

**MASARYKOVA UNIVERZITA
V BRNĚ**

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Seminář estetiky

**Analýza televizního přenosu divadelního
představení z hlediska vnímání**

Magisterská diplomová práce

Autor práce: Bc. Ivana Řezníčková

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Krajtl

Brno 2010

Bibliografický záznam

ŘEZNÍČKOVÁ, Ivana. *Analýza televizního přenosu divadelního představení*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2010. 104 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Ondřej Krajtl.

Anotace

Magisterská diplomová práce „Analýza televizního přenosu divadelního představení z hlediska vnímání“ se zabývá vnímáním a jeho projevy na základě sledování televize ve spojitosti s divadelním dramatem. Práce představuje divadlo a televizi jako specifické obory, pro něž platí vlastní nezaměnitelné charakteristiky a konvence. V oblasti divadla je pozornost zaměřována na estetické vnímání, které je pak v samotné analýze postaveno proti televiznímu přenosu, z čehož má vyplynout odpověď na otázku týkající se možnosti silného estetického zážitku právě prostřednictvím televizního média.

Annotation

The thesis “Analysis of the Theatre Performance Broadcasted on Television from the Point of View of Perception” focuses on perception of a play and expressions of the perception in connection with watching a play on television. The thesis introduces the theatre and television as a specific field of study each of which has its unique characters and conventions. In the part dealing with the theatre, the attention is paid to the aesthetic perception, which is later compared to television in the analysis; the result should be the answer to the question about possibility of a strong aesthetic experience through television.

Klíčová slova

Divadlo, drama, televize, vnímání, estetické vnímání, herec, film, dav, komunikace, kódování, situace, barvy, Otakar Zich.

Keywords

Theatre, drama, television, perception, aesthetic perception, actor, film, crowd, communication, coding, situation, Otakar Zich.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Ústřední knihovně FF MU a používána ke studijním účelům.

V Brně dne 26. dubna 2010	Ivana Řezníčková
---------------------------	------------------

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkovala vedoucímu magisterské diplomové práce panu Mgr. Ondřeji Krajtlovi za konzultace a jeho cenné rady a připomínky při jejím vypracování.

Obsah

ÚVOD.....	8
1. MEZI DIVADLEM A TELEVIZÍ.....	10
2. VNÍMÁNÍ	14
2.1 ESTETICKÉ VNÍMÁNÍ	14
2.1.1 <i>Shakespearův Hamlet jako modelová tragédie dle Aristotela</i>	<i>18</i>
2.2 BAREVNÁ PSYCHOLOGIE.....	22
2.3 DAV A JEHO PŮSOBNÍ	25
3. DIVADELNÍ DRAMA.....	33
3.1 HEREC	35
3.2 ZICHOVA ANALÝZA DRAMATU.....	39
3.2.1 <i>Významové představy.....</i>	<i>42</i>
3.2.2 <i>Projevy sémiotiky</i>	<i>44</i>
3.3 DRAMATICKÝ TEXT	48
3.4 DRAMATIK.....	52
3.4.1 <i>Situace</i>	<i>59</i>
3.4.1.1 <i>Shakespearův Hamlet jako otisk své doby</i>	<i>61</i>
4. TELEVIZE	64
4.1 PŘÍSTUP DIVÁKA K TELEVIZI A TELEVIZE K DIVÁKOVÍ	67
4.2 FILM JAKO UMĚNÍ	71
4.3 TELEVIZE JAKO SYSTÉM KÓDŮ.....	75
4.3.1 <i>Vnímání osob.....</i>	<i>81</i>
5. ANALÝZA TELEVIZNÍHO PŘENOSU DIVADELNÍHO PŘEDSTAVENÍ	83
ZÁVĚR.....	94
SUMMARY	99

POUŽITÁ LITERATURA.....	102
--------------------------------	------------

Úvod

Televizní vysílání je součástí nekonečného kolotoče masových médií a jejich boje o popularitu a přízeň stávajících i budoucích konzumentů. Fenomén televize se v posledních desetiletích zabydlel v domácnostech většiny lidské populace a dnes je chápán jako nedílná součást života, jako zdroj informací, zábavy, odpočinku nebo třeba jen jako zvuková kulisa.

