

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA SCÉNY V DRAMATICKÉM UMĚNÍ

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

Autor práce: Lucie Černíková

Studijní obor: Estetika

Ročník: V.

2015

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to ve zkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 11. Května 2015

.....

Lucie Černíková

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za jeho vstřícné vedení, odborné a cenné rady a také za ochotu, trpělivost a čas, který strávil čtením a opravami této práce.

## Anotace

Tato práce se bude zabývat problematikou scény v dramatickém umění. Mým záměrem je ukázat, jakým způsobem je možné scénu definovat, a jakou roli hraje v dramatickém umění. Budu vycházet z teorie Otakara Hostinského a z teorie Otakara Zicha. Vybrala jsem si je proto, že Otakar Hostinský je považován za zakladatele české teatrologie a vědecké estetiky a Otakar Zich, byl první, kdo vytvořil komplexní teorii dramatického umění v Čechách. Pomocí metody komparace se pokusím nastínit, jak se u nich rozvíjelo porozumění scénického umění a především čím se lišilo.

Klíčová slova: scéna, scénické umění, dramatické dílo, dramatické umění, souborné umělecké dílo

## Annotation

This work will deal about issue of scene in dramatic art. My intention is to show how it is possible to define the scene and the role of scene in the dramatic arts. I will be based on theory of Otakar Hostinský and on theory of Otakar Zich. I chose them, because Otakar Hostinský is considered the founder of Czech theater studies and scientific esthetics and Otakar Zich was the first who create the complex theory of dramatic art in Bohemia. I will try to outline by using the comparative method how they develop understanding of the scenic art and especially what was different in.

The keyworlds: scene, a scenic art, a dramatic work, dramatic art, a comprehensive work of art

# Obsah

1	Úvod.....	7
2	Otakar Hostinský .....	9
2.1	Heslo umění v Riegrově slovníku naučném (1869).....	10
2.2	„Wagnerianismus“ a česká národní opera (1870).....	12
2.3	Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky (1877) 13	
2.4	Epos a drama (1881) .....	18
2.5	O realismu uměleckém (1890).....	21
2.6	O klasifikaci uměn (1890) .....	22
2.7	Hesla drama a deklamace v Ottově slovníku naučném (1893).....	24
2.8	Drama a divadlo (1907/1981).....	26
2.9	Shrnutí.....	28
3	Otakar Zich .....	30
3.1	Estetika dramatického umění.....	30
3.1.1	Teorie syntetická.....	30
3.1.2	Teorie analytická.....	31
3.1.3	Významová představa obrazová a technická .....	34
3.1.4	Divadelní scéna.....	35
3.1.5	Divadelní režisér-scénik .....	39
3.2	Shrnutí.....	40
4	Závěr .....	42
5	Seznam použité literatury a internetových zdrojů .....	44

# 1 Úvod

K výběru tohoto tématu, mě inspirovala opera *Komedianti* Ruggiera Leoncavalla, kterou jsem měla možnost zhlédnout dvakrát v provedení Jihočeského divadla. Poprvé jsem tuto inscenaci viděla v klasickém divadle v Českých Budějovicích a podruhé na otáčivém jevišti v Českém Krumlově. Překvapilo mě, jak rozdílný dojem může vyvolat totéž představení ztvárněné téměř stejným souborem na jiném místě. Unikátní prostor otáčivého divadla poskytl představení nový rozměr. Do té doby jsem scéně nikdy nepřikládala příliš velký význam, a proto jsem se rozhodla, že se ve své bakalářské práci budu zabývat právě problematikou divadelní scény v dramatickém umění.

Základní otázkou je, co je to vlastně scéna? Jsou to jen kulisy či prostor, kde se hraje, nebo do ní patří i samy hrající osoby?

Pokusím se zde ukázat, jakým způsobem je možné scénu definovat, a jakou roli hraje v dramatickém umění. Ve své práci budu primárně vycházet z teorie Otakara Hostinského a z teorie jeho žáka Otakara Zicha.

Otakara Hostinského jsem si vybrala především proto, že je považován za zakladatele české teatrologie a vědecké estetiky v Čechách. Zpracoval teorii dramatu, která je založena na myšlence spolupráce více druhů umění, k čemuž ho inspirovala především práce Richarda Wagnera. Mezi tato umění Hostinský řadí i umění scénické, čímž dal podnět k jeho dalšímu studiu. Vychoval množství žáků, mezi které patří i Otakar Zich, který se stal jednou z nejdůležitějších postav české teatrologie vůbec. V roce 1931 vydal Zich rozsáhlé teoretické dílo, pod názvem *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*, které se stalo prvním komplexním pojetím divadla u nás. Ústřední myšlenkou jeho práce bylo dokázat, že dramatické umění je umění samostatné, nikoli složené, jak tvrdí Hostinský a zformulovat obecné zákony tohoto umění. Sám Zich hned v předmluvě výše zmíněné knihy uvádí, že vedle jeho praxe jako operního skladatele ho k této myšlence přivedl právě jeho učitel Otakar Hostinský.

Cílem mé práce bude objasnit pomocí metody komparace, jak se u Hostinského a Zicha postupně rozvíjelo porozumění scénického umění a především, čím se lišilo.

Práce bude koncipovaná do dvou částí, kdy první bude věnována důležitým spisům Otakara Hostinského, ve kterých věnoval pozornost problematice scény, na kterých se pomocí chronologického řazení pokusím ukázat jeho vývoj v nahlížení na dramatické dílo a především na scénické umění jako takové. Texty, kterými se zde budu zabývat, jsou - *heslo umění z Riegrova slovníku naučného*, „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera, Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální*

*estetiky, Epos a drama, O realismu uměleckém, O klasifikaci uměn, hesla drama a deklamace z Ottova slovníku naučného, Drama a divadlo.*<sup>1</sup>

Druhá polovina práce bude věnována Otakaru Zichovi. Ústřední pro tuto část bude již výše zmíněná Zichova monografie *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Tato kniha vznikla na základě jeho přednášek na Karlově univerzitě, jak sám Zich hned v předmluvě uvádí. Nebudu čerpat z prvního vydání z roku 1931, nýbrž z reedice této studie z roku 1986, rozšířené o Zichovu studii *Loutkové divadlo* a o pojednání s názvem *Zichova filozofie dramatického tvaru* z pera PhDr. Iva Osolsobě.

Nejprve objasním pohled Otakara Zicha na teorii Otakara Hostinského a následně se pokusím nastínit jeho vlastní teorii dramatu. Poté, co vysvětlím, jak nahlíží na dramatické dílo jako takové, se budu zabývat jeho chápáním scénického umění. Pokusím se ukázat, co vše podle Zicha spadá pod označení scéna a jakou funkci v dramatickém díle zastává.

---

<sup>1</sup> Vedle těchto textů jsem se zabývala i dalšími spisy, které zde nebudou uvedeny, jelikož se v nich podle mého názoru zásadně neposunují myšlenky uvedené ve výše zmíněných textech, například *Myšlenky o dramatu, Umění a národnost*, atd.

## 2 Otakar Hostinský

Otakar Hostinský se narodil roku 1847. Poté, co odmaturoval na gymnáziu, vystudoval filozofii a estetiku na Karlo-Ferdinandově univerzitě. Velký vliv na něj měly přednášky Fridolina Wilhelma Volkmana, který byl zastáncem Herbartovské estetiky, z které později vycházel i Hostinský.<sup>2</sup> Právě Volkmann Hostinského přesvědčil, aby jel na rok studovat do Mnichova (1867-1868), kde se zúčastnil premiéry Wagnerovy opery *Mistři pěvci norimberští*, kde se setkal s Bedřichem Smetanou, který byl v té době již slavným hudebním skladatelem. V roce 1869 byl ve svých pouhých 22 letech zvolen členem správního výboru Umělecké besedy a v témže roce obhájil doktorskou disertaci.<sup>3</sup>

V této době se Hostinský živil jako publicista. Přispíval do mnoha časopisů, například do Pokroku, Hudebních listů, Květů, Lumíru, kde se vyjadřoval k aktuálním tématům. V roce 1873 začal vycházet časopis Dalibor jako reakce na situaci v Hudebních listech. V té době probíhal vyostřený boj o národní operu a Smetana byl především prostřednictvím Hudebních listů obviňován, že se příliš drží Wagnerových estetických principů a snaží se tak poněmčít českou operu. S tím Hostinský nesouhlasil a na obranu jak Smetanovy tvorby, tak i Wagnerových estetických principů, vydal řadu článků. Jako příklad mohu uvést „*Wagnerianismus“ a česká národní opera z roku 1870*, což je druhý spis, kterým se budu ve své práci zabývat. V roce 1877 čekala Hostinského v Praze habilitace. K ní předložil dva spisy: *Die Lehre von den musikalischen Klängen (Nauka o hudebních zněních)* a *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik (Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky)*. Budu se zajímat pouze o jeden, a to *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. V tomto spise Hostinský rozvíjí problematiku dramatického umění a scény. Po habilitaci začal Otakar Hostinský učit na univerzitě, a po jejím rozdělení na fakultu českou a německou, byl jedním z prvních docentů, kteří učili na české fakultě. Později byl jmenován mimořádným profesorem a o pár let později i řádným. Otakar Hostinský se také podílel na koncepci dramatické školy při Národním divadle, na které následně vyučoval dějiny dramatického umění a svými studii položil základ pro vznik české teatrologické vědy. Zapojil se i do sporu o realismus, o kterém hovoří především ve spise *O realismu uměleckém*,

---

<sup>2</sup>V roce 1891 vydal Hostinský spis *Herbarts Ästhetik*, ve kterém shrnul a okomentoval Herbartovy estetické názory.

<sup>3</sup>JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha, Melantrich, 1980, s. 16-21.

a také vytvořil vlastní klasifikaci umění. Tento neobyčejný vědec zemřel na mrtvici roku 1910.<sup>4</sup>

Otakar Hostinský byl nejen významný vědec, ale i kritik a pedagog. Za jeho největší přínos by se dalo považovat obšírné rozpracování jednotlivých teorií umění. Za svůj život napsal mnoho spisů, z nichž bylo velké množství publikováno především v dobových časopisech. Zbytek zůstává v rukopisné pozůstalosti, kterou uspořádal jeden z jeho žáků Zdeněk Nejedlý, a je uložena v Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (ÚEF).

Z mnoha textů, jež Hostinský napsal o divadle, se budu věnovat pouze těm, které objasňují jeho pohled na scénické umění, popřípadě se zabývají dramatickým dílem jako takovým, jehož je scénické umění nezbytnou součástí. Jak jsem již psala v úvodu, budu jeho texty rozebírat podle toho, kdy byly napsány, popřípadě vydány, pokud není přesný datum vzniku uveden, a to z toho důvodu, abych zjistila, jak se postupně Hostinského názory na scénické umění proměňovaly.

## 2.1 Heslo umění v Riegrově slovníku naučném (1869)

V roce 1869 vychází devátý svazek Riegrova slovníku naučného, první obecné české encyklopedie, do které Hostinský přispěl pojmem umění. V tomto textu nacházíme, podle mého názoru, jeho nejstarší zmínku o scénickém umění.

Pojem umění Hostinský vysvětluje v nejobecnějším slova smyslu jako *to, co umíme*. Do této kategorie řadí všechny schopnosti, které jsme nabyly učením a procvičováním, jako jsou například řemesla.

