UJEP Brno, A. Nováka 1 - vlastním nákladem, 1972. s. 50.

<sup>66</sup> Poprvé Závodský toto své chápání publikuje se Zdeňkem Srnou v publikaci *Úvod Do Divadelní Vědy: (stručný Nástin) : Určeno Pro Posl. Fak. Filosof. a J[anáčkovy] AMU V Brně*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.)

<sup>67</sup> ZÁVODSKÝ, Artur. Předmět, struktura a metody divadelní vědy /Teatrologie/. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 59.

Avšak Závodský nevypracovává celkový systém složek, jako je tomu například u Kouřila. Jednotlivé části jeho pojetí spolu kolidují, nebo vznikají nejasné vazby. Například prostor označuje v několika případech za složku. Ve svém výčtu složek jej ale neuvádí a ani nijak nespecifikuje, kde se v kontextu jiných složek nachází. Neříká, zdali se jedná o jakousi nadsložku, se kterou jsme se setkali u Kouřila, obsahující vícero jiných složek, či zda je naopak podsložkou. Pokud bychom chtěli jeho chápání použít, tak například vzhledem k obecnosti určení publika, bychom mohli považovat za součást složky prostoru scénografii i publikum. Právě tyto nejasnosti vedou k neshodám o vymezení složky v divadelní teorii i praxi.

## 8. Petr Pavlovský

Za jeden z nejzajímavějších příspěvků k problematice složek divadelního výrazu lze považovat heslo *Složky divadla*<sup>68</sup> od Petra Pavlovského v publikaci *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Pavlovský uvádí, jak jsme se ostatně už mohli u výše uvedených autorů přesvědčit, že neexistuje jasná shoda vymezení toho, co je myšleno pod označením „složka“. Tvrdí, že složkou je nazýváno v podstatě cokoli, co splňuje první větu jeho hesla: „*Složky divadla jsou části, vrstvy či prvky divadelního díla vymezené podle nejrůznějších klíčů.*“<sup>69</sup> Možných přístupů, klíčů, zmiňuje Pavlovský několik. Jeden může vycházet z druhů umění, které se účastní divadelního výrazu, což je například jeden z přístupů Artura Závodského, jiný z čistě divadelních fenoménů režie a herectví, dalšímu jde o výsledek, tedy představení a jiný může chápat divadelní výraz jako systém složek, které jsou syntagmaticky spojeny záměrem režie.

Přínosem jeho přístupu je, mimo jiné, vymezení vztahu složek divadelního výrazu k inscenaci a k divadelnímu artefaktu (představení). Jak jsme se mohli přesvědčit, autoři pracují při teoretickém vymezení složek s oběma termíny velmi volně a často je zaměňují.

Pavlovský chápe složky jako „... *určité prvky artefaktu, přičemž musí jít o objektivní, smyslově vnímatelné fenomény (součásti znaku), nikoliv o představy (součásti významu).*“<sup>70</sup> Pokud bychom dodržovali tyto podmínky, za složku nemůžeme považovat dramatický text, pokud tedy není např. vytištěn jako součást divadelního prostoru, stejně tak za složku nemůžeme považovat ani režii. Dramatický text je totiž jednou z představ, o které Pavlovský mluví. Představou myslí záměr inscenátorů před vytvořením divadelní inscenace. Režie je, jak si dále vysvětlíme, zase kompoziční silou složek, nikoli složkou samou.

Dále klade na teoretické vnímání složek ještě několik podmínek. Z výše uvedené citace vychází podmínka kategoriální stejnorodosti, protože barvy a tvary

---

<sup>68</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 275.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 257.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 257.

scénografie nelze považovat za stejný typ kategorie jako režijní kompozici. Další podmínkou je jasná hierarchizace jednotlivých složek<sup>71</sup> na složky základní, které nelze dělit na další složky složek a také při analýze představení nesmí podle Pavlovského žádná složka přecházet. Při takto nastavených podmínkách nemůžeme s dosud uvedenými autory počítat. Zich, krom jiného, nedodrží zákaz dělení složek na další podsložky, neboť v jeho chápání jdou všechny složky dělit. Pokorný chápe jako složku režii, čímž porušuje podmínku kategoriální stejnorodosti a kupříkladu Kouřil tvrdí, že ne všechny jím uvedené složky se účastní každého divadelního představení. Nejbližší je svým částečně relativistickým pojetím Mukařovský, ale díky svému chápání dramatického textu neobstojí ani on. Kvůli tomu musel Pavlovský vytvořit obecnější pojetí divadelních složek. Za složky divadelního výrazu tedy považuje divadelní pohyb, divadelní prostor, divadelní zvuk a divadelní světlo. Všechny ostatní složky považuje za podsložky.

Základní složkou je divadelní pohyb, který Pavlovský označuje jako postačující materiál vyjadřovacích prostředků v divadle. Rozděluje jej na autentické, tedy ty, které konají účinkující a jsou specificky divadelní. Dále na kinografické, vykonávané mechanickými přístroji. Za rozhodující považuje pohyb autentický, „... protože u něj je možný kontakt s publikem“<sup>72</sup>. Kinografický, nebo také jinak řečeno, předmětný pohyb (například v loutkovém divadle) totiž musí dle Pavlovského neustále přesvědčovat diváka o své autentičnosti. Důležitost této složky umocňuje i to, že divadelní pohyb může být prováděn i jinými složkami, primárně vizuálního charakteru (světelné efekty a pohyb částí prostoru).

Za druhou složku, divadelní prostor, považuje: „...*všechn* prostor, do kterého během představení vstoupí herci a diváci, prostor, který může divák během představení vidět, i prostory, kam sice diváci nevidí, ale v nichž vznikají zvuky, které publikum během představení vnímá.“<sup>73</sup> Obecně jej Pavlovský definuje jako:

---

<sup>71</sup> Hierarchii divadelních složek považují za důležitou, nebo se jí nějakým způsobem věnují všichni zde uvedení autoři.

<sup>72</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004. s. 258.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 258.