Televize je již pro mnohé samozřejmostí a nikdo se pravděpodobně nepozastaví nad způsobem našeho vnímání při jejím sledování. Vidíme obrázky, dáváme si je do kontextů a skládáme z nich složitější a složitější skutečnosti. Lidské vnímání je založeno na mnoha různých aspektech, výchovou a vzděláním počínaje. Jaké jsou však jeho další faktory? Na to se v souvislosti s televizí pokusím v této práci odpovědět. Pozornost navíc zaměřím na estetické vnímání, které je speciální odnoží běžného vnímání, ovšem s určitými požadavky.

Z různých stran jsou slyšet různé názory nejen na televizi, ale na masová média celkově. Podle nich by se mohlo zdát, že svět je buď černý, nebo bílý – jako tyto názory. Někteří kritizují, jiní zase chválí. Nikdo nechce ustoupit. Nejlépe na to ve své knize *Skeptikové a těšitelé* reaguje Umberto Eco, když říká, že není namístě otázka, zda je masová kultura dobrá či špatná, nýbrž jak to udělat, aby mohly být jejím prostřednictvím šířeny kulturní hodnoty, protože ať se to někomu líbí nebo ne, masová média se stala nedílnou součástí našeho života a nelze je z něho jen tak vymazat.¹

Termín kulturní hodnota pomáhá člověku se v dané kultuře orientovat. Snaží se ho naučit rozlišovat dobré od špatného, cítit a tříbit jeho vkus a tím pečovat o svou duši. Já se ve své práci zaměřím na jednu kulturní oblast, jíž je

¹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 44.

divadlo, konkrétně divadelní drama. Příklady budu uvádět na modelové tragédii Shakespearova *Hamleta*. Pokusím se popsat vliv dramatu na chování a vnímání člověka přítomného v této instituci. Poté aplikuji tyto poznatky na situaci, kdy dojde k televiznímu přenosu téhož divadelního představení. Jaké bude vnímání člověka u televizoru? Bude moci být televizní přenos divadelního představení označen jako druh pořadu, jehož prostřednictvím je možné šířit kulturní hodnoty? Lze srovnávat proměny vnímání při sledování televizního přenosu divadelního představení s vnímáním téhož představení, ale s přímou účastí v divadle? Proč ano či ne? Jaké mezi nimi budou rozdíly? Kde a jak se projevuje vnímání estetické? Na všechny tyto otázky se pokusím odpovědět.

Prvním cílem práce bude předložit možné aspekty podílející se na vnímání televizního přenosu divadelního představení, aby ho bylo možné lépe pochopit.

Druhým cílem práce pak bude snaha dokázat, že ač se může na první pohled zdát, že televizní přenos divadelního představení způsobuje lidem stejně hluboký estetický zážitek jako v divadle, není tomu tak.

Klíčovou literaturou mi bude *Estetika dramatického umění* Otakara Zicha, který podrobně rozpracoval téma dramatu. Zcela se distancoval od postoje jiných teoretiků zabývajících se problematikou z hlediska literatury. Zich naopak zaujal přímé divadelní stanovisko. Podle něho se má na divadlo nahlížet opět z pohledu divadla, jedině tak ho lze správně chápat ve všech jeho souvislostech. Ačkoli uplynulo od vydání tohoto díla bezmála osmdesát let, stále je možné pozorovat jeho platnost a nadčasovost.

1. Mezi divadlem a televizí

„[...] rozumnost, vědění a moudrost –, zbývá, že jsou předmětem rozumění.“²

Zajímavé poznatky týkající se televize a divadla přináší ve své knize *Estetické porozumění* s podtitulem *Eseje o filozofii, umění a kultuře* Roger Scruton. V kapitole nazvané Fantazie, imaginace a film se zabývá, jak už vyplývá z názvu, fantazií a imaginací a dokazuje, že slovníkové heslo imaginace není totéž, co fantazie.