V užším slova smyslu se jedná o umění krásné, za cíl takového umění považuje právě tvorbu krásna. Aby bylo možné tento cíl naplnit, požaduje Hostinský, aby se jednotlivé části uměleckého díla podřídili potřebám výsledného celku. Poukazuje také na nutnost úplného: *„(...)vymanění aesthetického zalíbení, jež se nám poskytnouti má,*

---

<sup>4</sup> DYKAST, Roman: *Hostinský, O. Český hudební slovník* poslední změna 3.12.2011 [cit. 2014-8-7] dostupné z www:

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=8235](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=8235)

*z jakýchkoliv subjektivních a tudíž nahodilých zájmů a tendencí, a proto také úplnou samostatnost a uzavřenost díla (...).*<sup>5</sup>

Hostinský se dále zabývá uměním krásným a dělí ho do tří základních kategorií na umění prostorové, časové a umění hnutí v prostoru. Do umění prostorového neboli výtvarného patří architektura, malířství, sochařství a ornamentika, tedy taková umění, která vnímáme zrakem. Druhým typem umění je umění časové. Sem podle Hostinského spadá vše, co slyšíme, a to jak hudební tóny, tak i zvuky nehudební. Do nehudebních zvuků řadí Hostinský básnictví, které dokáže sdělovat myšlenkový obsah. To hudba instrumentální nedokáže. Básnictví dále dělí na lyrické, poetické a dramatické. Poslední kategorie hnutí v prostoru je zvláštní. Jak již název napovídá, jedná se o spojení časového a prostorového umění. Do této kategorie řadí mimiku. Rozděluje ji na formální tanec, který nevyjadřuje žádný obsah a pantomimu.<sup>6</sup>

*„Organickým spojováním dvou nebo více těchto u. povstávají u. složitá. Tak musí si, jak známo, dílo dramatického básníka, má-li před nás předstoupiti co skutečný, úplný celek, přidružiti mimiku hercovu, spojenou s dekoračním uměním výtvarným tj. musí si přidružiti u. scénické. Tím povstává teprve reálné dílo umělecké: mluvené drama. Dále mohou se básnictví a hudba úzce spojit ve zpěvu, čili v hudbě vokální, a hudba zase s u-m scénickým v baletu. Konečně mohou se také u., která po dvou tvoří mluvené drama, zpěv a balet, totiž dramatické básnictví, hudba a u. scénické spojit všechny tři v jeden harmonický, organický celek umělecký, totiž v hudebním dramatu čili opeře (zpěvohře).“<sup>7</sup>*

V tomto citátu vidíme, jak Hostinský chápe scénické umění. Pojímá ho jako spojení hercovy mimiky a dekoračního umění výtvarného. Jelikož je součástí scénického umění i hercova mimika, je zřejmé, že Hostinský řadí herectví nebo alespoň jeho část do umění scénického.

Uvádí, že spojením scénického umění s tvorbou básníka vzniká mluvené drama. Pokud se s uměním scénickým spojí hudba, vznikne balet. Také zpěv neboli hudba vokální, je umění složené, a to z hudby a básnictví. Jak balet, zpěv, tak i mluvené drama jsou

---

<sup>5</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Umění. In: *Riegrův slovník naučný*. sv. IX, Praha, 1872, s. 780.

<sup>6</sup> Tamtéž: s. 780.

<sup>7</sup> Tamtéž: s. 780.

tvořeny spojením dvou umění. Aby však mohla vzniknout opera, je podle Hostinského nutné, aby se sloučily ne dvě, ale hned tři umění a utvořily spolu kompatibilní celek.

Zde vidíme, že Hostinský přikládá scénickému umění velký význam, a to dokonce takový, že by bez něj nemohlo žádné dramatické dílo existovat. Scénu nechápe pouze jako výtvarnou složku divadla, ale i jako pohyb a mimiku herců.

## 2.2 „Wagnerianismus“ a česká národní opera (1870)

Tento spis je věnován obraně principů tvorby dramatických děl, především oper, jejichž autorem je Richard Wagner. Jeho cílem je poskytnout lidem jiný pohled na Wagnera a především na jeho systém.

V českých hudebních kruzích byl v té době wagnerianismus ožehavým tématem. Kdo se k němu veřejně hlásil, byl ihned odsouzen. Hostinský upozorňuje na to, že není možné pod pojem wagnerianismus zahrnovat veškerou Wagnerovu tvorbu. Wagnerianismus je *směr a estetický princip*, podle kterého má být dramatické dílo tvořeno. Nejedná se tedy o konkrétní Wagnerova díla jako taková.<sup>8</sup>

*„(...)pravé jádro jeho teorií leží docela jinde, totiž v poměru rozličných odborů uměleckých k sobě, především hudby k básnictví; princip Wagnerova hudebního dramatu jest zkrátka: úplně a důsledně provedené podřízení všech v něm organicky spojených umění v jediné, celek oživující myšlence, t.j. v dramatické intenci básníkově.“<sup>9</sup>*

Dramatické umění podle Wagnera vzniká spojením různých druhů umění, a to především hudby a básnictví. Není možné, aby se prosazovalo jedno umění na úkor toho druhého, jak tomu bylo dosud. Mají se doplňovat tak, aby tato umění vytvořila jeden kompatibilní celek, jedno umění dramatické, jehož úkolem je naplnit básníkovu představu. Toto je podle Hostinského pravý princip wagnerianismu.

Ve druhé části této statě navazuje Hostinský na spis *Umění a národnost*,<sup>10</sup> v němž se zabýval otázkou, zda má být umění národní. Zde hledá ideální cestu pro vznik takového umění. Nachází ji právě u Wagnera, jehož opery jsou bezpochyby

---

<sup>8</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: „Wagnerianismus“ a česká národní opera. In: *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 343-344.

<sup>9</sup> Tamtéž: s. 344.

<sup>10</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: *Umění a národnost*. In: *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 67-75.

ryze německé. Hostinský tvrdí, že Wagner nám poskytl klíč, pomocí kterého se i my můžeme dobrat naší národní opery.

Základ národního umění nachází v řeči mateřské. Ta je pro každý národ typická a je nezaměnitelná. Když se do ní zaposloucháme, slyšíme sice nepravidelný, ale přesto pro každou řeč specifický rytmus a melodii. Aby však mohla být řeč využita jako základ hudby, je třeba ji upravit, tedy ustálit nepravidelný rytmus a melodii pomocí stylizace. Takovou úpravou vzniká zpěv. I s ním je však třeba dále pracovat a věnovat pozornost pravidlům daného jazyka. Ty není možné jen tak opominout.<sup>11</sup>

*„(...) aby se staly jednající osoby skutečnými lidmi, kteří cítí a mluví tak, že jim rozumíme, že v nás budí vřelý cit a interes. A proto nejen okamžitá situace, nýbrž i celé jednotlivé povahy osob dramatických musí všemi bohatými prostředky uměleckými (...) co možná plasticky a určitě býti vylíčeny.“<sup>12</sup>*

Z tohoto úryvku vyplývá, že Hostinský odmítá v opeře vše nepřirozené. Domnívá se, že by měli být zobrazováni skuteční lidé, kteří cítí a mluví. Nejen postavy by měly vypadat skutečně, ale i prostor kolem nich by měl být co možná nejreálnější. Měly by být využívány všechny možné prostředky, jako je například orchestr, polyfonie, mimika, aby co možná nejvíce přiblížily divákovi povahy postav. Pouze tak v nás vzbudí skutečný zájem a city.

Pro naše téma je důležité, že v hudebním dramatu se musí ostatní složky, tedy i složka scénická, přizpůsobit básníkově intenci, tedy složce textové. Toto téma uvidíme v dalším rozebíraném textu.

### 2.3 Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky (1877)

Ve své habilitační práci se Hostinský obšírně věnuje především problematice hudby a jejích výrazových prostředků, rozvádí však i teorii složeného uměleckého díla, kterou nastínil v několika krátkých statích již během dřívějších let. První část své práce věnuje Hostinský obraně Hanslickových názorů. Ve spise *O hudebním krásnu* se Hanslick zabývá otázkou obsahu hudby. Tvrdí, že obsah hudby nemůže být vázán na žádné

---

<sup>11</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: „Wagnerianismus“ a česká národní opera. In: *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 343 -357.

<sup>12</sup> Tamtéž: s. 349.

myšlenky, neboť hudba sama o sobě žádný myšlenkový obsah vyjádřit nedokáže. Za obsah hudby považuje pouze tóny. Efekt, který v naší psychice hudba vyvolává, je nálada.

V tom Hostinský s Hanslickem souhlasí. První rozpor přichází v pohledu na to, kdy je umělecké dílo hotové. Zatímco Hanslick se domnívá, že hudební skladba je hotová v tom okamžiku, kdy skladatel dopíše poslední notu, Hostinský má jiný názor. „*Teprve bezvadně reprodukována skladba je hotovým uměleckým dílem. (...) Tuto vlastnost, že je totiž odkázána na reprodukčního umělce, má hudba společnou s básnictvím. I báseň musí být přednášena a poslouchána, drama nadto ještě hráno a viděno, (...) má-li tak být beze zbytku dosaženo básníkovy záměru.*“<sup>13</sup> Hostinský v tomto shledává rozdíl mezi hudbou a například malířstvím. Když malíř dokončí svou práci, umělecké dílo je hotovo a všichni ho budou vnímat přesně tak, jak to malíř zamýšlel. U hudby, básnictví a dramatu je tomu jinak. Tato umění pro svou realizaci vyžadují navíc účast výkonného umělce, který ovlivňuje kvalitu celého díla. Podle Hostinského potřebuje hudba výkonného umělce více než básnictví, neboť obsahem hudby jsou právě znějící tóny a ty bez výkonného umělce, který je zahraje, nezískáme. Naproti tomu obsah básnictví tvoří slova, a ta můžeme vnímat, i pokud neznějí nahlas.

Úkolem výkonného umělce, který dotváří hudební dílo, je tedy: „*(...) v psaných a tištěných notách vidět ještě nehotové umělecké dílo v právě zmíněném smyslu a jeho úkolem je právě skladbu dotvořit a tak pokračovat v činnosti tvůrčího umělce od onoho bodu, kde jej zastavily možnosti notového písma.*“<sup>14</sup> Výkonný umělec zahraje skladbu přesně podle notového zápisu, do této chvíle reprodukuje tvorbu skladatelovu, jakmile se však dostává: „*(...) ke stadiu „posledních tahů“, začíná – byť na podkladu zápisu skladby – nově dál tvořit „produkovat“.* Tak produkuje i herec, když v gestu a mimice vymýšlí a provádí takové detaily, jež v básnické předloze buď nejsou předepsány, nebo jsou jen naznačeny.“<sup>15</sup> Z toho jasně vyplývá, že Hostinský chápe výkonného umělce nejen jako někoho, kdo pouze reprodukuje umělecké dílo, ale zároveň i jako umělce, který se aktivně podílí na jeho tvorbě. Herec, jako výkonný umělec, přednáší text a jedná podle přesně předepsané předlohy. To, co v textu uvedeno není nebo je jen

---

<sup>13</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 60-61. Původní vydání: Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig 1877

<sup>14</sup> Tamtéž: s. 65.

<sup>15</sup> Tamtéž: s. 65.

naznačeno, to tvoří herec sám ze sebe, do této kategorie spadají například gesta a mimika. Herectví je tedy nejen umění výkonné, ale i tvořivé. Hercova tvůrčí práce však podle Hostinského spočívá pouze v nuancích, kterými dotváří dramatické dílo. Jak jsme již viděli v Riegrově slovníku naučném, Hostinský chápe scénické umění jako spojení hercovy mimiky a dekoračního umění výtvarného.