„...prostor, v němž existují znaky, jež jsou součástí divadelního artefaktu.“<sup>74</sup>

Divadelní prostor je tedy tam, kam může svými smysly divák dosáhnout a spojit si jej s divadelním představením (například i zakašláni diváka se může při divadelních formách založených na improvizaci stát součástí divadelního artefaktu).

Divadelní světlo je poměrně novou složkou divadelního výrazu v historickém kontextu, tedy pokud pomineme možnost využití západů slunce, a podobně. Divadelní světlo má podle Pavlovského několik důležitých funkcí. Je znakem časově ohraničující představení, zároveň vymezuje jevištní prostor, zároveň scénografickým prvkem a dle Pavlovského i součástí jevištního světla a kinografie. Divadlem silně zdůrazňujícím tuto složku je například černé divadlo.

Divadelní zvuk chápe Pavlovský prakticky stejně široce jako Miroslav Kouřil, který pojmenoval tuto složku scénický zvuk. Vzájemně nenajdeme v charakteristice těchto složek významný rozdíl.

Přístup Pavlovského ke složkám divadelní výrazu vychází ze znalosti a kritického zhodnocení předchozích přístupů. Během jeho studia na Karlově univerzitě byl v kontaktu s některými z výše uvedených autorů a jejich teorie znal. Ostatně z některých ve svém hesle *Složky divadla* vychází. Například pojetí složky divadelního zvuku přebírá, ať už vědomě, či ne, od Miroslava Kouřila. Režii nepovažuje z výše uvedených důvodů za složku, ostatně stejně jako jeden z jeho přednášejících, Jan Kopecký.<sup>75</sup> Dle obou je pouze silou koordinační, řídicím prvkem ostatních složek.

Pavlovského pojetí divadelních složek je z doposud představených nejcelistvější a lze říci, že se jedná o kritické zhodnocení předchozích přístupů a na jejich základech vytvoření nového, obecnějšího přístupu k divadelním složkám. Otázkou ovšem zůstává, zda, případně do jaké míry, je možná aplikace tohoto chápání divadelních složek v praxi. Vzhledem k předchozím autorům, ze kterých Pavlovský čerpá, se jedná o nejjobecněji definované části divadelního

---

<sup>74</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004. s. 258.

<sup>75</sup> Osobní korespondence s Petrem Pavlovským

výrazu, z čehož mohou plynout nesrovnalosti ohledně zasazení prvků divadelního představení do jednotlivých, obecnějších složek.

## 9. Výzkum interakce složek jevištního díla, (AMU 2006 – 2008)

Poměrně detailně jsme si ukázali, jak ke složkám přistupovali autoři, kteří se snažili teoreticky rozebrat a podložit „složkovost“ divadelního výrazu. Většinou jsou to jasně definované závěry, které mají snahu vytvořit univerzálně aplikovatelný systém na libovolný divadelní výraz, tedy vytvořit nástroj ke snadnějšímu uchopení divadelní inscenace, představení, performance apod. Na(ne)štěstí je daná problematika daleko širší, než jsme si dosud ukázali. Krátce tedy popíšeme projekt *Výzkum interakce složek jevištního díla* s podtitulem *V českém alternativním a zejména loutkovém divadle posledního období*, který probíhal mezi lety 2006 až 2008 na Katedře alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze a shrneme závěry, které jsou pro tuto práci zásadní. Výzkum se primárně zabývá vzájemným vztahem složek jevištního díla, ovšem je natolik široce koncipován, že pro naše potřeby využijeme pouze studie Jaroslava Etlíka.

Ten ve studii *Termíny k dohodnutí*<sup>76</sup> vysvětluje, proč považují tento projekt za důležitý. „*Hlavní důvodem je to, že nabízená řešení (dosud publikovaných prací o divadelních složkách, pozn. autora) jsou stále neuspokojivá... co se týče pojmosloví, je situace v oblasti divadelních složek stále problematická a vzhledem k případným inovacím a dalšímu zpřesnění stále otevřená.*“<sup>77</sup> Hned z počátku je třeba upozornit, že v některých částech se Etlíkův přístup sbíhá s výše uvedeným přístupem Petra Pavlovského. Etlíkova studie zavádí označení „komponent“. Slovo složka podle něj: „... v sobě nese obrovskou historickou zátěž zafixovaných sémantických významů, které jsou přinejmenším pocíťovány jako zastaralé a překonané.“<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 80-86102-51-3. str. 13 – 25.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 21.



Pokud mluvíme o složce, nabízí se vyložit si tento výrok ve smyslu stavebního dílu, z něhož je divadelní představení poskládáno. Takové pochopení ovšem vrací myšlení o divadle zpět do překonaných teorií a evokuje spíše chápání divadla jako souborného uměleckého díla (Gesamtkunstwerku), čili podle Etlíkových slov, jakési skládačky jednotlivých umění. Slovo komponent považuje za prosto nežádoucích posunů a i z tohoto důvodu klade požadavek, aby bylo užíváno v divadelní teorii místo „složky“, slova „komponent“. Pro lepší pochopení uvedeme, jak Etlík vymezuje za pomoci komponentů divadelní dílo. *„Divadelní dílo je syntetický útvar, autonomní umělecký druh, jehož syntetická „substance“ je tvořena z několika komponentů, které jsou ryze divadelní, a které tvoří nedílnou jednotu jeho mediální povahy.“*<sup>79</sup> Jednotlivé komponenty samozřejmě čerpají z autonomních divadelních druhů, avšak nejsou jimi.<sup>80</sup>

Etlíkova studie vyšla v roce 2006, což je pouhé dva roky po vydání teatrologického slovníku s titulem *Základní pojmy divadla*, ve kterém publikoval Pavlovský své rozdělení složek na složky divadelního díla a divadelního artefaktu. Etlík řadí tuto problematiku do širšího kontextu a vymezuje dva protichůdné směry chápání divadelního artefaktu.