Scruton se zabývá fantazií a imaginací v přímé souvislosti s porozuměním umění. Doslova zde píše: „*Má teorie tvrdí, že porozumění umění předpokládá imaginaci a že cílem imaginace je postihnout a pochopit, a to nepřímými způsoby, jak je tomu například v umění, podstatu skutečnosti. Fantazie na druhé straně představuje útěk od skutečnosti a umění, které slouží jako objekt fantazie, je deformované a odklání se od svého vlastního poslání.*“³

Fantazie je na rozdíl od imaginace spojována s touhou. Jejím objektem je nějaká náhražka, jíž bývá fotografie, určitý model nebo právě film. Jedná se o touhu po náhražce, touhu, která je ovšem skutečná. Člověk libující si ve fantazii se ji bude snažit promítat do svého života a zůstane v jakémsi stereotypu, jelikož se od ní nebude chtít odpoutat ze strachu, že by mohl něco ztratit. Pokud však bude jeho fantazie realizována, může přijít rozčarování, protože ona touha vymizí, a jestliže ji nevystřídá jiná, nastupuje čím dál větší osobní nespokojenost.

² ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Praha: Petr Rezek, 1996. S. 156.

³ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: Eseje o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005. S. 68.

Na rozdíl od fantazie, je imaginace spojována s divadelním představením. Divák vnímá scény jako imaginární. Neustále ho provází vědění, že vše, co se odehrává na jevišti, není skutečné. Scruton zde upozorňuje právě na vědomí této nereálnosti. Představení není náhražkou fantazijního objektu pozorovatelovy touhy. Díky této skutečnosti se mohou projevit emoce jako snaha o porozumění právě probíhající jevištní situaci. Ty nesouvisejí ani tak s vcítěním se do postav, ale právě s tím, že realita na jevišti je jen „jako“. Samozřejmě, že člověk při účasti v divadle projevuje také nějakou touhu, ale ta je pouze okamžitá, provázaná právě s kulturním zážitkem. „*Zjišťuji, že jsem vtahován do sympatie s pocitem, který jsem nucen si představit. Můžeme říci, že v imaginaci neexistuje ani reálný objekt, ani reálný pocit.*“⁴

Imaginace nás může, podle Scrutona, „učit, jak cítit“, protože nejsme trvale zapojeni do procesu ovládaného fantazií. Nemalou zásluhu na tom mají i dané divadelní konvence, díky nimž se divák zaměřuje pouze na porozumění toho podstatného, což vyžaduje soustředěnost. Naopak fantazie porozumění nehledá, je spojena s realizováním, kdežto imaginace se zobrazováním.⁵

Film je sice také jistou formou dramatického zobrazení, avšak od divadla se velmi liší. V případě dokumentárních filmů však Scruton říká, že „*Dokumentární film je zvláštním druhem náhražky věci samotné.*“⁶ Nyní je tedy třeba se zamyslet, kam zařadit televizní přenos divadelního představení. Je tu prostor pro fantazii, či imaginaci?

Budu vycházet z předchozích tezí Rogera Scrutona, a pokusím se na příkladu objasnit, z jakého hlediska tedy vnímat televizní přenos dramatického představení. Představme si diváka sedícího před televizorem, který se chystá sledovat onen přenos. Třeba z důvodu, že divadlo, kde se představení koná, je

⁴ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: Eseje o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005. S. 74.

⁵ Tamtéž, s. 67-78.

⁶ Tamtéž, s. 76.

od jeho bydliště velmi vzdálené. U takového člověka lze pravděpodobně předpokládat zkušenost s divadlem, a tudíž i určitý postoj, který v něm zanechaly zažitě divadelní konvence. Má konkrétní představu divadelní atmosféry, díky níž vnímá dílo specifickým způsobem, ale u televize ji plně necítí. Musí mu pomoci fantazie, aby se pokusil představu zrealizovat například tím, že si oblékne společenský oděv (i když v takovémto případě se dle Scrutona nejedná o pravý případ fantazie⁷).