Dalším pro nás relevantním tématem je vznik složeného umění neboli souborného uměleckého díla. „*Má-li se dvojí umění podílet na společném díle a sdružit se v organický celek, může se jejich již předem žádoucí soulad či harmonie týkat nejspíše dvojího: 1. Obsahu neboli látky a 2. Časové či prostorové formy projevu obou zúčastněných uměleckých odvětví.*“<sup>16</sup>

Hostinský se domnívá, že látkový soulad může nastat u umění, která mají v určité míře stejnou podstatu. Mezi taková umění řadí malířství, sochařství a poezii. Všechna tato umění mají obsah, který je do určité míry možné vyjádřit slovy. Jejich myšlenkový obsah tvoří pomyslnou spojnicí, která umožňuje, aby se tato umění spojila v jeden celek, aby k tomu však mohlo dojít, musí být právě jejich obsah v souladu. Toto nemůže nastat u umění, která mají jinou látkovou podstatu, například mezi malířstvím a hudbou. Malířství má totiž stejný obsah jako poezie, kdežto látkovou podstatou hudby jsou tóny. Analogický problém shledává Hostinský u umění, která mají jinou formu projevu. Mezi umění s časovou formou projevu patří hudba, poezie a mezi prostorová umění patří malba, plastika, architektura, prostě umění výtvarná. Umění se stejnou formou mohou docílit souladu, naproti tomu umění, která mají jinou formu, se spolu sice mohou sdružovat, ale nikdy se nestanou jedním celkem. Budou fungovat pouze vedle sebe. To bychom mohli vidět například u výstavy obrazů, která by byla doprovázena živou hudbou. Tato dvě umění by v takovém případě podle Hostinského souladu nedosáhla, právě proto, že má každé jinou formu projevu.<sup>17</sup>

K tomu, aby se výtvarné umění mohlo sloučit s poezií ve formě projevu, aby se stalo vedle prostorového i časovým, by se muselo rozpohybovat. To však obraz namalovaný na plátně nedokáže. Je schopen zobrazovat jen jednu konkrétní situaci, z které nedokáže přejít plynule do druhé. Řešení Hostinský vidí v „živém“ obraze. To je nehybný obraz

---

<sup>16</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 75. Původní vydání: Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig 1877

<sup>17</sup> Tamtéž: s. 75-77.

tvořený živými lidmi, kteří ztvárňují určité postavy při konkrétní činnosti. Musel by však skutečně ožít, tedy rozpohybovat se.<sup>18</sup> *"Statista se musí přeměnit v herce, měnit tvář a gesto v souhlasu s básnickovými slovy."*<sup>19</sup> (Statista je pasivní účastník, osoba ztvárňující buď nepřilíš významnou postavu či člověk bez samostatné role vystupující v hromadných divadelních scénách.) Tímto rozpohybováním obrazu vzniká takzvané scénické umění, které zahrnuje: „(...) vše, co lze na dramatickém díle vidět. Sdruží-li se pak se scénickým uměním poezie, vzniká drama.“<sup>20</sup> Tímto sdružením Hostinský vylučuje, že by drama bylo pouhým druhem básnictví.

Nyní jsme si objasnili, jak podle Hostinského vzniká drama. Co ale kdybychom se scénickým uměním chtěli spojit hudbu? Soulad mezi uměním scénickým a hudbou nastává, stejně jako u poezie, díky pohybu. Jedná se tedy o soulad ve formě projevu.<sup>21</sup> Objektivní souhlas mezi hudbou a scénickým uměním tedy možný je. Vedle toho však Hostinský požaduje ještě souhlas subjektivní. Scénické umění a hudba sice nemají stejné téma, mohou však budít stejnou náladu. „*Některá umělecká pravidla nelze zdůvodnit ničím jiným než souhlasem nálady; tak např. zásadu, že veselé látce má odpovídat veselé podání barev a líbezná kresba (...).*“<sup>22</sup> Souladu nálady tedy dosáhneme pouze za předpokladu, že budou všechna umění, jež se na souborném uměleckém díle podílejí, budít stejný dojem. Pokud by tomu tak nebylo, vrhlo by to negativní vliv na celé dílo. Jako příklad si můžeme uvést scénu, ve které klečí žena u umírajícího otce, zpívá mu tklivou píseň a doprovází ji veselá hudba. Taková hudba nemusí být sama o sobě esteticky nepůsobivá, ale její nálada není kompatibilní s náladou scény. V divákovi takový výjev vyvolá negativní pohled na souborné umělecké dílo jako na celek nikoli pouze na hudbu samotnou. Hostinský sice považuje souborné umělecké dílo za složené z více druhů umění. Jakmile je však odehráno, vnímá ho jako jednotné a jako jedno umění je posuzováno.

Hudba v souborném uměleckém díle zaujímá zvláštní postavení, a proto se jí Hostinský věnuje zevrubněji. Jak jsem již psala výše, hudba má jiný obsah než poezie či scénické umění. Z toho vyplývá, že s nimi nemůže být v látkovém souladu, jelikož nedokáže

---

<sup>18</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 74-77. Původní vydání: Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig 1877

<sup>19</sup> Tamtéž: s. 77.

<sup>20</sup> Tamtéž: s. 77.

<sup>21</sup> Tamtéž: s. 79.

<sup>22</sup> Tamtéž: s. 80.

vyjadřovat myšlenky. Hudba v nás však svými tóny dokáže vzbuzovat určité představy. Například se nám může zdát, že slyšíme zurčící potok nebo v nás může vzbuzovat dojem odehrávající se bitvy a podobně. Tyto zvuky však nemají nic společného s obsahem hudby jako takové, nýbrž: „(...) je to jen pouhá citace hudebních útvarů, které bývají s konvencí sdružovány s těmi či oněmi představami. (...) Umělec má (...) právo využít oné schopnosti hudby, jež je s to pouhým opakováním nápěvu, předneseného napřed se zpěvem, reprodukovat také text a s ním i celý jeho osobitý myšlenkový obsah. A toho se dosáhne tak zvanými „příznačnými motivy“.“<sup>23</sup>

Pokud autor docílí těsného spojení hudby s textem nebo se scénickým obrazem, může pouhým opakováním hudby v divákovi vyvolat určitý myšlenkový obsah. Takto je možné navodit určitou myšlenku, posílit její účinek, připomenout divákovi něco, co již slyšel nebo viděl, aniž bychom k tomu museli použít slova či gesta.<sup>24</sup>

Proto, aby bylo souborné umělecké dílo co nejvíce v souladu a mohly vzniknout příznačné motivy, je nutné co nejvíce propojit hudbu se slovy a gesty. Víme, že všechny složky souborného uměleckého díla mají souhlasnou formu. Hostinský však klade důraz na to, aby tento souhlas byl co možná největší. Tvrdí, že každé z těchto umění se dělí do větších či menších časových úseků. „Poezie pořádá slabiky, slova, fráze, věty, souvětí, scény a jednání nejrůznějším způsobem podle určitých pravidel; stejně činí též hudba s tóny, motivy, chody, periodami a větami a scénické umění s výrazem tváře a s gesty.“<sup>25</sup> Aby bylo možné co nejtěsnější spojení básnictví a hudby, je nutná přeměna řeči na zpěv pomocí stylizace. O té se Hostinský zmínil již v textu „Wagnerianismus“ a česká národní opera. Podobně je tomu i se scénickým uměním. Herec se musí pokusit co nejlépe svou mimiku přizpůsobit rytmu hudby. Z toho vyplývá, že operní pěvec bude provozovat gesta v jiném tempu než herec v mluveném dramatu. Jelikož něco říci trvá kratší dobu než něco zazpívat, musí pěvec i pomaleji gestikulovat. Jak hudba, tak i scénické umění by se měly v zájmu jednoty díla snažit, co možná nejvíce přilnout k poezii, neboť ta udává myšlenkový obsah celého díla.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 94. Původní vydání: Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig 1877

<sup>24</sup> Tamtéž: s. 93-96.

<sup>25</sup> Tamtéž: s. 99.

<sup>26</sup> Tamtéž: s. 103.

Hostinský se domnívá, že by se jednotlivá umění měla snažit být ve svém oboru co nejdokonalejší, a tak posílit dokonalost souborného uměleckého díla jako celku. Rozebírá také vliv hudby na diváka, kde poukazuje na fakt, že hudba může v posluchači vzbuzovat přímo fyzickou reakci a jako příklad uvádí třas pobříšnice. I Zich později hovoří o fyzické reakci na umění, o tzv. vnitřním hmatu. Na rozdíl od Hostinského ji však neomezuje pouze na hudbu.

Dále se Hostinský zabývá otázkou, odkud vzešel podnět pro tvorbu souborného uměleckého díla. Dochází k názoru, že by teoreticky mohl vzejít jak od scénického umění, tak i od poezie. Přiklání se však k variantě, že prvotní impuls vzešel z básnickovy intence, jelikož poezie může nabídnout daleko širší myšlenkový obsah než pantomima. Z toho důvodu přikládá poezii rozhodující hlas, i přestože všechny složky souborného uměleckého díla považuje za stejně důležité. Hudba i scénické umění se tedy musí při jejich propojování do jednoho celku přizpůsobit záměru básníka.<sup>27</sup>

## 2.4 Epos a drama (1881)

V tomto textu se Hostinský snaží objasnit rozdíl mezi slohem epickým a dramatickým, neboť oba tyto slohy považuje za součást básnického umění. Drama je však na rozdíl od eposu uměním složeným. Vedle poezie je tvořeno ještě uměním scénickým, ke kterému je nutné přihlížet již během tvorby, a je hlavní příčinou zvláštností tohoto slohu.

V počátku textu Hostinský radikálně odmítá názor, že rozdíl mezi eposem a dramatem spočívá v látce, kterou zpracovávají. Tvrdí, že oba mohou zpracovávat tentýž námět, i když připouští, že epos má v tomto ohledu více možností, jelikož se nemusí ohlížet na to, zda bude možné děj ztvárnit. A právě ve způsobu ztvárnění své látky vidí Hostinský základní rozdíl mezi eposem a dramatem. Zatímco epos obsah sděluje pouhým slovem, drama k tomu využívá herce na jevišti.<sup>28</sup>

V dramatu je tedy jediným sdělovacím prostředkem, kterého lze užít, přímá řeč, již pronášejí herci. V eposu je tomu jinak. Tam se sice přímá řeč objevuje ve větší

---

<sup>27</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 84-85. Původní vydání: Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig 1877

<sup>28</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Epos a drama. In: Otakar Hostinský *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 553-554. Původní vydání: Květy 1881, roč. III, čís. 8, str. 201-209 a čís. 12, str. 709-722.

či menší míře, ale vždy v díle mluví i autor sám. Skrze vypravěče mnohdy: „(...) líčí místnost děje, vzezření svých hrdinů, jejich posuňky a pohledy, ba i způsob mluvení a barvu hlasu, nebo vypravuje všelijaké příběhy bez uvádění slov přitom pronesených a odhaluje nám nejtajnější myšlenky i nejmlčenlivějších povah, jako by byl vševědoucím, a mimoto dle libosti nám předkládá své vlastní mínění o osobách a jejich jednání nebo i své reflexe o věcech všeobecnějších.“<sup>29</sup> To v dramatu není možné. Vše, co chce autor říci, musí vložit do úst herci. Ten to ve vhodnou chvíli sdělí publiku, a to buď v podobě dialogu, nebo monologu. Monology by měly být používány co možná nejméně. Využívají se především ke sdělování důležitých informací, o kterých nemůže být divák informován jiným způsobem. Hostinský klade důraz na to, aby byl pro každý monolog zřejmý důvod, který vychází ze situace. Výhodu má drama na rozdíl od eposu v tom, že ne všechno nám musí být sděleno pomocí slov, jelikož drama má i složku vizuální. Tím pádem není třeba popis toho, jak která postava vypadá, co dělá, ani toho, kde se děj odehrává. To vše nám poskytne umění scénické. Naproti tomu v eposu i přes důkladný popis stále zůstává prostor pro naši fantazii. Nikdy tedy nebude obraz, který si představíme, tak přesný a skutečný jako ten, který vidíme v dramatu. Epos nám dokáže snáze popsat, co se odehrává v mysli postav, jaké mají pocity a pohnutky. To drama nemůže. Zde si musíme to, co se dělo mezi scénami domyslet nebo počkat, zda se to dozvíme ze scén následujících.<sup>30</sup>

Další typickou vlastností dramatu je nutnost časové posloupnosti. Není možné jako u eposu přeskakovat z jednoho časového pásma do druhého, například do dialogu vložit celou kapitolu zabývající se dávnou minulostí nebo událost trvající pár minut popisovat na několik stran a následujících několik dní pak vyjádřit jednou větou. To lze pouze v eposu. V dramatu je každé představení ztvárněno v reálném čase a musí probíhat co možná nejplynuleji.

*„Drama musí býti v každém ohledu takové, aby bylo možno za jeden večer bez přílišné únavy sledovati jeho děj, z čehož ovšem plyne také jisté maximum délky představení. (...) Epické básně naproti tomu nemusí se vázati co do délky své a může volně a pohodlně probrati celý děj i při sebeobširnějším líčení historickém.“<sup>31</sup>*

---

<sup>29</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Epos a drama. In: Otakar Hostinský *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 554. Původní vydání: Květy 1881, roč. III, čís. 8, str. 201-209 a čís. 12, str. 709-722.

<sup>30</sup> Tamtéž: s. 556.

<sup>31</sup> Tamtéž: s. 560-561.