První směr, který vychází z tradice počínající Hostinkým, přes Zicha a Mukařovského. Předponu „arte-“ tato tradice chápe jako dovednost, řemeslo. Artefakt je pak umělý jev, tedy řemeslný fakt vztahující se k umění. Zichem navrhované chápání za artefakt považovat dílo umělé, například symfonii. Etlík navíc podotýká, že artefakt se od běžného řemeslného produktu odlišuje estetickou funkcí, jež je dominantním faktorem smyslu jeho existence. *„Stručně řečeno: artefakt není na světě proto, aby vzbuzoval libost jako pouhý krásný výrobek (např. panenka, malebná sklenička nebo krásný oděv), neobsahuje jen statickou estetickou hodnotu, ale je tu přímo a hlavně kvůli zrodu estetické funkce za jejíž dominance je vnímán a zároveň se v tomto „silovém poli“ estetické funkce*

---

<sup>79</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. s.21.

<sup>80</sup> Argumentaci proč nejsou jednotlivé složky (komponenty) autonomním uměním jsme již několikrát uvedli, proto ji znovu neuvádím.

rozvíjí v umělecké dílo.<sup>81</sup> Do opozice staví pojetí Petra Pavlovského, respektive Jaroslava Volka, neboť Pavlovský jeho názory přebírá.<sup>82</sup>

Rozdíl mezi oběma přístupy je obsažen v odlišném chápání předpony „arte-“, a pojmu díla. Zatímco u předchozí linie je arte dovednost, řemeslo, u Volka znamená uměleckost a existuje až v situaci umělecké komunikace. „*Artefakt... je tedy to, co vnímá a s čím se kontaktuje vnímatel a co tedy existuje jen teď a tady, po dobu trvání recepčního aktu.*“<sup>83</sup> Dílo odvozuje Volek podle udělanosti, řemeslnosti, tedy to, co udělal autor. Etlík považuje za správný první uvedený přístup, který vychází z toho, jak byl divadelní artefakt a dílo v české estetice chápán. Za divadelní artefakt tedy Etlík považuje inscenaci, uměleckým dílem je pak samo divadelní představení.

Divadelní dílo považuje Etlík za spojení několika složek, konkrétně herecké, vizuální, zvukové a divácké. Ve své studii se však diváckou složkou zabírá pouze okrajově, neboť pozornost věnuje hlavně složkám divadelního artefaktu, čímž se přiznává k Pavlovského rozdělení.

Za nejzákladnější složku považuje, stejně jako většina autorů obsažených v této práci, herectví. „*Hereckou složku zajišťuje herec svým bytím a jednáním v hracím prostoru. Do herecké složky patří veškeré nonverbální i verbální jednání, které herec vytváří živě na scéně.*“<sup>84</sup> Herectví tedy obsahuje i text, který Etlík nepovažuje za složku, ale pouze za předartefaktovou inspiraci s různou mírou důležitosti pro výsledný jevištní tvar. Za součást herecké složky považuje i živě pronášená slova, čímž vymezuje i zvukovou složku. Do ní řadí veškerou hudbu, včetně ruchů a šumů na jevišti, nebo reprodukováných hlasů.

---

<sup>81</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. s. 23.

<sup>82</sup> K čemuž se přiznává například v úvodu teatrologického slovníku *Základní pojmy divadla* (2004) s. 7-10.

<sup>83</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. s. 22.

<sup>84</sup> Tamtéž. s. 14.

Posledním komponentem je vizuální složka, do níž podle Etlíka patří scénické objekty, dekorace, částečně (dle funkce) i líčení a maska, která může být součástí jak složky herecké, tak vizuální. Stejně tak je součástí vizuální složky, což koresponduje s Pavlovského přístupem, i používání videa, filmových ukázek a televizních záznamů. Za pomezí pak považuje užití přímého televizního přenosu, neboť ten stojí na hranici vizuální a herecké složky. Příznakovost je tu obsažena v absenci trojrozměrné postavy herce. Zařazení takového příkladu do patřičné složky záleží dle Etlíka na konkrétním použití. Krátce řeší i problém loutky. Loutka, ač má výtvarnou podobu, není součástí vizuálního komponentu, ale herecké složky. V jejím případě je upřednostňována zástupná funkce herectví.

Pavlovský považuje za složku divadelní pohyb, což Etlík pokládá za příliš neuchopitelnou kategorii, u které se navíc: „...jedná o fyzikální veličinu, která není řádově srovnatelná s pojmem divadelního díla.“<sup>85</sup> Sice souhlasně s Pavlovským tvrdí, že pohyb jako kategorie může být spjata s kterýmkoliv komponentem, zároveň ale logicky tento komponent vždy přesahuje. Pohyb totiž, jak Etlík podotýká, je kategorií, bez níž nemůže divadelní akt existovat. Nelze tedy divadelní pohyb redukovat na pouhou složku divadelní inscenace. Etlík považuje divadelní pohyb za „...spíše jakousi esenciální energii divadelního aktu jako celku, která se po celou dobu co tento akt trvá, projevuje na rozličných úrovních a rozmanitými způsoby.“<sup>86</sup> Z divadelního pohybu vychází herectví a ve vzájemném vztahu obou Etlík nesouhlasí s Otakarem Zichem, který tvrdí, že herectví je jakýkoliv pohyb hercova těla v prostoru. Etlík za herecký akt považuje pouze pohyb záměrný. Druhou podmínkou pro jednoznačné ustanovení hereckého aktu je předstírání, transformace, nutnost představovat něco jiného než je sám. Musí tedy vzniknout hra, dohoda mezi divákem a hercem. To platí i v případě, že herec svou hrou představuje sám sebe.

---

<sup>85</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. s. 15.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 16.