Divadelní přenos probíhá a náš divák si uvědomuje, že se jedná o divadlo, a že je tam vše imaginární – jen „jako“. Dokonce se u něho projevují i emoce, ale domnívám se, že ty jsou dány právě zkušenostmi s konvencemi a celkový prožitek je velmi ochuzen. Díky jiné zkušenosti, a to s běžnými televizními filmy, se může projevovat nevědomé porovnávání filmu a televizního přenosu divadelního představení. Film má jinou strukturu a odlišné znázorňování, které je pro televizní médium typické. Lidé jsou na ně zvyklí. I když bude divadelní hra převedena na televizní obrazovku, jen velmi těžko tomu někdo plně přizpůsobí své vědomí. Člověku se sice představení mohlo líbit, ale efekt imaginace byl narušen odlišnými konvencemi filmů.

Je třeba uvést ještě jeden příklad, a to diváka, který obdivuje násilí, a daný přenos shlédne ne kvůli lásce k divadlu, nýbrž kvůli skutečnosti, že hra obsahuje některé násilné scény. Zde se domnívám, že zkušenost s divadlem je minimální, je-li vůbec nějaká. Filmové konvence mu budou naopak velmi blízké (herci jsou realizováni s prostředím). Díky tomu pocítí hned na začátku obrovský rozdíl, a pokud vydrží sledovat přenos i nadále, nebude jeho touha pravděpodobně uspokojena, protože přesto, že zkušenost s divadlem nemá, díky onomu rozdílu pocítí závan imaginace – zobrazení není reálné.

⁷ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: Eseje o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005. S. 71.

V obou těchto případech dochází ke střetu imaginace s fantazií. Velmi však záleží na předchozích zkušenostech s divadlem a televizí. To totiž určuje postoj diváka. U příkladu druhého diváka se může stát, že i přes filmové konvence „propadne“ imaginaci, která může fantazii zničit, i když je to méně pravděpodobné. V prvním příkladu, pokud by se jednalo skutečně o hru s prvky násilí, by mohlo dojít k opačnému důsledku. *„Jestliže fantazie pronikne do tkáně imaginace, oslabí to dramatické myšlení a s ním i imaginativní emoce; hodnota dramatického zobrazení se zničí.“*⁸

Na tyto domněnky se pokusím navázat prostřednictvím dalších kapitol, z nichž by měl čtenář získat ucelenější přehled o způsobu vnímání (zejména estetického) a dalších aspektech s ním spojených, a o struktuře dramatu. Dané poznatky vyvrcholí v posledním oddílu práce pojednávajícím o televizním vysílání, kde budou dány do souvislosti právě s televizí a bude zkoumána jejich platnost pro toto médium.

⁸ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: Eseje o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005. S. 77.

2. Vnímání

2.1 *Estetické vnímání*

U člověka se projevuje estetické vnímání, když přijde do kontaktu s uměleckým dílem, avšak ne vždy. Umění v něm musí „něco“ probudit. Pokud k němu ale bude netečný, zůstane ochuzen o pocity, jež umění vyvolává. Tato teze je pravdivá, ale je třeba k ní navíc dodat, že estetický zážitek není spjat pouze s uměním, jak by se mohlo na první pohled zdát. Estetično v nás mohou probouzet i věci každodenního života, jestliže nás dovedou silně zasáhnout.

Rozdíl mezi zasažením uměleckým a mimouměleckým je dán záměrností. Ta je spojena právě s uměním. Umělecké dílo chce, aby byl divák nějakým způsobem zapojen do estetického vnímání, aby cítil to, co jindy necítí a aby si uvědomoval ten rozdíl. Moje pozornost bude, díky souvislosti s divadlem, orientována právě na sféru uměleckou.

Umělec jako tvůrce pojímá určitou skutečnost svým osobitým způsobem, a i když se může zdát, že je ona skutečnost téměř totožná s realitou, není tomu tak. Dušan Šindelář v knize *Estetické vnímání* to odůvodňuje tím, že umělecké dílo je ovlivněno lidskými zájmy. To znamená, že člověk vždy do díla promítne něco „ze sebe“, ať už duševně či účelově, co naruší tuto zdánlivou stejnost. Avšak svou funkci plní i díla odlišující se od skutečnosti na první pohled. Mnohé je dáno divákovým rozpoložením, protože to velmi ovlivňuje jeho aktuální postoj. Jestliže je připraven se dílu otevřít, pak se i dílo otevře jemu. Dochází k uchvácení nitra a jakémusi zvláštnímu pocitu