V tomto úryvku Hostinský poukazuje na zjevnou vlastnost dramatu, a to na fakt, že divadelní představení je časově omezeno. To z toho důvodu, že u dramatu divák nemá možnost představení odložit a zase se k němu vrátit jako ke knize. Na to je třeba brát ohled a přizpůsobit tomu délku i spád inscenace. Na začátku dramatu, kdy je ještě divák svěží, delší dialogy nevadí. Právě naopak. Náměty, o kterých můžeme přemýšlet, jsou vítané. V průběhu představení začíná divákova pozornost ochabovat, ale zároveň se stupňuje vzrušení z probíhajícího děje. Proto je nutné, aby postupně ubývalo řeči a přibývalo akce.<sup>32</sup>

*„(...) umělecké ilusi více slouží prostá pravda než nádherná lež, pak zajisté nové období nadejde umění scénickému. Jeho účelem jest a navždy zůstane: nerušiti ničím dojmy slov básníkových a uvéstí diváka v náladu takovou, která ho činí právě nejvnímavějším pro ony dojmy.“<sup>33</sup>*

V tomto citátu vidíme, že Hostinský požaduje, aby se každé představení snažilo poskytnout co nejlepší možný scénický obraz. Ten by měl co nejvíce odpovídat skutečnosti. Jako příklad uvádí hru z venkovského prostředí. Tvrdí, že není vhodné, aby dívka pasoucí husy byla oblečena do svátečních šatů. Takový výjev bude rušivý a umělecky bezcenný. Pro podpoření umělecké iluze by byl daleko vhodnější obyčejný oděv podobný tomu, jaký husopasky v té době skutečně nosívaly.

Všechny složky souborného uměleckého díla mají hledět na to, aby co nejvíce prospěly dramatu ve smyslu původního textu. To platí samozřejmě i pro umění scénické, jehož účelem je co možná nejvíce podpořit dojem, který v divákovi vyvolává text. Nesmí s ním tedy být v rozporu.

Na závěr Hostinský uvádí, že každé drama je psáno proto, aby se hrálo. Uvádí, že něco jako knižní drama v podstatě neexistuje, protože: *„(...) předpokládá scénické umění a skutečné jeviště právě tak jako každá hra repertoární.“<sup>34</sup>*

---

<sup>32</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Epos a drama. In: Otakar Hostinský *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 566-567. Původní vydání: Květy 1881, roč. III, čís. 8, str. 201-209 a čís. 12, str. 709-722.

<sup>33</sup> Tamtéž: s. 572.

<sup>34</sup> Tamtéž: s. 577.

## 2.5 O realismu uměleckém (1890)

V tomto spise brání nově vzniklý umělecký směr. Uvádí, že je na něj ve společnosti pohlíženo stejným způsobem jako dříve na wagnerianismus.

Odmítá obecný názor, že realismus je založen na sporu mezi pravdou a krásou, kdy se krása musí vždy, je-li to potřeba, podrobit pravdě. Nevyvrací názor, že krása je hlavním cílem umění. Poukazuje však na fakt, že v pravém významu slova krása je zahrnuta i pravdivost umění. Tedy že pravdivé zobrazení má důležitý podíl na vzniku krásného díla.

Jak dále uvidíme, Hostinský se zde zabývá také otázkou stylizace. Té se věnoval již v dřívějších textech a to „*Wagnerianismus“ a česká národní opera a Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky.*

*„(...) naprosto věrné zobrazování skutečnosti, čili, jak starší terminus zní, „napodobování přírody“ nikterak není nejvyšším principem tvoření uměleckého, ba naopak umění bez stilisování, ovšem velice různého co do míry a způsobu, vlastně ani obejít se nemůže, a toto oboje platí ovšem i o umění realistickém.“<sup>35</sup>*

Zde uvádí, že každé umění, ať realistické či idealistické, musí být určitým způsobem stylizováno. Tvrdí, že: „(...) idealisování je vlastně stilisací ve službě idej.“<sup>36</sup> Důkaz pro to Hostinský nachází v mnoha uměních výtvarných, ve kterých byla skutečnost upravena v zájmu náboženské či filozofické ideje. Hostinský uvádí, že vše, co bylo řečeno o umění výtvarném, platí i o umění scénickém, s tím rozdílem, že obraz je v pohybu.<sup>37</sup> Stylizaci dokládá i u umění realistického. Tvrdí, že umělec není pouhým zachycovatelem přírody. V takovém případě by totiž nezáleželo na tom, co dílo zobrazuje, ale pouze na tom, zda je námět zachycen přesně. Volba předmětu tvorby je však pro realistického umělce důležitá. Vybírá svůj námět na základě toho, co ho zajímá nebo na něj silně zapůsobilo a předpokládá, že jeho dílo bude mít stejný efekt na diváka. Realista také musí při své tvorbě brát ohled na techniku, materiál a na to, aby dílo mohlo být prováděno. Zde by mohl vyvstat spor mezi stylizací a realistickým zobrazením situace. Jako příklad uvádí Hostinský scénu z Goethovy hry

---

<sup>35</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: O realismu uměleckém. In: *O hudbě*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 173.

<sup>36</sup> Tamtéž: s. 174.

<sup>37</sup> Tamtéž: s. 170.

Faust, konkrétně smrt Valentina.<sup>38</sup> „*Básník sám v poznámce scénické praví sice výslovně: „Všichni ho obstoupí“ -, ale který režisér chtěl by doslovným vyplněním příkazu toho zakrývatí umírajícího Valentina i s Markétou zrakům obecnstva?*“<sup>39</sup> Pokud by pozorovatelé skutečně uzavřeli kruh kolem umírajícího, jak by tomu bylo ve skutečnosti, odepřeli by publiku v divadle pohled na to, co se odehrává uvnitř kruhu pozorovatelů, a jak na danou situaci shluk lidí reaguje. Tím by silně utrpěla působivost díla. Hostinský uvádí, že je nutné brát v potaz fakt, že v divadle se díváme na představení stejně jako na obraz, tedy pouze z jedné strany a pomocí stylizace tomu umělecké dílo přizpůsobit. V reálném světě by se dav kolem umírající shlukl co nejtěsněji za všech stran, ale na divadle to možné není. Musí zůstat průhled, aby byl divák stále v obraze.

## 2.6 O klasifikaci uměn (1890)

Stať *O klasifikaci uměn* vydává Hostinský v roce 1890. Otakar Hostinský v ní navazuje na část své habilitační práce a na pojem umění z Riegrova slovníku naučného. Zde své dělení umění dále rozvádí a upravuje.

Nejprve si klade otázku, zda je vůbec klasifikace umění třeba. Domnívá se, že averze proti třídění umění, kterou trpí někteří esteticci, vyplývá právě z nezdařených pokusů vytvořit platné schéma umění.

Dřívější klasifikace umění například neřadila herectví do umění tvořivého, mimika byla dokonce považována za: „*pouhý přívěsek básnictví (nebo výtvarného umění)*“<sup>40</sup> Hostinský podotýká, že je jen málo estetiků, kteří vnímají mimiku jako umění samostatné a stejně tak herectví bývá považováno za umění výkonné.<sup>41</sup> Jak jsme již viděli v předchozích textech, Hostinský vnímá část herectví jako umění výkonné a část jako umění tvořivé. Do výkonného umění řadí *herce co deklamátora*, avšak veškerá hercova gesta a mimika spadají do umění tvořivého.

Další problém Hostinský vidí v klasifikaci dramatu. Jak již víme, drama je umění sdružené, tvořené básnictvím a scénickým uměním, a jako na takové je třeba na něj

---

<sup>38</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: O realismu uměleckém. In: *O hudbě*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 169-175.

<sup>39</sup> Tamtéž: s. 170.

<sup>40</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: O klasifikaci uměn. In: *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 193.

<sup>41</sup> Tamtéž: s. 193.

pohlížet. Proto není možné, aby bylo drama zařazeno do umění básnického vedle lyriky a epiky.<sup>42</sup>

Zde vidíme rozpor s dřívějším textem *Epos a drama*, ve kterém Hostinský drama do umění básnického řadí.

Klasifikace umění není jednoduchá věc. Hostinský jí přikládá velký význam. Uvádí, že bez ní by nebylo možné stanovit hranice mezi jednotlivými uměními, ba dokonce ani hranice umění jako takového.

Hostinský zdůrazňuje nutnost čistě estetického pohledu na umění. Varuje před možným ovlivněním kulturním, náboženským či mravním významem díla. Stejně tak odmítá snahu klasifikovat různé druhy krásna. Cestu ke klasifikaci umění nachází v pozorování *uměleckých děl samotných*. Klade důraz na to, že hodnotit lze pouze hotová umělecká díla. Taková díla nazývá artefakty, což jsou předměty uměle vytvořené člověkem. Hostinský také klade důraz na to, že není možné stavět jeden druh umění nad druhý, nebo se různé druhy umění snažit násilím spojit či naopak rozpojit.<sup>43</sup>

Poté, co určil obecná pravidla, jichž se musíme při klasifikaci umění držet, přistupuje k samotnému třídění umění. Jak již víme, dělí umění do tří kategorií. Na umění prostorové, časové a umění hnutí v prostoru. Do prostorových neboli výtvarných umění řadí architekturu, sochařství, ornamentiku a malířství. Do umění hnutí v prostoru patří mimika a tanec, do umění časového spadá hudba a básnictví. Umění prostorová a hnutí v prostoru vnímáme zrakem a umění časová sluchem.

*„Přistoupíme-li k umění prostorného hnutí, pozorujeme, že nejedná se zde o nic jiného nežli o umění posuňkové, t. j. o pohyby lidského těla.“<sup>44</sup>*

Umělec v takovém případě využívá své tělo jako nástroj, kterým tvoří umění, a to buď prostřednictvím tance, který nevyjadřuje žádný obsah anebo pomocí mimiky, která nám jako umění předmětné sděluje nějakou myšlenku.

---

<sup>42</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: O klasifikaci uměn. In: *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 193

<sup>43</sup> Tamtéž: s. 194-199.

<sup>44</sup> Tamtéž: s. 207.

Do poslední kategorie spadá umění časové. Sem Hostinský řadí všechny zvuky a dále je dělí do dvou kategorií na neartikulované a artikulované. Do artikulovaných zvuků řadí všechna slova a do neartikulovaných řadí hudbu.<sup>45</sup>

Hostinského klasifikace je tvořena osmi druhy umění. Čtyři umění jsou stálá a zůstávají taková, jaká je umělec stvořil. Další čtyři jsou vázána na výkonná umění, která je realizují. Všechna výtvarná umění jsou stálá a nemění se na rozdíl od tance, mimiky, hudby a básnictví. Tato umění jsou pomíjivá a musí se opakovat.

Na konci klasifikace poukazuje na scénické umění a zdůrazňuje jeho význam pro umění sdružená. „(...) *mimika, jež vůbec jest nejdružnější všech, (...). Společná s uměním výtvarným jakožto umění scénické nahrazuje totiž všechno to, co jinak básnictví mohlo by poskytovatí toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti, a tím k plnému životu a k dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v dramatu (...)*“<sup>46</sup>

## 2.7 Hesla drama a deklamace v Ottově slovníku naučném (1893)

Ottův slovník naučný byl ještě donedávna největší českou encyklopedií a i dnes je důležitým zdrojem informací. I Hostinský do něho přispěl několika hesly, jako je například epos, veselohra či tragédie, ve kterých definuje tato umění. Pro mě jsou však prvořadá hesla jiná, a to především drama a deklamace.

Deklamace je přednášení nebo recitování uměleckého textu. Zmiňuje se o ní již v textu „*Wagnerianismu*“ a *česká národní opera*.

Zde uvádí, že je nezbytnou součástí: „*slov básnických a řečnických, (...)*neboť teprve *slyšitelným sdělením je dílo samo dovršeno.*“<sup>47</sup> Deklamaci řadí do umění výkonného, jež provádí řečník. V dramatu tento úkol přísluší herci. Úkolem herce je, aby slova, jež pronáší, působila dojmem naprosto přirozeným, jakoby mu právě vyvstala na mysl. Stejný dojem musí vyvolávat i jeho pohyby, a to jak předem nacvičená gesta, tak i mimika.

Drama neboli hra: „ (...) *t. j. výtvar básnický, jenž předváděje příběh nějaký obmezuje se na přímá slova jednajících osob, všechno ostatní pak co epos mimo to ještě popisuje*

---

<sup>45</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: O klasifikaci uměn. In: *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 207-208.