Etlík se také věnuje revizi jednotlivých divadelních kategorií, které byly v některých fázích českého myšlení o divadle považovány za složky, hlavně režii a dramaturgii. Dramaturgie jak již víme, byla považována za složku jen velmi omezeným počtem autorů, z nichž ji do celistvějšího výkladu o složkách vsadil Artur Závodský. Režii za složku považovala téměř celá strukturalistická tradice. Etlík si klade otázku, jak se na divadelním díle podílí právě režie a dramaturgie. Argumentuje přitom podobně jako Pavlovský. Ptá se, jak divák vnímá režii, nebo dramaturgii. Dle Etlíka je nemožné říci, že diváka oslovuje stejným způsobem herectví jako režie. Režii podle něj nemůže být nazírána: „...*jako jednotlivina, jako samostatná entita, jako něco, co by mohlo existovat bez souvislosti s herectvím, zvukovou, nebo výtvarně vizuální složkou a mohlo být nazřeno samostatně jako izolovaný, (přímo vnímatelný) smyslově materiální akt.*“<sup>87</sup> Samozřejmě, režii lze vnímat, ale divák ji může pozorovat pouze skrz kompozici, nikoli samostatně. Stejně nemůže být nazírána ani dramaturgie. Režii a dramaturgii tak nelze považovat za složky divadelního díla, dokonce ani složky divadelního artefaktu. Jsou rozpuštěny v ostatních složkách, skrz které jsou realizovány. Jedná se tedy o způsob zpracování, nikoli o složky divadelního díla či divadelního artefaktu.<sup>88</sup>

Můžeme tedy na závěr této kapitoly říct, že Etlík ve velké míře souhlasí s tím, jak chápe složky Petr Pavlovský. Nesnaží se o nové pojmání složek divadelního výrazu, ale spíše doplňuje či opravuje nedostatky Pavlovského chápání.

---

<sup>87</sup> KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. s. 19.

<sup>88</sup> I když Etlík přiznává, že jsou v něm obsaženy, ovšem nikoliv jako složky.

## 10. Cesta živého myšlení o složkách

V této kapitole se pokusíme shrnout to, co jednotliví autoři dosud o složkách řekli, a přiblížit celkový vývoj vskutku velmi živého myšlení o složkách divadelního výrazu. Za počátek považujeme Gesamtkunzwerk, neboť se jedná o první celistvou teorii, ve které nejsou jednotlivé části divadelního představení nahlíženy časově (např. Aristoteles), ale podle společných vlastností. Co je myšleno společnými vlastnostmi, je, jak jsme si dokázali, velmi proměnlivé. Jednotliví autoři na sebe navazují jen v pojetí některých dílčích oblastí.

### 10.1. Nestálý počet složek

Velmi rozdílný už je jen počet složek, se kterými autoři pracují, a které v divadelním výrazu vyčleňují. Za základní lze označit pojetí Otakara Zicha. Jeho rozdělení divadelního představení na dvě základní složky, vizuální a akustickou, je nejspecifičtějším pojetím složek v českém myšlení o divadle. Specifičností chápeme to, že rozdělil divadelní představení na nejnižší počet složek<sup>89</sup> a zároveň uvádí, že tyto základní složky se dělí na další složky. Tím se vyhýbá přímému vyjmenování všech složek, o což se snaží všichni autoři druhé poloviny dvacátého století.

Stejně tak počet složek není důležitý pro vnímání Jana Mukařovského. Ten nejmenuje ani základní složky, ani žádný pevný vztah mezi nimi. Dokonce tvrdí, že: „...není dvojice složek, byť sebepříbuznějších, jejichž sepětí by nemohlo být uvedeno v pohyb.“<sup>90</sup> Navíc, jak již víme, považuje takový seznam složek za mrtvý. Oproti tomu Jaroslav Pokorný jmenuje celkově pět základních složek. Některé z nich obsahují další složky. Konkrétně jeho dramatická složka obsahuje složku režijní a hereckou a hudební složka obsahuje složku vokální a instrumentální. Miroslav Kouřil jmenuje složek osm, Artur Závodský sedm a Petr

---

<sup>89</sup> Příloha obr. č. 4 – Tento graf je třeba brát pouze jako orientační, neboť uvádím počet základních složek, se kterými jednotliví autoři pracují. Například v případě Zicha, či Mukařovského, nelze, vzhledem k jejich pojetí, určit přesný počet složek.

<sup>90</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 2. Brno: Host, 2007. s. 397.

Pavlovský i Jaroslav Etlík čtyři složky (komponenty) divadelního výrazu. V posledních deseti letech tedy můžeme sledovat snahy o co nejjobecnější určení jednotlivých složek.

## 10.2. *Shrnuté složky sémiotické*

V této práci záměrně nevěnujeme větší prostor sémiotickému přístupu, neboť spojení se složkami je velmi problematické. Sémiotika je, jednoduše řečeno, nauka o znaku. Ivo Osolsobě sémiotiku definuje konkrétněji. Jako vědu: „...o nástrojích a technikách nepřímého a zprostředkovaného poznání, tj. o nástrojích a technikách náhrady poznání přímého.“<sup>91</sup> Znak má v této definici roli zprostředkovatele, zástupce, což vychází z Peircova vymezení znaku jako něčeho: „...co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze.“<sup>92</sup> Když tedy sémiotický přístup nahlíží divadelní výraz z pohledu významu znaků a jejich chování na divadle, je třeba ho vymezit vůči složce.

Složku se pokusil jednoznačně vymezit až Petr Pavlovský<sup>93</sup>, který za ni považuje: „...části, vrstvy či prvky divadelního díla vymezené podle nejrůznějších klíčů.“<sup>94</sup> Dle těchto definic tedy znak nekoresponduje s podstatou složky, kterou chápeme jako určitou ohraničenou množinu společných prvků, tedy i znaků v divadelním díle. Sémiotika se zabývá obsahy složek, nebo lépe, chápáním obsahů složek, nikoli složkami samotnými. I když sémiotik Osolsobě ve svých komunikačních grafech (například u sériového pojetí<sup>95</sup> divadelní komunikace z pohledu sémiotiky) některé části divadelního výrazu pojmenovává, nepracuje s nimi jako se složkami. Spíše jako s jednotlivými fázemi komunikační události.