uvolnění.⁹ Byly popsány i různé fyziologické projevy, jako mírné naklonění hlavy ke straně, pootevřená ústa, změna rytmu dechu. Tělesný postoj je dán mírou vznešenosti uměleckého díla, naopak emoce jsou stimulovány tvary, barvami a také zvukem. Oblé tvary jsou harmonické, vytvářejí pocit klidu, stejně jako například světle modrá barva. Ostré hrany zase vzbuzují neklid, rozpolcenost. Toto souvisí se dvěma základními pocity – radostí/libostí a smutkem/bolestí.

Estetické vnímání a procesy s ním spojené je však třeba popsat ještě blíže. Dušan Šindelář se obrací k teorii vcítění dvou německých myslitelů Johannese Volkelta a Theodora Lippe. Podle Volkelta je vcítěné a vnímané neoddělitelnou dvojicí. Jedno bez druhého nemůže fungovat. Důležitou roli tu hraje cit projevující se při estetickém zažívání. Jedná se o jakési „sebezažívání“. A právě z propojení citu a intuice vzniká vcítění. Volkelt označuje cit, u něhož dochází k naprostému splynutí s vnímáním objektu, jako cit předmětný. To znamená, že vnímající člověk jako subjekt odráží své vlastní vnitřní pocity do předmětu – objektu, a tím se s ním ztotožňuje, pak se zdá, že cit obsahuje předmět sám. Zejména, pokud se jedná právě o vcítění estetické, mívá ono ztotožnění velmi silný účinek.¹⁰ Mimoestetické pocity přisuzujeme sobě, estetické vnějším objektům, které tím polidšťujeme.¹¹

Theodor Lipps vychází z názoru o duši, podle něhož je přirozenost duše její vlastní přirozenou činností a plodem této činnosti je cit libosti, tj. cit vlastního uspokojeného já, do něhož zahrnujeme i libost estetickou. Estetická libost spočívá v našem uspokojení objektem, přičemž lze říci, že objekt je vlastně mnou. Takovéto sebevcítění je součástí veškerého vcítění. Lipps představuje jeho různá východiska, jako je aperceptivní vcítění (vnitřní

⁹ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetické vnímání*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. S. 11-30.

¹⁰ Městská knihovna v Praze. [online]. [cit. 10. 3. 2010]. Dostupné z URL: <http://www.mlp.cz/koweb/00/02/76/48/76/univerzitni_studie.txt>.

¹¹ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetické vnímání*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. S. 31.

vnímání objektu se promítá do vnějšího světa subjektu), empirické vcítění, vcítění náladové (zážitek vzniklý prostřednictvím objektu probouzí svým rytmizováním v duši určitou náladu) a vcítění do zevního jevu a životních projevů člověka (objekt probouzí v člověku určité tendence fungovat stejným způsobem; snaha o provedení vyvolává snahu zažít daný vnitřní stav, může se projevit jako afekt). Všechny jevy jsou pouhou vnitřní aktivitou člověka. Osvobození vlastní podstaty subjektu souhrou vlastního a cizího označuje Lipps jako pozitivní estetické cítění. Jestliže člověk cítí krásu věcí, znamená to, že cítí sám sebe, svoji vlastní osobnost.¹²

Jelikož jsou lidé různí, vyvolává v nich estetické vnímání odlišné reakce. Proto se dají dělit podle typů na senzuální (vnímají pouze to, co vidí), motorické (při vnímání se projevují svalovými pohyby), asociativní (do zážitku promítají osobní zkušenosti), intelektuální a emotivní. Všichni mají společné to, že pokud se vnímanému objektu naprosto odevzdají, v ohromení ztrácejí na čas jakoby svoji identitu, životní cíle a ponořují do světa náležícího k dílu. Takovéto zaujetí je jedním z rysů estetického zážitku.