<sup>46</sup> Tamtéž: s. 209.

<sup>47</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Deklamace. In: *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. 1. vyd. Praha: J. Otto, 1893, s. 179.

a vypravuje, přenechává posuňkům výkonných umělců deklamujících, herců, dle potřeby a možnosti i přiměřené úpravy jeviště, malbě dekorací a atd.“<sup>48</sup> Následně opět rozebírá rozdíl mezi eposem a dramatem. Zdůrazňuje fakt, že poznámky, které ve svém díle uvádí autor epický, jsou určeny pro čtenáře, kdežto scénické poznámky v dramatu jsou pouze pokyny pro výkonné umělce, tedy pro herce, režiséra a malíře. To je další důkaz proto, že není možné řadit drama vedle eposu do umění básnického,

nýbrž že se jedná o umění složené. Rozdílu mezi eposem a dramatem Hostinský věnoval celou stať, kterou jsem se zabývala již dříve. Ve sdruženém umění dramatickém přikládá největší váhu básnictví, jelikož to určuje obsah celého díla. Tato myšlenka se objevuje i v kapitole *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. Pokud se však jedná o samotné provedení díla, jsou si všechny složky rovny. Největší plus dramatu shledává v jeho názornosti, tedy ve složce scénické. Tak konkrétního ztvárnění námětu, jaké nám poskytuje drama, epos nebude nikdy schopen. Jelikož materiál herce je on sám, a není možné vyjádřit obsah dramatu jinak než pomocí jeho pohybů a slov, spadá drama do umění realistického. Pokud však je námětem dramatu legenda, báje, pohádka, prostě téma, u kterého není možné ověřit jeho pravdivost, je na místě přistoupit k formě idealistické. V takovém případě je dílo určeno představou básníka, a je stylizováno tak, aby odpovídalo obecně platnému vkusu.

Dále se Hostinský zabývá skladbou dramatu. Uvádí, že některá díla mohou obsahovat prolog čili předmluvu a epilog neboli doslov. Oboje je ztvárněno scénicky, ale ani jedno nepovažuje za součást hlavního děje. Jde pouze o objasnění událostí, které hlavnímu ději předcházely nebo po něm následovaly. Co však každé dramatické dílo mít musí, je peripetie neboli obrat. Hostinský uvádí, že by první dvě třetiny hry měly být věnovány zapletení děje, kdy je možné více mluvit a méně jednat, ale v části poslední, po obratu, musí mít scénické umění nad slovy navrch. Odmítá pravidlo ze starších dob požadující, aby se charakter hlavních hrdinů v průběhu děje neproměňoval. Uznává však, že takový povahový vývoj je v dramatu obtížný. Samotná zápleťka hry je tvořena postavami, jež proti sobě intrikují a to z rozličných důvodů. Odůvodnit věrohodně

---

<sup>48</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Drama. In: *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. 1. vyd. Praha: J. Otto, 1893, s. 920.

takové chování je úkolem básníka. Musí přesvědčit diváky, že takové jednání bylo nevyhnutelné.<sup>49</sup>

*„Vzájemné poměry a styky, v nichž se jednající osoby ocitují v některém okamžiku děje, jsou situace. D. nemůže postrádati ani charakterů ani situací; (...) D. dělí se v jednání čili akty, tyto pak zase ve výstupy čili scény; akty od sebe odděleny jsou buď úplnou přestávkou, meziaktím, při zpuštěné oponě (v d. moderním) nebo hudebními mezihrami (...) scény však bezprostředně po sobě následují, tvoříce buď části aktu obsahem dějovým zaokrouhlené, buď bez ohledu na obsah ten počínající se od každého vystoupení nové osoby. Mění-li se během aktů dekorace, nazývají se oddíly tím povstávající prostě proměnami, někdy též obrazy nebo i výjevy.“<sup>50</sup>*

Zde vidíme, že Hostinský rozlišuje jednotlivé scény během představení. Přechod z jedné scény do druhé určuje buď změna děje, nebo příchod nové osoby.

## 2.8 Drama a divadlo (1907/1981)

Tento spis pochází z rukopisné pozůstalosti Otakara Hostinského, uložené v ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (sv. 39). Poprvé byl vydán ve sborníku *České divadlo, Otakar Hostinský O divadle* v roce 1981. Miloš Jůzl, jenž uspořádal tento sborník, uvádí, že se jedná o přednášku *Moderní požadavky na divadlo*, kterou Hostinský přednesl v roce 1907.

Hostinský zde uvádí, že dramatické umění vzniklo spojením slova a posunku, kdy posunek dodává ději důraznost a naopak slovo činí děj srozumitelnějším. Za přirozenější a rychlejší cestu považuje cestu od posunku. *„Vždyť již pantomima, omezující se výhradně na posunky beze všeho doprovodu slovního, činí dojem skutečné divadelní hry, (...)“<sup>51</sup>* Dalším typickým druhem vycházejícím z posunku je balet. Jedná se o mimický tanec, který je provázen hudbou, a slova je zde využíváno čistě pro větší srozumitelnost. Nevýhodu takovýchto děl Hostinský shledává právě v tom, že jejich děj je spíše povrchní, protože účelem mluveného slova je zde především vysvětlit, co posunky znázorňují. Naopak ze slova, hlavně z náboženských písní, se vyvinula tragédie a komedie, které se rozšířily o prvky dějové, jež byly převzaty z mýtů a bájí.

<sup>49</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: Drama. In: *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. 1. vyd. Praha: J. Otto, 1893, s. 922.

<sup>50</sup> Tamtéž: s. 923.

<sup>51</sup> JŮZL, Miloš: Drama a divadlo. In: *Otakar Hostinský O divadle*. Praha 1, Divadelní ústav, České divadlo 7, 1981, s. 9.

Postupně přešla představení, původně čistě náboženská, jejichž scénu tvořily především chrámy a kostely, *do rukou laiků*. Rozdíl mezi mluveným dramatem a pantomimou shledává Hostinský pouze ve stupni dokonalosti.

Důležitým požadavkem na dramatické dílo je, že v nás musí vyvolat skutečný a vytrvalý zájem. Ten v nás mají za úkol vzbudit herci, kteří představují na jevišti různé osoby s různými povahami a s různými záměry, které se snaží naplnit. Důležité pro udržení zájmu diváka je, aby byly tyto osoby ve sporu nebo byly nuceny překonávat nějaké překážky. Právě v tomto řešení nástrah, shledává Hostinský hlavní náplň dramatu.

Dále zde vznáší na dramatické dílo požadavek pravdivosti. Požadavek: „*pravdy na jevišti (...) Je dvojí: akustická a optická (správněji - místo optická - řekli bychom snad: režisérská, scénická.)*“<sup>52</sup> Akustickou složkou Hostinský míní to, že herec během představení nehovoří stejnou hlasitostí jako při normálním rozhovoru. Musí přizpůsobit sílu hlasu tak, aby ho diváci dobře slyšeli i v poslední řadě. Zároveň nesmí mluvit příliš nahlas, jinak by působil nepřirozeně. Optickou složkou míní Hostinský fakt, že není možné ukazovat nám na jevišti věci stejně jako ve skutečnosti. Jeviště je prostor omezený, na který se díváme jen z jedné strany. Pokud uvidíme jen část toho, co se na jevišti odehrává, nebudeme z toho mít stejný prožitek, jako kdybychom viděli vše.

„*Realismus jakožto pravda umělecká (...) nespočívá v tom, abychom viděli pravdivě zobrazené nebo vylíčené >>něco<< (...) nýbrž abychom viděli silně a přesvědčivě podané to, co nám umělec podati chtěl.*“<sup>53</sup> Z tohoto úryvku vyplývá, že umělecká pravda se nerovná pravdě skutečné. V divadelní inscenaci je pravdivější to, co působí nejsilněji, a zároveň se to nejvíce blíží představě autora, tedy povaze textu. O této problematice hovořil již v textu *O realismu uměleckém*.

Hostinský se zde opět jako téměř ve všech mnou rozebíraných textech zabývá rozdílem mezi eposem a dramatem. Uvádí, že scénické umění tvoří různé složky divadelního umění. V podstatě nahrazuje vše, co v eposu vylíčil básník slovy. Patří sem jak scénické výtvarnictví (dekorace, kostým, masky, osvětlení, technika), tak i herectví, tanec a režie.

---

<sup>52</sup> JŮZL, Miloš: Drama a divadlo. In: *Otakar Hostinský O divadle*. Praha 1, Divadelní ústav, České divadlo 7, 1981, s. 39.

<sup>53</sup> Tamtéž: s. 40.

Dále zdůrazňuje, že autor dramatického díla musí znát dobře zákonitosti scénického umění na jevišti a přizpůsobit jim své požadavky. Pokud budou jeho požadavky příliš náročné, nemůže očekávat, že budou dokonale splněny. Na druhou stranu, pokud by autoři neměli na scénické umění vysoké nároky, nebylo by zde třeba pokroku.

Hostinský podává návrh, aby byly nahrazeny velké kulisy v zadní části divadla, které představují většinou místo odehrávajícího se děje. Kulisu chtěl nahradit různými menšími kusy dekorace, které jsou běžně používány v předních a postranních částech děje. To by umožnilo různé kombinace. Tím pádem by se nemusel v různých hrách opakovat tentýž scénický obraz. Přispělo by to k variabilitě scény. Domnívám se, že dnes je tento požadavek již irelevantní, jelikož se už nepoužívají stejné kulisy pro různé divadelní kusy. Tento nápad by však mohl být vhodným řešením pro ochotnická divadla, která nemají velký rozpočet.

## 2.9 Shrnutí

Po první části této práce již lze vymezit, jak Hostinský pohlíží na dramatické umění jako takové, a to především na umění scénické, jež je jeho nedílnou součástí.

Hostinského pohled na dramatické dílo se v průběhu let proměňoval. Těžištěm jeho zájmu ve vědeckém bádání byla především hudba, proto se u dramatického díla zaměřil zejména na operu. Během jeho života byl ovlivněn několika vědci. Jedním z nich byl Richard Wagner. Hostinský se snažil propojit jeho princip tvorby dramatického díla s Hanslickovou teorií zabývající se obsahem hudby. Nicméně Hanslickovu teorii nepřebírá jako celek. Odlišně vnímá například moment, kdy je umělecké dílo hotovo. Dospěl k názoru, že je nutností vytvořit systém pro třídění umění. Dosavadní členění se mu nezdálo vyhovující, a proto stvořil vlastní klasifikaci umění. Vychází v ní z již hotových uměleckých děl, která řadil primárně do tří kategorií podle jejich formy na umění časová, prostorová a umění hnutí v prostoru.

Do kategorie prostorové zařadil výtvarná umění, do časové kategorie hudbu a básnictví a do hnutí v prostoru zařadil tanec a mimiku. Poslední jmenovaná kategorie je zvláštní tím, že se v ní propojuje jak prostorovost, tak i časovost.

Hostinský považoval dramatické umění za umění složené z několika druhů umění a to z básnictví, hudby a scénického umění. Tímto spojením vzniká opera. Ve své

klasifikaci vysvětluje, že pokud by z tohoto spojení byla vyloučena hudba, vznikla by činohra.

Scénické umění dále člení na dvě složky. Na hercovu mimiku a umění výtvarné. Část herectví tedy spadá do umění scénického. Herectví Hostinský chápe jako umění výkonné a zároveň jako umění tvořivé. Do tvořivé části herectví patří právě hercova mimika. Zpočátku Hostinský nepřipisoval této složce tvořivé velký význam, ale později svůj náhled změnil.

Všechna umění, která tvoří souborné umělecké dílo, považoval Hostinský za stejně důležitá. Přesto tvrdil, že základ dramatického díla je tvořen dramatickým textem, neboť ten udává myšlenkový obsah celého díla. Všechna umění tvořící dramatické dílo by se tedy měla snažit být co možná nejdokonalejší, jelikož tím podle Hostinského zvyšují i dokonalost díla jako takového. Hostinský zdůraznil, že dramatické dílo by mělo být pravdivé, ovšem umělecká pravda není totéž, co pravda skutečná. V divadelní inscenaci je neblíže pravdě to, co v divákovi budí nejsilnější dojmy a také to, co je neblíže představě autora, která je zpracována v textu.