---

<sup>91</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. 1. vyd. Brno: Hudba a divadlo, 1992, 223 s. ISBN 80-901-1120-3.

<sup>92</sup> PALEK, B., Ogden, C. K. 1., Peirce, C. S., Richards, I. A. 1., Curry, H. B., Morris, C. W. 1., & Univerzita Karlova. (1997). *Sémiotika* (2. přeprac. vyd.). Praha: Karolinum. s. 37.

<sup>93</sup> Všichni předchozí autoři vymezovali složky nepřímo, přes jejich jmenování.

<sup>94</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 257.

<sup>95</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. 1. vyd. Brno: Hudba a divadlo, 1992. s.33.

### **10.3. Strukturalismus na pozadí hierarchizace složek**

Na začátek této podkapitoly je třeba zdůraznit, že téma složek je primárně strukturalistickou problematikou, nebo lépe, do strukturalistického chápání zapadá. Ovšem o složkách můžeme mluvit ještě před strukturalistickými tendencemi. Wagner sice ve svém Gesamtkunstwerku rozděluje divadlo na jednotlivá umění (tehdy ještě nikoli složky), ale jak jsme si dokázali v první kapitole, Otakar Hostinský již částečně s konceptem složky pracuje. Pokud se věnujeme složkám, chápeme umělecké dílo v souladu s Mukařovským jako strukturu, jejíž části jsou v pevné souvztažnosti ke svému celku a jejichž vztahy jsou dynamické samou svou podstatou. Tyto vztahy se pak vzájemným přeskupováním neustále mění.<sup>96</sup> Stejně tak fungují i divadelní složky, tedy části celku (například představení), které se vzájemně neustále nahrazují a vzájemně hierarchicky proměňují. Složky tedy úzce souvisí se strukturalistickou teorií, ovšem krom příspěvku Jana Mukařovského, jak jsme již zmínili, nejsou její svébytnou součástí, nevycházejí z ní, spíše do ní zapadají. Mukařovský totiž nejmenuje hlavní složky, označuje pouze složky závažné a navíc zmiňuje, že nevyjmenovává všechny. Tím dodržuje obecnější strukturalistické pojetí. Zich, Kouřil a další již své složky hierarchizují velmi jasně.

Divadelní složky se každý z autorů, který jim podrobněji věnuje, snaží vzájemně hierarchizovat. Určit složky základní, tedy nutné pro realizaci divadelního představení a složky vedlejší, případně podložky téhož<sup>97</sup>. Hierarchizace složek je logická, protože aplikovat na složky demokratický postulát neodpovídá skutečnosti, jak v této práci uvedení autoři dokazují. Zich sice takový demokratický postulát připouští, ovšem hned v několika následujících větách přiznává, že herectví má mezi ostatními složkami výjimečné postavení. Prost přímé hierarchizace je pouze přístup Mukařovského. Samotné vyčlenění

---

<sup>96</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. s. 27.

<sup>97</sup> Podsložku chápeme jako systematicky vyčleněnou část jiné, nadřazené složky.

jedné složky nad druhou pochází ze situace v divadelní praxi, neboť existují divadelní žánry, které upřednostňují některou ze složek divadelního výrazu natolik, že další zcela chybí. Často je uváděna pantomima, která, v jedné ze svých forem, neobsahuje zvuk.<sup>98</sup> Tento problém absence jedné ze složek řeší jak Zich, tak později Kouřil. Dle obou se složky navzájem nahrazují a zastupují. Jak navíc v souvislosti s vlastní úpravou Kouřilova grafu záznamu divadelních složek zdůraznil Pokorný, pokud jedna ze složek chybí, další přímo úměrně nabývá na intenzitě. Všichni zde zmínění autoři, vyjma Mukařovského, považují za základní složku divadelního výrazu herectví. Kouřil argumentuje tím, že u herectví: „... *jde o lidskou činnost, a nelze ji tedy úplně vymazat, lze ji pouze utlumit ve významu a účasti na jiných činnostech.*“<sup>99</sup> Zich dokonce klade požadavek, aby všechny ostatní složky sloužily k zvýraznění složky herecké. Za nejdůležitější složku ji považuje i Jaroslav Etlík. Za nejvýše postavenou složku tedy můžeme považovat složku hereckou.<sup>100</sup>

Hierarchizovat vzájemně ostatní složky je problematické, protože žádnou ze složek již nelze považovat za stálou a nadřazenou složce jiné. Výtvarnou složku lze minimalizovat, jak například dokazuje Peter Brook.<sup>101</sup> Stejně tak lze, v případě již výše zmíněné pantomimy, vyjmout složku divadelního zvuku a tak dále. Specifické postavení mezi složkami divadelního výrazu má publikum. Není nutně vázáno na žádnou z ostatních složek, což znamená, že nemůže být nahrazeno jinou složkou a zároveň je označováno jako nutná složka. Zajímavý pohled na problematiku publika má Jan Mukařovský. „*Ostatně jsou role hercova a divákova v divadle mnohem méně rozlišeny, než by se na první pohled mohlo zdát.(...) Zcela zjevným se stává pak vřadění herců mezi publikum např. tehdy,*

---

<sup>98</sup> Ovšem je také běžné, že pantomimická představení jsou doprovázeny hudbou. Viz. VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Václav Veber. Vyd. 1. V Praze : Akademie múzických umění, c2006. 421 s, il. ISBN 8073310546.

<sup>99</sup> KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6*. Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115. s. 33.

<sup>100</sup> V této podkapitole pojmenování „Složka herecká“ a zároveň i pojmenování dalších složek užíváme pro zjednodušení jako obecné názvy, zástupné pojmenování různě nazývaných složek téhož obsahu.