Postoj uchváceného člověka není nehybný, ale v jeho nitru probíhá duševní aktivita, při níž dochází k hlubokému aktu sebepoznání.¹³

Estetické vnímání je však podmíněno i jistou mírou znalostí a zkušeností. Vzdělání může pomoci porozumět dílu mnohem hlouběji a pochopit souvislosti a smysl tématu i obsahu, které bývají běžnému pozorovateli bez zkušeností utajeny. Mezi estetickým a mimoestetickým vnímáním a také prožíváním existují hranice, které je nutno vymezit, aby nedocházelo k záměně a mylným domněnkám. Šindelář poukazuje především na impresivní přístup k umění, jenž se tváří jako estetický, ale je to klamná

¹² Městská knihovna v Praze. [online]. [cit. 10. 3. 2010]. Dostupné z URL: <http://www.mlp.cz/koweb/00/02/76/48/76/univerzitni_studie.txt>.

¹³ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetické vnímání*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. S. 31 – 33.

představa. Pozorovatel díla obvykle popisuje mocné dojmy, které v něm dílo vyvolalo. Dojem je však, na rozdíl od estetického vnímání, pouze krátkodobou záležitostí. To může být zapříčiněno dobovým přístupem, i když je pravda, že v současnosti jsou vůči umění a způsobům zobrazení uvolněnější názory, než tomu bylo v minulých stoletích, kdy se dodržovaly předepsané kánony. Ovšem dobovým přístupem lze též zamýšlet aktuální módní pojetí, kdy se vyzdvihují do popředí pouze určitá díla, mnohdy průměrné kvality, obvykle s nějakým sociálním podtextem.

Další příčinou bývá záměna prvotního dojmu s estetickým vnímáním a prožíváním. Jejím hlavním problémem je časté nepochopení některých děl z důvodu absence předchozích znalostí, jež jsou k nim zapotřebí.

Matoucí vliv mívají též tzv. *čtení*, při nichž je umělecké dílo, bez ohledu na jeho kvalitu, vykládáno jako dílo literární s románovým dějem, i když se jedná například o obraz. Pozorovatel je pak často tímto výkladem ovlivněn a opomíná přítomnost skutečných uměleckých a lidských hodnot.¹⁴

Pravděpodobně největším nebezpečím je již výše uvedené impresivní vnímání, které je povrchní a velmi snižuje možnost nastoupení estetického účinku. Tím hrozí nebezpečí, že se významné umělecké směry díky takovým lidem stanou mimoestetickými. Navíc bude estetický zážitek, pokud se vůbec dostaví, snižen na minimum, protože jeho předpokladem je osvojení si obsahové a formální hodnoty uměleckého díla.

Ovšem existují vnímatelé, u nichž estetické odezvy nelze dosáhnout ani nejlepším vysvětlením díla. Dílo je buď jejich estetickému cítění vzdálené, nebo jim patřičná citlivost prostě chybí. Při nezúčastněném pozorování, je dílo pozorováno jako každý jiný běžný předmět.

¹⁴ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetické vnímání*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. S. 59 - 60.

Pro estetické vnímání je tedy nutné, aby subjekt měl jistou dávku vzdělání, kultivovaných smyslů a vkusu, a aby tvořil s dílem harmonickou jednotu, díky níž by se mohl celou svou osobou podílet na estetickém prožitku, jemuž předchází proces poznávání hodnot díla.¹⁵

Vnímání uměleckého díla je ovlivněno mnoha osobními faktory, z nichž lze jmenovat například věk a s ním související míru životních zkušeností, aktuální psychický a fyzický stav člověka (radost/smutek, únava/vitalita, deprese/duševní pohoda a další), životní názory, sociální zařazení jedince, ekonomickou a politickou situaci dané sociální třídy, do níž jedinec patří a místo, kde je dílo vnímáno.¹⁶

2.1.1 Shakespearův Hamlet jako modelová tragédie dle Aristotela

Již Aristotelés se ve svém spise *Poetika* zabýval účinky umění na člověka, kdy dochází k jakési celkové „očistě“ neboli katarzi.

Nastínit základní Aristotelovy požadavky na básnické tvoření¹⁷, zejména na tragédii, jejíž pomocí lze dospět ke katarzi, se pokusím na hře Williama Shakespeara *Hamlet, princ Dánský*. Vycházím z klasického literárního zpracování s českým překladem od Josefa Jiřího Kolára. Hamlet je hra o pěti dějstvích pojednávající o pomstě a o otázce po lidské existenci.