## 3 Otakar Zich

Otakar Zich byl významným českým estetikem, hudebním skladatelem a vysokoškolským pedagogem. Narodil se 25. 3. 1879 v Městci Králové v okrese Nymburk. Po studiu na gymnáziu pokračoval na FF UK v oboru matematika – fyzika. Také navštěvoval přednášky z estetiky Otakara Hostinského a zabýval se studiem lidových písní a tanců. V roce 1911 předložil dvoudílný spis *Estetické vnímání hudby/ Psychologický rozbor na podkladě experimentální*, čímž se habilitoval na všeobecnou estetiku s ohledem na experimentální estetiku. Zich působil nejprve na Masarykově univerzitě a později na univerzitě Karlově, kde obnovil výuku estetiky po Otakaru Hostinském a vedl seminář estetiky.<sup>54</sup> Zde také poprvé přednášel teoretickou dramaturgii. V roce 1922 své myšlenky o dramatickém umění přednesl Filozofické jednotě v Brně ve dvou přednáškách pod názvem *Principy teoretické dramaturgie*. Část těchto přednášek s názvem *Podstata divadelní scény* byla publikována v roce 1923 v časopise Moravskoslezské revue.<sup>55</sup> V roce 1931 vydal Zich své nejvýznamnější dílo, *Estetika dramatického umění*, ve kterém shrnuje a popisuje celou svou teorii týkající se mluveného dramatu a zpěvohry. Tímto dílem položil pevný základ pro to, aby bylo dramatické umění uznáno jako umění jednotné a samostatné. Tato monografie je dodnes velice ceněná a stále bývá často diskutovaná. K jejímu napsání ho mimo jiné inspirovala i jeho vlastní skladatelská tvorba, za kterou získal několik státních ocenění. Tento významný profesor české estetiky zemřel 9. července 1934.

### 3.1 Estetika dramatického umění

#### 3.1.1 Teorie syntetická

Otakar Zich se v první části své knihy zabývá Hostinského pojetím dramatického umění. Jeho teorii o spojení umění nazývá teorií syntetickou. Uvádí, že: „*Dílo, (rozumí se: dobré) jeví se sice jako složené, ale přesto tak jednotné, že nám lze jednotlivé složky jen násilně oddělit, uměle izolovat: jsou krátce nesamostatné. Takto, samy o sobě*

---

<sup>54</sup> DYKAST, Roman: *Zich, O. Český hudební slovník* poslední změna 10.2. 2010 [cit. 2015-3-28] dostupné z www:

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=2559](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2559)

<sup>55</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 7.

*pozorovány, připomínají nám tyto složky ovšem díla různých samostatných umění, (...). Syntetické teorie činí si však nárok na to, že tato podobnost je zásadní totožností.*<sup>56</sup>

Z úryvku je patrný Zichův nesouhlas s tím, že dramatické dílo je tvořeno spojením samostatných umění, jak tvrdí Hostinský. Uvádí, že jednotlivé části dramatického díla jsou nesamostatné složky, které jsou si s uměním samostatným neboli mateřským pouze podobny. Tyto složky by měly pracovat společně tak, aby výsledné dramatické dílo bylo co možná nejlepší, a to i na úkor své dokonalosti. Pokud by zde platila stejná pravidla jako pro samostatná umění, potom by zvýšení působnosti jedné ze složek podílející se na tvorbě dramatického díla automaticky zvýšilo jeho dramatičnost. Zich však tvrdí opak. „*Čím je text dramatického díla poetičtější, tím spíše lze očekávat, že bude dramatičnost díla (t. představení) zeslabena. „Poetičtější“ myslíme ovšem ve smyslu čisté, pouhé poezie, již je jen lyrika a epika.*“<sup>57</sup> Totéž platí i pro ostatní složky kromě herectví. Jedině jeho posílením se dramatičnost díla zvyšuje. Zich se domnívá, že herectví je jediná složka, které nemá své umění mateřské. Existuje tedy pouze v rámci dramatického díla. Je tedy dramatická ze své podstaty. Bez herectví by dramatické dílo vůbec neexistovalo. Zich poukazuje také na to, že herectví podle Hostinského je sice pro dramatické umění podmínkou nutnou, ne však postačující. Herectví je umění závislé na básnictví. Za tvořivou část herectví považuje Hostinský pouze mimiku. Veškerý herecův hlasový projev chápe jako umění výkonné. S tím Zich nesouhlasí. Považuje herectví za umění samostatné, pro něhož je dramatický text určitou předlohou, z které vychází. Výkonné umění spočívá pouze v přesném tlumočení textu, ale herec přidává něco ze sebe, a to například jakým způsobem bude daná postava mluvit, pohybovat se atd.<sup>58</sup> Herectví tedy není možné striktně rozdělit na složku poetickou a scénickou.

### 3.1.2 Teorie analytická

Hostinského teorii, že dramatické dílo je složené z různých druhů umění, Zich sice připouští, avšak jeho teorie analytická se mu jeví jako výhodnější. Považuje dramatické umění za umění jediné a samostatné a dokazuje to pomocí analýzy. Rozebírá již hotové dramatické dílo, tedy celek, a postupuje k jeho jednotlivým částem.

---

<sup>56</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 29.

<sup>57</sup> Tamtéž: s. 30.

<sup>58</sup> Tamtéž: s. 22-33.

*"Musíme tudíž analýzu provést jen tím směrem a jen tak daleko, aby složky rozborem dosažené zůstaly ještě esteticky působivé. Především to znamená, že nesmíme nikde oddělovat složku obsahovou od citové. Takto usměrněná analýza je analýza estetická."<sup>59</sup>*

Zich tedy vychází z konkrétní dramatické zkušenosti a rozebírá jí pomocí estetické analýzy, jež vychází z analýzy psychické. Rozdíl je v tom, že u estetické analýzy je rozbor možný pouze tak daleko, dokud si je dílo ještě schopné zachovat estetickou působivost. Můžeme jít tedy jen tak daleko, dokud nedojde k oddělení složky citové a obsahové. Pokud bychom rozebrali dílo úplně, jeho jednotlivé složky by ztratily estetickou hodnotu.

Hostinského metoda vychází z předpokladu, že kdybychom dramatické dílo zcela rozebrali, zůstala by nám samostatná umění, která by byla i nadále esteticky plnohodnotně působivá.

Na rozdíl od něj však Zich dělí dramatické dílo nejprve na dvě stálé veličiny a to na osoby dramatu a místo dramatu. Dále se zabývá dramatickým dějem a následně se věnuje jednotlivým složkám tvořícím dramatické dílo.

*"Přísně noeticky vzato, je takováto „osoba“, ať ze života, nebo z divadelní hry, něco námi přimyšleného k zjevu optickému a akustickému; je to pouhá představa, již tomu zjevu (vjemu) předkládáme (...) jako stálou a trvalou jako podstatu (substanci)."<sup>60</sup>*

Dramatická osoba je tedy určitý obraz, jehož význam si přidružujeme k vlastnímu vjemu. Tento obraz si přimýšlíme k nějaké herecké postavě, kterou slyšíme a vidíme na jevišti. I přesto, že u dramatické osoby dochází během představení k různým proměnám (například ve vzhledu, postoji, oděvu, atd.), zůstává v ní určitá stálost (rysy v obličejí, tón hlasu, atd.), podle které poznáme, že se jedná o tutéž osobu.

Místo dramatu je: *„okolí dramatických osob, dané optickým naším vjemem scény se vším, co na ní je, až na tyto osoby samé, ať již od nich abstrahujeme, nebo ať tam náhodou nejsou.“<sup>61</sup>* Místo dramatu je na rozdíl od dramatických osob relativně stálé. Zatímco se dramatické osoby téměř neustále pohybují, u místa dramatu dochází

---

<sup>59</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 35.

<sup>60</sup> Tamtéž: s. 36.

<sup>61</sup> Tamtéž: s. 36.

ke změně, pouze pokud se mění scéna.<sup>62</sup> Pokud se děj odehrává pouze na jednom místě, nemusí ke změně dojít vůbec.

Dramatické dílo se odehrává v reálném čase a prostoru. Každé představení je tedy originálním a neopakovatelným uměleckým dílem. Dokonce ani tatáž hra předvedená stejným hereckým souborem ve stejném divadle není totéž. Jedná se tedy o zcela jiné dílo, které však můžeme zařadit do jedné kategorie dramatických děl, realizovaných na základě stejného textu.

Specifikum dramatického umění spočívá v tom, že ho vnímáme více smysly najednou, a to zrakem, sluchem a vnitřním hmatem.<sup>63</sup> Jak složka akustická, tak optická jsou nutnou podmínkou dramatického umění. Vnitřní hmat neboli propriocepce znamená, že se nám vybavují vlastní motorické zkušenosti jako reakce na to, co vidíme a slyšíme. To umocňuje náš prožitek. Pokud jsme do děje skutečně zabráněni, nemusí se nám tyto zkušenosti pouze vybavovat, ale stává se, že je i podvědomě realizujeme. Například se nám stahují svaly, nebo nevědomě špulíme rty a podobně.<sup>64</sup> Střídají se v nás tedy okamžiky napětí a uvolnění.

Co vlastně znamená pojem dramatický? Zich ho vysvětluje jako: „(...) *skutečné jednání skutečných osob, tedy jednání námi vnímané, a nikoli jen myšlené.*“<sup>65</sup> Jednání definuje jako: „*Takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou (...).*“<sup>66</sup> Za dramatické můžeme tedy označit pouze vzájemné jednání lidí. Dramatický děj je dějem kolektivním, který vzniká „*jednáním osob vespolek.*“<sup>67</sup> Takto vymezený děj je však součástí i našeho každodenního života.

Jaký je tedy rozdíl mezi dramatickým dějem, se kterým se shledáváme v životě a tím, který vidíme v divadle? V životě je děj dramatický skutečný, a my se ho často přímo účastníme. Pro divadelní použití je důležité, nejen aby byl děj dramatický, ale musí být zároveň i esteticky působivý. To u dramatického děje, který prožíváme v každodenním životě, není vždy možné. Pokud nám například hrozí nějaké nebezpečí, nejsme schopni estetického prožitku. Z toho důvodu je nutné, abychom byli pouze pozorovateli nikoli přímými účastníky. Zich tento problém řeší tak, že děj dramatický odehrávající

---

<sup>62</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 37.

<sup>63</sup> Tamtéž: s. 13-20.

<sup>64</sup> Tamtéž: s. 38-39.

<sup>65</sup> Tamtéž: s. 38.

<sup>66</sup> Tamtéž: s. 37.

<sup>67</sup> Tamtéž: s. 38.

se v divadle označuje za umělý. Je to děj, který byl vytvořen právě proto, aby byl předváděn na divadle. Divák od samého počátku ví, že to, co sleduje, není skutečné, že je to jenom jako.

### 3.1.3 Významová představa obrazová a technická

Jak jsme se již dozvěděli výše, dramatická osoba je v podstatě naše představa, kterou přikládáme k určitému námi vnímanému relativně stálému vjemu. Zich uvádí, že tento proces není typický pouze pro divadelní umění, ale že se s ním setkáváme i v běžném životě. Jeho účelem je odpovědět nám na základní otázku, co je to, co vidíme? Výsledek tohoto procesu nazývá představou významovou. Rozdíl ve významové představě, kterou získáváme v běžném životě, a která je v nás vyvolána během představení, spočívá v tom, že u divadelního představení nezískáváme pouze jednu významovou představu, nýbrž dvě. Jelikož to, co skutečně vidíme na jevišti je herec.<sup>68</sup> Získáváme tedy významovou představu obrazovou a významovou představu technickou. Významová představa technická nevzniká „na základě podobnosti s vjemem; tu mi poskytne moje zkušenost divadelní, a to abstraktně, ba proti názoru; já to vím, že je to nějaký herec, popřípadě (...) určitý herec A, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta.(...) Vidíme tedy, že je to s významovou představou dramatické osoby, divadelní (proti životní) jinak. Přesná otázka, na niž představa ta odpovídá, nezní totiž „co to (tento zjev) je“, nýbrž „co tento zjev, námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje?“<sup>69</sup> Dramatická osoba je tedy významová představa obrazová, kterou divák vnímá primárně zrakem, sluchem a až sekundárně vnitřním hmatem. Jedná se o fiktivní osobu, kterou herec představuje.