<sup>101</sup> BROOK, Peter. *The empty space*. 1st Touchstone ed. New York: Simon, 1996. ISBN 978-068-4829-579.



rozesměje-li komik svým výkonem spoluherce...smějící se herci jsou na straně publika.“<sup>102</sup> Dnes bychom dokonce mohli Mukařovského doplnit. Nejenže se herec může stát divákem, ale lze tento vztah i obrátit. Divák se může stát hercem. Atak na jednotlivého diváka je v divadelní historii poměrně běžný,<sup>103</sup> ale lze zaznamenat, například v souvislosti s performativními divadelními druhy, či improvizálně zaměřenými divadelními žánry, i zapojení celého obecnstva. Přesné hranice těchto složek tak nelze určit. Stejně tak nelze přesně vymezit ani jinou složku, neboť, jak jsme již zmínili, hranice složek se překrývají, případně se celé nahrazují, jak ostatně již dokázal Jindřich Honzl<sup>104</sup> nebo Jiří Veltruský<sup>105</sup>, když se zabývali pohybem divadelního znaku.

#### **10.4. Text jako složka problému**

V myšlení o složkách divadelního výrazu došlo k vývoji, který se střetával v několika problematických bodech. Takovým problematickým bodem je text, tedy textová, literární složka. U Otakara Hostinského vzniká ze střetu vizuálního umění a poezie divadelní představení. Literární složku tedy ponechává. Otakar Zich ve své argumentaci proti textovému pojetí divadla text jako složku vůbec nejmenuje. I když mluví o poezii, tedy z dnešního pohledu bychom mohli říci o jakémkoli na divadle uváděném textu, je pro něj složkou pouze řeč herců, kterou označuje za umění básnivé. Jan Mukařovský připouští, že dramatický text může být stejně tak dobře divadelní složkou, jako literárním druhem srovnatelným s lyrikou a epikou, čímž vzniká první nesrovnalost v chápání pozice literární složky v divadelním výrazu. Text Mukařovského jakoby na Zicha v tomto chápání navazuje, ovšem Zich ji ve svém počátečním rozpracování za složku

---

<sup>102</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. s.406.

<sup>103</sup> BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. Praha: NLN Nakladatelství lidové noviny, 2008, s.175.

<sup>104</sup> Honzl, Jindřich: Pohyb divadelního znaku. In: Slovo a slovesnost 6. Praha 1940, s.177-188.

<sup>105</sup> VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1994, s. 43-50. České divadlo. ISBN 80-7008-046-9.

neoznačuje.<sup>106</sup> Mukařovský však Zichův názor, že drama je pouze předlohou k divadelnímu uskutečnění komentuje takto: „...*toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na určitý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla.*“<sup>107</sup> To stačí k tomu, aby literární složku ve svém prvním pojetí<sup>108</sup> jmenoval Miroslav Kouřil, což od něj přebírá Jaroslav Pokorný. Text za složku divadelního výrazu nepovažuje až František Černý<sup>109</sup>, což od něj, včetně argumentace, přebírá Petr Pavlovský. Pavlovský tvrdí, že text nemůže být složkou, neboť není smyslově vnímatelnou částí divadelního představení, je vnímatelný pouze přes řeč herců, čímž se obloukem dostáváme opět k Zichovu přístupu.

---

<sup>106</sup> Ač pro text označení složka později používá, v této práci se přikláníme k tomu, co určil v pasážích, kde se touto problematikou systematictěji zabíral.

<sup>107</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1). s. 399.

<sup>108</sup> Textovou složku má Kouřil i ve svém pozdějším pojetí

<sup>109</sup> Dle osobní korespondence s Petrem Pavlovským

## 11. Závěr

Jak je patrné z poslední kapitoly této práce, definitivní teorie složek divadelního výrazu nejenže je v nedohlednu, ale ani není možná, neboť je součástí teoretické i praktické divadelní terminologie, která se neustále vyvíjí. Ukázali jsme si, že pohled na divadelní složky se v průběhu dvacátého století dynamicky měnil.

Otakar Zich pracoval s jednoduchým duálním rozdělením na složku optickou a akustickou, přičemž obě se dělily na další složky. Mukařovský Zichovo chápání rozdělil do jednotlivých, ustálených složek a u některých se věnoval obecnému rozpracování. Divadelní teoretici po druhé světové válce, řadící se v českém prostředí ke strukturalistickým, případně poststrukturalistickým tendencím, na těchto základech rozpracovali další teorie, v nichž každý akcentoval částečně odlišný přístup. Některé přístupy zmiňuje i Pavlovský.<sup>110</sup> Autoři vycházející z Wagnera se věnují složkám z pohledu jednotlivých umění, spolupracujících na divadelní inscenaci. Miroslav Kouřil ve svém výčtu složek akcentuje konečný tvar představení. Artur Závodský se snaží vymezit složky podle profesí, které spolupracují při vytváření divadelního artefaktu, a zároveň za složky označuje i jednotlivé teoretické oblasti divadelní vědy. Jednotlivá pojetí tedy na sebe navazují, jako v případě Zicha a Mukařovského, nebo Pavlovského a Etlíka, a zároveň se můžeme setkat s přístupy stojícími zcela mimo dosavadní myšlení o složkách divadelního výrazu.

Složky divadelního výrazu, jako nutná součást divadelní terminologie, slouží k upřesnění aktuálně řešeného tematického bloku. Pokud použijeme sousloví „scénická složka“, jakkoliv je její vymezení problematické, máme na mysli vizuální část představení, tedy zužujeme, upřesňujeme, čeho se další promluva bude týkat. Zároveň složka ohraničuje určitou část divadelního představení a „hlídá“ platnost následných výroků.