Aristotelés v *Poetice* upozorňuje na úlohu napodobování. Zejména v tragédii se nejedná o samotné napodobování lidí, nýbrž je třeba se zaměřit

¹⁵ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetické vnímání*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. S. 66 – 71.

¹⁶ Tamtéž, s. 91 – 107.

¹⁷ Aristotelés v *Poetice* zahrnuje do básnického tvoření epos, tragédii, komedii, básnictví dithyrambické, umění pístecké a kitharistické.

především na jejich život, povahu a přítomnost štěstí.¹⁸ To vše ještě závisí na různém poměru jednotlivých složek.

Zvláště důležitá je podle Aristotela anagnorize a peripetie, neboli poznání a dějový obrat. Anagnorize se v Hamletovi projevuje hned na počátku hry, kdy se strážím na hradbách zjeví duch a oni podle podoby poznají, že se jedná o mrtvého krále. Jejich podezření navíc umocní znamení, čímž je královo brnění. Prvního poznání dosáhli úsudkem, kterého si Aristotelés mezi druhy anagnorizí cení nejvíce, ihned po poznání z událostí samých. O poznání pomocí znamení se vyjadřuje jako o nejméně uměleckém.¹⁹ Už tato anagnorize by mohla v divákovi vzbudit bázeň, protože dává tušit, že duch se nezjevil jen tak bez příčiny.

Jakmile pak i Hamlet spatří ducha, dojde i on k poznání, a to především prostřednictvím vzpomínky. Ještě, než stanul na hradbách, měl rozhovor s Horaciem:

„HAMLET: ...Můj otec! – zdá se mi, že vidím otce! –

HORACIO: Kde?

HAMLET: V zraku duše své, Horacio.“²⁰

Z toho je patrný Hamletův hluboký cit ke svému otci.

Hamlet nemá rád svého strýce a nyní i zároveň nevlastního otce, protože se záhy po smrti krále oženil s jeho matkou. Celá situace se mu velmi příčí, ale k novému králi se snaží chovat uctivě. K obratu dochází ve chvíli, kdy po něm duch žádá pomstu za jeho násilnou smrt, již zákeřně zavinil vlastní bratr. Tuto situaci považují za obrat, protože je otázkou zda by se Hamlet mstil,

¹⁸ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948. S. 33-34.

¹⁹ Tamtéž, s. 48-49.

²⁰ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ Dánský*. Praha: nákladem Musea Království českého, [1855?]. S. 13.

jestliže by to po něm zesnulý otec nepožadoval. Jedná se o morální problém, který je převyššen láskou, věností a pokorou k pravému otci.

Podle Aristotela vzbuzuje anagnorize či peripetie soucit nebo bázeň, ty mají působit člověku (divákovi) libost. Libost se navíc stupňuje s přítomností pathosu (utrpení). Za nejlepší utrpení pokládá utrpení mezi příbuznými. V tomto případě jde o bratrovraždu, kdy Klaudius toužící po trůnu, nalil spícímu králi do ucha bolehlav. Kdyby však vraždu nevykonat, Aristotelés by to pravděpodobně odsoudil jako málo uspokojivé, protože na tom není nic tragického ani strastného, co by doprovázelo vzrušení.²¹

Poté, co na Hamletovu žádost zahrají herci divadlo, odchází Klaudius rozrušen. Má výčitky a jeho duši trápí to, co provedl vlastnímu bratrovi. Snaží se modlitbami smýt vinu, avšak k přiznání a pokání se nedonutí. Aristotelés by označil jeho smrt v závěru hry za tragickou a lidskou zároveň, neboť podlehl sice člověk chytrý, ale zároveň i špatný.

Ve správné tragédii, jak se píše v *Poetice*, nesmí chybět uměřenost. Proto by postava měla být spíše lepší nebo horší, než běžný člověk, ale ne nijak moc. Přednost je ale dávana člověku lepšímu. Hamlet není zápornou postavou. Je oblíbený, ale přesto mu někteří zcela nevěří. Když pominu Klaudia, mají se před ním na pozoru zejména Polonius a Lert, jež varují mladičkou naivní Ofélii, aby se vyvarovala lásce k Hamletovi.