Vedle této významové představy obrazové máme ještě významovou představu technickou neboli hereckou postavu. Herecká postava je to, jakým způsobem utváří herec svou roli.

Mohlo by zde dojít k omylu, že herec a herecká postava je totéž. To však není pravda. Herec je umělec, který zpracovává svou látku, stejně jako kterýkoliv umělec jiný. Rozdíl spočívá v tom, že jeho látka nestojí mimo něj, jak tomu většinou bývá, ale je jí on sám, jeho tělo i vědomí.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 42-43.

<sup>69</sup> Tamtéž: s. 43.

<sup>70</sup> Tamtéž: s. 44.

Vzájemný úzký vztah mezi hereckou postavou a dramatickou osobou Zich nazývá princip korespondence, což je shoda mezi významovou představou technickou a obrazovou. Jedná se v podstatě o jeden pohled na herecký výkon jednou z hledišť a podruhé z jeviště. I přesto, že to Zich nikde doslovně neuvádí, z jeho myšlenek vyplývá, že divák vnímá jak dramatickou osobu, tak i hereckou postavu. Ta pro něj však nemá takový význam.

Složce herecké v dramatickém umění přikládá Zich zvláštní význam. Považuje ji v dramatickém díle za ústřední. Do herectví tedy patří veškerý herecův výkon, a to jak viditelný (veškerý jeho pohyb), tak i slyšitelný, a to především jeho řeč. Dramatický text, všechny monology, dialogy i zpěvy jsou součástí složky herecké. Spadají do hercova verbálního projevu.

Herci jsou reální lidé, a proto se musí během svého výkonu pohybovat v reálném prostoru. Dramatický děj tedy předvádí na scéně. Scéna je uzavřený prostor, významová představa technická, jehož významovou představou obrazovou je místo dramatického děje. Mezi scénou a místem děje platí princip korespondence stejně jako mezi hereckou postavou a dramatickou osobou. Součástí scény je tedy i vlastní herecký výkon.

#### 3.1.4 Divadelní scéna

Pojem scéna má mnoho významů. Zich chápe scénu jako útvar časově prostorový. Scéna je tedy prostora: „v níž herci hrají.(...) To je její technická definice, přičemž „prostorou“ jmenujeme uzavřenou část prostoru.“<sup>71</sup> Pro nás je to jeviště.

„Jeviště stává se scénou teprve, když se na něm hraje, při dramatickém představení. Tito herci, reální lidé, patří tedy nutně do scény, tvoří podstatnou výplň jejího reálného prostoru.“<sup>72</sup> Během inscenace, kdy probíhá dramatický děj, představuje scéna místo děje, což je prostor, ve kterém dramatické osoby vzájemně jednají.

##### 3.1.4.1 Ohraničení a členění scény

Dramatický děj se zpravidla provádí na jevišti. Zich hovoří jak o jevišti primitivním, tak i o jevišti novodobém. Dále se zde zaměřím na typ novodobější neboli na jeviště kukátkové, které se dnes vyskytuje téměř ve všech divadlech. Bývá zpravidla ohraničeno ze všech stran, kromě jedné, takzvané průhledové, ze které na scénu hledí

---

<sup>71</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 177.

<sup>72</sup> Tamtéž: s. 177.

diváci. Hranici této strany tvoří architektonický rám, který bychom mohli přirovnat k rámu obrazu, jenž nám udává hranice viditelné scény. Na tomto rámu zpravidla visí opona, která bývá zatahována na konci představení, o přestávkách a během doby, kdy dochází ke změně scény. V tuto dobu v podstatě scéna pro diváka neexistuje.

Již víme, že scéna má konkrétní ohraničení, to však pro místo děje neplatí. Místo děje pokračuje pomyslně i za tyto hranice. Tato představa je divákovi dána pomocí iluze. Například pokračující cesta je zobrazena v zadní části scény pomocí perspektivy, čímž vzniká iluze, že prostor scény je daleko hlubší, než je ve skutečnosti, ba dokonce že není vůbec uzavřený. V těchto případech je iluze navozena pomocí umění výtvarného. Iluze pokračujícího místa děje platí i pro prostory zákulisí, z kterých dramatické osoby přicházejí. Někdy se z těchto prostor ozývají různé zvuky nebo hlasy, které tento dojem podporují. Do scény však tento iluzivní prostor nepatří.

Zich uvádí, že je možné jeviště rozčlenit na několik samostatných scén. Každá tato scéna představuje jiná místa děje, která spolu navzájem buďto vůbec nesouvisí, nebo jsou vzájemně propojená. V této druhé variantě tvoří jednotlivá místa děje dohromady jednotné a souhrnné místo dramatu. V obou případech se může dramatický děj odehrávat střídavě, nebo dokonce i současně ve více místech najednou. Tato místa děje mohou být koncipovány za sebe, vedle sebe, nebo dokonce i nad sebe.

Zich dále dělí scénické umění do dvou základních kategorií na scénické kvality statické a kinetické. Ty se v následujících podkapitolách pokusím charakterizovat.

#### 3.1.4.2 Scénické kvality statické/ Pevná výplň scény

Za pevnou výplň scény Zich považuje vše, co se na scéně nachází, vyjma herců.

Předměty, které se na scéně vyskytují, jsou neživé. Jejich účel je dvojitý, charakterizační a funkční. Úkolem předmětů charakterizačních je více přiblížit podstatu místa děje a dramatických osob, zatímco předměty funkční jsou využity přímo v ději. Většinou se oba tyto účely snoubí dohromady, i když nestejnou měrou. Předměty na scéně Zich dělí na dekorace a rekvizity. Dekorace jsou zpravidla předměty nepohyblivé, které blíže určují prostředí děje. Patří sem namalované kulisy, nábytek, atd. Naproti tomu rekvizity jsou předměty pohyblivé, zpravidla menší velikosti, které dramatické osoby v ději aktivně využívají.

Stejně jako scéna představuje místo děje, tak i předměty, které se na ní vyskytují, mají za úkol něco představovat. Zich uvádí, že to, zda bude předmět ze stejné látky jako předmět, který představuje, je irelevantní.

*„Látka, z níž jsou vytvořeny věci pro scénu určené, může, ale nemusí být táž, jako je látka předmětů, jež věci ty na scéně představují; o tom bude-li, či ne, rozhodují pouze důvody praktické. (...) Lebka, k níž Hamlet hovoří, může být z kostí, ale meč, jimiž probodne Polonia, nesmí být z ocele, aby se předešlo možnému poranění.“<sup>73</sup>*

Předmět, který plní účel charakterizační, má za úkol vypadat jako předmět, který zobrazuje. Musí v nás tedy vyvolat konkrétní představu obrazovou. Úkolem předmětu funkčního je, aby dokázal naplnit funkci, kterou v dramatickém ději má mít. Než k tomu dojde, než je tento předmět skutečně použit, zůstává jeho význam pouze myšlený.

Zich zde mimo jiné vznáší požadavek, aby všechny předměty, které se na scéně nacházejí, byly buďto tělesné, nebo alespoň na diváka působily takovýmto dojmem.

Dramatické působení pevné výplně scény: *„pramení z citového účinku významových představ obrazových, jež v nás vybaví (...) na základě našich zkušeností životních, jimiž se nám s vjemy určitých předmětů sdružily určité představy, ba celé skupiny představ, citově tak a tak zabarvené.“<sup>74</sup>* Tyto nepohyblivé předměty, jež v divákovi vyvolávají určité představy, nazývá Zich scénickými kvalitami statickými.

Zvláštní kategorii tvoří scénické světlo. *„Co bylo řečeno o prostoru, platí také o světle, jež scénu vyplňuje a pro diváky vlastně tvoří, poněvadž podmiňuje jejich zrakový dojem. Také toto světlo je skutečné, reálné a nikoli, (...) jen namalované. (...) Ale ovšem světlo scény je zase jako téměř vše na divadle většinou nepravé; v naší době je to skoro vesměs světlo elektrické, jež „představuje“ na scéně tu světlo sluneční, tu měsíční, tu i světlo umělé (...)“<sup>75</sup>* Zich přikládá scénickému světlu schopnost vyvolávat v divákovi různé nálady, schopnost rozčlenit scénu a dokonce ji i měnit. K proměnám ve vzhledu scény dochází se změnou intenzity a barvy osvětlení. Zich upozorňuje na to, že světlo má formu časovou, jelikož se může proměňovat během představení i v průběhu

---

<sup>73</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 184.

<sup>74</sup> Tamtéž: s. 187.

<sup>75</sup> ZICH, Otakar: *Podstata divadelní scény, Principy teoretické dramaturgie*. In: *Moravskoslezské revue*. 1923, s. 130.

jednotlivých scén. Je variabilní.<sup>76</sup> Zatímco pevná výplň scény je nečasová, neproměňuje se. Scénické světlo je určitým přechodem mezi složkou statickou a kinetickou.

### 3.1.4.3 Scénické kvality kinetické

Důležité scénické kvality, jsou kvality kinetické. Již víme, že to, co primárně tvoří scénu jsou herci ztvárňující dramatické osoby, které předvádějí vzájemným jednáním dramatický děj. To vyžaduje určitý pohyb, jehož následkem dochází ke změnám ve vzhledu scény. Zich uvádí, že: „*Není (...) obtížnější úkol v uměnosloví než teoreticky zpracovat pohyb. Uvažme, že se děje ve třech rozměrech prostorových, a k tomu ještě v rozměru časovém! (...) Naštěstí můžeme si právě při dramatickém díle pohyb na scéně zjednodušit, a to tím, že abstrahujeme ode všech drobnějších a částečných pohybů, jež herec koná, a omezíme se jen na ty hrubé, týkající se celkového jeho organismu. (...) „Dramatickou scénu“ (...) rozčleníme si (...) časově na takové chvíle, jejichž průběhem se rozeskupení herců na scéně aspoň zhruba nemění. Tak dostáváme scénické situace (...).*“<sup>77</sup> Žádná scénická situace neexistuje sama o sobě, ale je následkem situace předchozí. Zich tyto scénické situace a jejich přechody značí jako kvality kinetické a dělí je na poziční neboli polohové a pohybové neboli motorické. Pokud dramatická osoba setrvává v určité pozici (např. sedí na židli) a nepohybuje se, jedná se o kvalitu poziční. Sem můžeme zařadit i atypickou polohu předmětů na scéně. (Například převrácený stůl). Takováto poloha předmětu je dána dřívější aktivitou nějaké dramatické osoby. Motorické kvality jsou tvořeny pohybovými dráhami dramatických osob po scéně, kdy má každá danou svou rychlost, se kterou mluví, gestikuluje atd.<sup>78</sup>

*„Dramatizace kinetických vztahů scénických přenáší se pro nás na jevištní prostoru samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněna sítí těchto silokřivek a motorickými drahami jimi způsobenými, je pak jakýmsi silovým polem, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek. Účinky z tohoto dynamického pole vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnstvo. To je dramatické napětí scény.“*<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 210.

<sup>77</sup> Tamtéž: s. 189.

<sup>78</sup> Tamtéž: s. 190.

<sup>79</sup> Tamtéž: s. 192.

Kinetická relace společně s relací dramatickou ovlivňuje scénu v tom smyslu, jaké pocity bude v divákovi v hledišti probouzet.

Dále se Zich zabývá konkrétními typy scénických kvalit kinetických. Dělí je do tří kategorií na kinetické relace prvotní, vzájemné, na ansámbl a sbor. Kinetickou relaci prvotní má každá herecká postava, která se vyskytuje na scéně. Ke kinetickým relacím vzájemným dochází mezi dvěma postavami vyskytujícími se na scéně současně a na ansámbl a sbor, což je označení pro výskyt více než dvou herců na scéně. Zich pohlíží na ansámbl i na sbor jako na jeden celek.