---

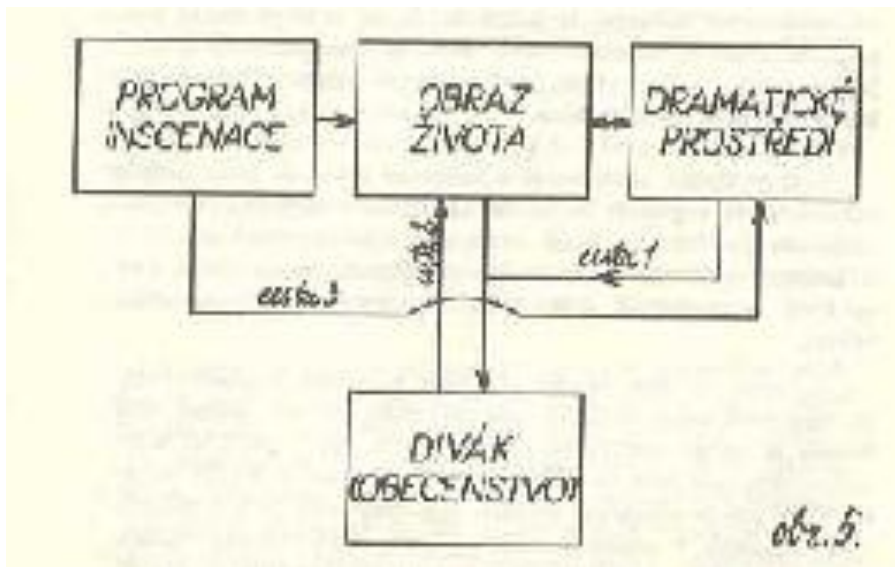
<sup>110</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 275.

Jsa tedy součástí divadelní terminologie, pokládá jednoznačné chápání divadelních složek základy praktické debaty o divadelním výrazu. V jejich aplikaci se však můžeme setkat s jistou dvojlomností. Na jedné straně existuje požadavek na jasná teoretická východiska, ze kterých jsou složky vyvozeny a na straně druhé pak praktické užití v divadelních recenzích, či odborných textech. Na tuto dvojlomnost neexistuje odpovídající výzkum. Při psaní této práce jsem se nesetkal se systematictějším praktickým užitím složek, jež by bylo možné přiřadit aspoň k jednomu, v této práci zmíněnému, přístupu. Pokud by tedy bylo třeba vypracovat nový přístup ke složkám divadelního výrazu, je třeba brát zřetel nejen na jasná teoretická východiska, ale zároveň i na jejich jednoznačnou použitelnost v praxi.



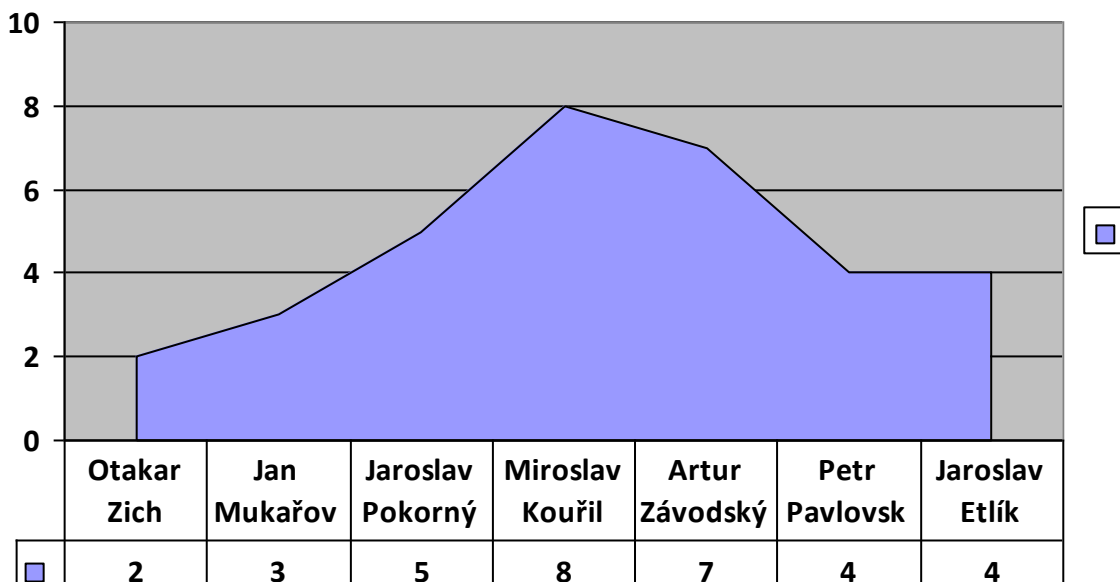
Obr. 3

KOUŘIL, Miroslav. Tři kapitoly o teatrologii. Skicka k úvodním kapitolám II. dílu Základů teoretické scénografie. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971. s.27.



Obr. 4

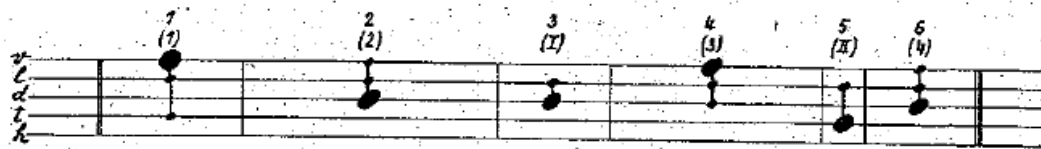
Orientační graf počtu základních složek u jednotlivých autorů.



Obrazová příloha č.5

Rozbor zdramatizovaného díla *Máj* v režii E. F. Buriana (premiéra v roce 1935)

KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky - průmyslových a odborných škol, 1945. s. 30



Obrazová příloha č. 6

Grafické znázornění výrazových složek z Aischylova *Spoutaného Prométhea*

POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946. s. 76

Prométheus:

Three staves of musical notation for Prométheus. Each staff has a series of notes with slurs and ties. Below each staff are verse numbers.

Verš	1	87	92	127	192	276	297
Verš	397	398	435	525	560	608	686
Verš	695	876	886	907	1039	1093	

## 13. Seznam citované literatury, použité literatury a elektronických zdrojů

### Seznam citované literatury:

1. DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha: Nakl. Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-13-0.
2. HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky : Otakar Hostinský*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1974. Sdružení umění – souborné umělecké dílo, s. 256-273.
3. KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6*. Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115.
4. KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6*. Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115.
5. KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů* (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114). Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 80-86102-51-3.
6. KOUŘIL, Miroslav. Tři kapitoly o teatrologii. Skica k úvodním kapitolám II. dílu Základů teoretické scénografie. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971.
7. KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky - průmyslových a odborných škol, 1945.
8. MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1).
9. OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. 1. vyd. Brno: Hudba a divadlo, 1992, 223 s. ISBN 80-901-1120-3.
10. PALA, Karel a Jan VŠIANSKÝ. *Slovník českých synonym*. 3., dopl. vyd. Praha: Lidové noviny, 2001, 479 s. ISBN 80-710-6450-5.
11. PALEK, B., Ogden, C. K. 1., Peirce, C. S., Richards, I. A. 1., Curry, H. B., Morris, C. W. 1., & Univerzita Karlova. (1997). *Sémiotika* (2. přeprac. vyd.). Praha: Karolinum. s. 37.
12. PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník*. Vyd. 1. Praha : Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.



13. POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Brno: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
14. ZÁVODSKÝ, Artur a Zdeněk SRNA. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. 2. dopl. vyd. Brno: rektorát UJEP Brno, A. Nováka 1 - vlastním nákladem, 1972.
15. ZÁVODSKÝ, Artur. Předmět, struktura a metody divadelní vědy /Teatrologie/. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971.
16. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich a.s., 1931.

### Seznam použité literatury:

1. BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. Praha: NLN Nakladatelství lidové noviny, 2008, 948 s. ISBN 978-807-0082-256.
2. CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Melantrich, 1986.
3. DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha: Nakl. Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-13-0.
4. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Vyd. 2., V Argu 1. Praha: Argo, 2009, 440 s. ISBN 978-802-5701-577.
5. HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky : Otakar Hostinský*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1974. Sdružení umění – souborné umělecké dílo, s. 256-273
6. KAČER, Miroslav, ed. a KOUŘIL, Miroslav, ed. *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 6*. Praha: Scénografický ústav, 1971. 68, [2] s. Knihovna divadelního prostoru; Sv. 115.
7. KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 80-86102-51-3.
8. KOUŘIL, Miroslav. Tři kapitoly o teatrologii. Skica k úvodním kapitolám II. dílu Základů teoretické scénografie. *Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971.
9. KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky - průmyslových a odborných škol, 1945.
10. MUKAŘOVSKÝ, Jan, M ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. ISBN 8086055914 (V. 1).

11. OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. 1. vyd. Brno: Hudba a divadlo, 1992, 223 s. ISBN 80-901-1120-3.
12. PALA, Karel a Jan VŠIANSKÝ. *Slovník českých synonym*. 3., dopl. vyd. Praha: Lidové noviny, 2001, 479 s. ISBN 80-710-6450-5.
13. PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník*. Vyd. 1. Praha : Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
14. POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Brno: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
15. VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1994, 270 s. České divadlo. ISBN 80-7008-046-9.
16. VOLEK, Jaroslav. *Základy obecné teorie umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. 256 s.
17. ZÁVODSKÝ, Artur a Zdeněk SRNA. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. 2. dopl. vyd. Brno: rektorát UJEP Brno, A. Nováka 1 - vlastním nákladem, 1972.
18. ZÁVODSKÝ, Artur. *Předmět, struktura a metody divadelní vědy /Teatrologie/. Prolegomena Scénografické encyklopedie*. Praha: Scénografický ústav, 1971.
19. ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich a.s., 1931.

#### **Elektronické zdroje:**

- 1) RESLOVÁ, Marie. La Putyka prolamuje ledy mezi akrobacií a divadelním jazykem, i když se hraje vážně. *Ihned.cz* [online]. 2011 [cit. 2012-04-23]. ISSN 1213-7693. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/divadlo/c1-49931210-la-putyka-prolamuje-ledy-mezi-akrobacii-a-divadelnim-jazykem-i-kdyz-se-hraje-vazne>
- 2) REDAKCE. Dlouhá má nejvíce nominací na Radoka. *Divadelní noviny: kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky* [online]. [cit. 2012-04-23]. ISSN 1210-471x. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dlouha-ma-nejvice-nominaci-na-radoka/>

Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle.

Martin Zavadil

Katedra filmových, divadelních a mediálních studií  
Filozofická fakulta univerzity Palackého v Olomouci

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

Název práce: Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle

Anotace:

Hlavním tématem této práce je snaha vytyčit vývoj českého myšlení o složkách divadelního výrazu během 20. století. V rámci této problematiky jsou popsány přístupy jednotlivých divadelních teoretiků, kteří se složkám divadelního výrazu systematicky věnovali či věnují. Závěr této práce se zaměřuje na problematické body myšlení o divadelních složkách. Celý přístup je vsazen do kontextu s českou strukturalistickou tradicí.

Klíčová slova:

Teatrologie, Strukturalismus, Teorie divadla, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Jaroslav Pokorný, Miroslav Kouřil, Artur Závodský, Petr Pavlovský, Jaroslav Etlík, složka, divadelní výraz, divadelní inscenace, divadlo, Gesamtkunstwerk

Počet znaků: 88392

Počet příloh: 1

Počet titulů citované literatury: 16

The Components of Theatre Expression in Czech Thinking about Theatre.

Martin Zavadil

Department of Theatre, Film and Media Studies  
Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

Supervisor: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

Name of the work: The Components of Theatre Expression in Czech Thinking about Theatre

Annotation:

The main goal of this thesis is to provide an alignment of the development of Czech thinking about the components of theatre expression during the 20<sup>th</sup> century. Within the frame of this issue, there are described the approaches of the individual theatre theorists, who have systematically dealt with the components of theatre expression in history, or nowadays.

The conclusion of this thesis focuses on sticking points of thinking about the theatre components. The whole approach is placed into the context of Czech structuralist tradition.

Keywords:

Theatrology, Structuralism, Theatre theory, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Jaroslav Pokorný, Miroslav Kouřil, Artur Závodský, Petr Pavlovský, Jaroslav Etlík, component, theatre expression, theatre production, theatre, Gesamtkunstwerk