### 3.1.5 Divadelní režisér-scénik

Úkolem režiséra je zrealizovat dramatické dílo. Tedy na základě dramatického textu, který mu je předlohou, uskutečnit dramatický děj ve scénickém prostoru tak, aby vzniklo jednotné a působivé dramatické dílo. Režisér působí ve dvou rovinách a to jako režisér-dirigent a režisér-scénik, který v podstatě funguje jako zprostředkovatel, jenž předává myšlenku autora dramatického textu obecnstvu. Není však pouhým tlumočnickem, neboť dramatický text je pouhou částí celého díla, které režisér, herci a další aktivně dotváří. Dalo by se dokonce říci, že význam režiséra-scénika je pro dramatické dílo stejný jako význam dramatika pro text, jelikož dramatický autor poskytuje předlohu k vytvoření díla a režisér vytváří dílo na základě předlohy. Ani bez jednoho by tedy výsledný útvar neexistoval.

Režisér si nejprve na základě textu vytvoří určitou vizi dramatického díla, ze které následně vychází. „*Protože dramatické umění je umění obrazové, je režisér absolutně vázán požadavkem, aby veškeré jeho scénické koncepce něco představovaly, přesně řečeno: aby nás jako v divácích vyvolávaly významové představy obrazové, a to účelně pro dramatický děj – toť právě princip dramatičnosti na scénu užitý.*“<sup>80</sup> S tímto na paměti, musí režisér následně: „*koncipovat scénickou formu představení.*“<sup>81</sup> Formy představení jsou tedy statické a kinetické.

Do scénických forem statických patří výběr jeviště a pevná výplň scény. Pokud autor v textu popisuje místo děje, režisér by měl z tohoto popisu vycházet a pokusit se vyplnit scénu takovými předměty, které budou místo děje co nejlépe charakterizovat,

---

<sup>80</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 211.

<sup>81</sup> Tamtéž: s. 209.

budou schopny plnit svou funkci a diváci je poznají. Pokud by diváci nevěděli, o jaké předměty se jedná, nevzbudily by v nich žádné představy obrazové. Je nezbytné, aby tyto předměty byly na scéně uspořádány a natočeny tak, aby nic nepůsobilo rušivě a dramatické osoby se zde mohly bez potíží pohybovat. Tato forma se nazývá statickou, jelikož se neproměňuje v čase, ale po určitých etapách. Tato neměnnost však také není zcela totální, a to díky scénickému osvětlení, jehož změnou dochází ke změně v barevnosti scény. Tímto spojením statických forem a scénického světla: „(...) *přimyká se úhrynná statická forma scénická k dramatické formě dynamické.*“<sup>82</sup> Vedle kvalit statických má režisér za úkol utvářet i formy kinetické, tedy pohyb dramatických osob po scéně, jejich rozmístění, natočení atd. Musí také správně rozčlenit scénu a určit, kde se bude který výjev odehrávat. Režisér musí mít nadání: „*pro prostorové hodnoty, ale nikoli jen pro ně samy, nýbrž i pro jejich změnu, což není jen pouhá kombinace prostoru s časem, nýbrž specificky nový jev. Musí být tedy schopen názorného představování v prostoru i čase najednou a nadto musí mít tvůrčí nadání vynalézat takové hodnoty, a to tak, aby korespondovaly s dramatickými, jež našel jako režisér-dirigent. Teprve sekundárním nadáním jeho je smysl pro statické hodnoty scény a schopnost invence pro ně.*“<sup>83</sup>

### 3.2 Shrnutí

Otakar Zich byl žákem Otakara Hostinského. Je tedy zcela pochopitelné, že se na začátku svého bádání zabýval jeho teorií o souborném uměleckém díle. Postupně se ale začal vůči jeho teorii vymezovat. Časem nastínil svou vlastní teorii dramatického díla, kterou nazval teorií analytickou. V této teorii Zich za dramatické dílo považuje pouze činohru a operu, a to z toho důvodu, že je lze obě vnímat zrakem a sluchem najednou, což je podle něj nutná podmínka dramatického díla. Jediný rozdíl mezi činohrou a operou vidí v tom, že opera vyžaduje navíc ještě účast hudby. Jeho klasifikaci dramatického díla nacházíme v rozdělení na dramatické osoby a místo dramatického děje. Vzájemná souvztažnost těchto složek je však tak úzká, že je nelze od sebe jednoznačně oddělit.

Zich přišel s důležitým dělením herectví na dramatickou osobu a hereckou postavu. Mezi těmito složkami nachází těsný vztah, který pojmenoval princip korespondence.

---

<sup>82</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986, s. 210.

<sup>83</sup> Tamtéž: s. 214.

Tento vztah platí i pro scénu a místo děje, což je druhá základní složka dramatického díla.

Zich popsal místo dramatu jako iluzivní prostor, ve kterém se odehrává dramatický děj. Tento děj probíhá mezi dramatickými osobami. Jak místo dramatu, tak i dramatické osoby jsou významové představy obrazové, zatímco scéna a herecká postava jsou významové představy technické. Jelikož je místo dramatu prostor iluzivní, neshodují se jeho hranice s hranicemi scény. Scéna je totiž prostor reálný, ve kterém se pohybují herci.

Scéna, jež představuje místo děje, je tvořena kvalitami statickými a kinetickými. Do kvalit statických Zich zařadil vše, co může divák na scéně vidět, kromě herců. Tyto předměty definují místo děje. Kvality kinetické jsou tvořeny herci, kteří se na scéně vyskytují. Hrající herci jsou nutnou podmínkou existence scény vůbec. Vzhled scény se proměňuje v závislosti na jejich činnosti.

Otakar Zich považoval složku hereckou pro dramatické dílo za stěžejní. Podle něho je za určitých okolností pro dramatické dílo nejen podmínkou nutnou, ale zároveň i postačující.

Dramatické dílo Zich chápal jako umění jediné a samostatné, které existuje pouze po určitou dobu. Musí být tedy reálně provozováno. Zich tvrdil, že každé představení je jiným uměleckým dílem, a to právě kvůli jeho časovosti, pomíjivosti.

## 4 Závěr

Na závěr své bakalářské práce shrnu a porovnáám teorii Otakara Hostinského a teorii Otakara Zicha. Budu věnovat pozornost pouze momentům, které souvisejí se scénickým uměním. Následně se pokusím na základě těchto tezí stanovit rozdíl mezi dvěma inscenacemi opery *Komedianti*, o které jsem hovořila v úvodu.

Otakar Hostinský chápe dramatické umění jako souborné umělecké dílo, jež je tvořeno jednotlivými samostatnými uměními. Tato umění se sdružují do jednoho celku, ale neustále si zachovávají svou svébytnost. Ústřední pro toto dílo je složka textová, která udává myšlenkový obsah celého díla. K ní se přidružuje umění básnické, scénické a v opeře i hudba. Zvláštností scénického umění je, že je samo o sobě složeno ze dvou částí a to z hercovy mimiky a z umění výtvarného. Do scénického umění tedy patří vše, co na scéně vidíme. Hostinský požaduje, aby scénické umění působilo co možná nejpřirozeněji. Tvrdí, že dramatické dílo vyžaduje pro svou realizaci umění výkonné. Pro dramatické dílo to je podle Hostinského herectví. Otakar Hostinský však herectví považuje nejen za umění výkonné, ale i tvořivé. Herec tvoří svými gesty a mimikou. Právě tato tvořivá část je součástí umění scénického. Otakar Hostinský vznáší mimo jiné na scénické umění požadavek pravdivosti. Pravda skutečná a pravda divadelní však není totéž. Na divadle platí, že to co je působivější, je pravdivější. Scénické umění Hostinský považuje za nutnou podmínku pro vznik dramatického díla.

Zich na rozdíl od Hostinského nepovažuje dramatické dílo za umění složené, nýbrž za umění jediné a samostatné. Domnívá se, že dramatické dílo obsahuje složky, které jsou uměním samostatným pouze podobné. Základní rozdíl shledává v tom, že tyto složky se nesnaží být co nejdokonalejší samy o sobě, ale snaží se co nejvíce prospět výslednému celku, tedy dramatickému dílu jako takovému. Jediná složka, o které platí, že se jejím zdokonalením zvýší i dramatičnost díla jako takového, je podle Zicha herectví. Rozbor dramatického díla provádí pomocí analýzy. Vychází tedy z jednoho celku a postupuje k jednotlivým částem. Scénu pojímá jako reálný prostor, ve kterém hrají herci. Je to podle něho útvar časově proměnlivý. Scéna existuje podle Zicha pouze v okamžiku, kdy se na ní vyskytují herci. Představuje místo děje, což je iluzivní prostor, ve kterém se odehrává dramatický děj. Scénu považuje stejně jako Hostinský za nutnou podmínku dramatického díla. Vychází z logického předpokladu, že herci tedy reální lidé se musí pohybovat v reálném prostoru. Do scény

řadí vše, co divák na jevišti vidí. Výplň scény označuje jako scénické kvality statické a pohybující se herce jako scénické kvality kinetické. Souhlasí s Hostinským v tom, že vše, co se na scéně nachází, by mělo vypadat co nejreálněji.

Na úplný závěr bych se pokusila promítnout teorie Otakara Hostinského a Otakara Zicha do shlédnuté opery *Komedianti*, která mě inspirovala k této bakalářské práci. Jak jsem již předeslala, sledovala jsem tato představení na dvou různých místech, ale s téměř stejným hereckým souborem. Největším rozdílem bylo otáčivé hlediště, které dovolovalo vidět scénu z různých pohledů. Scéna byla tedy tvořena tak, že byla pro diváky prostupná a proměnlivá v poměrně krátkém čase. Odpadly tím tedy přestávky, které byly v kamenném divadle využívány ke změně scény. Děj se tak stal plynulejším a reálnějším. Divák se do určité míry stával součástí scény. Dalo by se říci, že zde scéna splývala s místem děje, jelikož nebyla nijak ohraničena. Dojem pokračujícího místa děje zde byl vyvolán skutečným vjemem a nemusel být navozen pomocí iluze jako v kamenném divadle. Hercům zde byl poskytnut daleko větší prostor pro ztvárnění souhry jejich dramatických osob, což přispělo k daleko silnějšímu dojmu. Další důležitý rozdíl mezi těmito inscenacemi byl, že v kamenném divadle nad oponou promítali dramatický text přeložený do češtiny, který dramatické osoby zpívaly v originále. To se u otáčivého jeviště nekonalo. Výhodu těchto titulků shledávám v tom, že divák si může vybrat, zda je bude číst a lépe se tak seznámí s dějem, nebo zda bude svou pozornost věnovat především tomu, co se na jevišti odehrává. Není možné však říci, že by absence těchto titulků nějak oslabila dojem, který dramatické dílo vyvolávalo, spíše naopak. Za zmínku určitě stojí, že i přes nepřítomnost titulků v otáčivém hledišti, byly z hereckých výkonů zcela jasné všechny důležité dějové linie. Správně vytvořená scéna, nám napomohla ke správnému porozumění dramatického díla, přestože bylo uváděno v italštině, což úplně nesouhlasí s teorií Otakara Hostinského.

Pokud bychom na mnou shlédnuté inscenace uplatnili tezi Otakara Zicha, že každé představení je originálním dramatickým dílem, dospěli bychom k názoru, že představení, jež jsem viděla, byla dvě zcela odlišná dramatická díla. S tímto názorem se ztotožňuji.

## 5 Seznam použité literatury a internetových zdrojů

HOSTINSKÝ, Otakar, *O umění*. Praha, Československý spisovatel, 1956.

HOSTINSKÝ, Otakar, *O hudbě*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961.

HOSTINSKÝ, Otakar, *Riegrův slovník naučný*. sv. IX, Praha, 1872.

HOSTINSKÝ, Otakar, *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. sv. XII, 1. vyd. Praha: J. Otto, 1893.

JŮZL, Miloš, *Otakar Hostinský*. Praha, Melantrich, 1980.

JŮZL, Miloš, *Otakar Hostinský O divadle*. Praha 1, Divadelní ústav, České divadlo 7, 1981.

OSOLSOBĚ, Ivo, Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar, *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986. s. 373-399.

ZICH, Otakar, *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha, Panorama, 1986.

ZICH, Otakar, Podstata divadelní scény, Principy teoretické dramaturgie. In: *Moravskoslezské revue*, 1923.

DYKAST, Roman, *Hostinský, O. Český hudební slovník*. poslední změna 3.12.2011 [cit. 2014-8-7] dostupné z www:

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=8235](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=8235)

DYKAST, Roman, *Zich, O. Český hudební slovník*. poslední změna 10.2. 2010  
[cit. 2015-3-28] dostupné z www:

[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=2559](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2559)