*„LERT: [...] Ted' sud', jaká tvé ctnosti hrozí pohroma, když lehkověrně jednomu uvěříš, své srdce zahodíš, a čistý poklad svůj zotvíráš jeho zvůle chlípné drzosti, to na zřeteli, drahá sestro můj.“*²²

²¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948. S. 44-45.

²² SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ Dánský*. Praha: nákladem Musea Království českého, [1855?]. S. 17.

„POLONIUS: [...] Hamletovi jen tolik věř: že mlád, a že mu jest dopřáno víc k pohybu prostranství než tobě – zkrátka, nevěř nic těm jeho slibům...“²³

Hamletův zvláštní vztah k Ofélii je navíc umocněn jejich rozhovorem, kdy on v rozdrásaném citovém rozpoložení napadne slovně její krásu a ctnost, jako by měl nedůvěru ke krásným ženám. Říká, že ji nemiluje, ať odejde do kláštera.

Hamlet je ideální tragická postava, jakou popisuje Aristotelés. Je to muž, který je poměrně slavný, ale nevyniká nijak ctností a jeho neštěstí není zapříčiněno jeho špatností, nýbrž vinou. Je proviněn vlastní zaslepeností a touhou po pomstě, přičemž ublíží nevinným lidem. Matce ubližuje citově svým odmítáním a Ofelie onemocní na rozumu a utopí se, když ji Hamlet připraví o otce tím, že probodne závěs, za nímž se skrýval, a chladně a bez lítosti ho označí jako mrzkého a dotíravého člověka.

V závěru hry se tragédie ještě umocní dalším utrpením v královské rodině, když Klaudius nepřímo, prostřednictvím Lerta, smrtelně zraní Hamleta a nechá královnu vypít otrávené víno určené pro Hamleta, kdyby zápas přežil. Nakonec ho jeho nevlastní syn zabije týmž mečem, který on sám nechal potřít jedem. Královna po vypití jedu dojde k poznání z událostí samých, Aristotelem nejoceňovanějším.

Drama o dánském princovi Hamletovi splňuje Aristotelovy požadavky na tragédii i díky zpracování básnické mluvy, která má být jasná, ale ne nízká, má obsahovat slova srozumitelná, ale i pozměněná, dále různé metaforu či ozdobné výrazy.²⁴

²³ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ Dánský*. Praha: nákladem Musea Království českého, [1855?]. S. 20.

²⁴ ARISTOTELEŠ. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948. S. 58-59.

„HAMLET: Nezdá – alebrž jest. Jáť neznám zdání. Nenít to pouze černý oděv můj, ni obyčejná smutku nádhera. Ni vynucených vzdechů prázdný dech, ne – aniž oka neustavný proud, ni zkormoucené tváře vzezření, se všemi způsoby a kejky žalů, co mě vám v pravdě líčí. – Všecko to opravdu se jen zdá – neb s takovými posuňky člověk hrát se naučí. Já však mám v sobě víc, než žalu zdání. Tam to jest žalu šperk a vychloubání.“²⁵

V divadelním zpracování navíc zesiluje účinek celé tragédie vnější výprava, což by společně s Aristotelem uznávanějším sestavením příběhů mělo vzbuzovat v pozorném a otevřeném divákovi bázeň a soucit vedoucí ke katarzi duše i těla, uvolnění prostřednictvím libosti. Libost totiž mohou vzbuzovat i předměty mající původně opačný účinek, jestliže jsou správně zobrazeny.²⁶

2.2 Barevná psychologie

Již výše v textu byla zmínka o působení tvarů a barev na člověka. Já se nyní podrobněji zaměřím na barvy a jejich vhodné použití v divadle, zejména na tragédii Hamlet, která zde již byla zmiňována.

Nejprve pro lepší orientaci stručně popíši působení základních druhů barev. Každá barva totiž v člověku vyvolává určité pocity.

Červená. Tato barva symbolizuje lásku, vzrušení, sexualitu, ale i zlobu, podráždění, nebezpečí a sílu. Vzbuzuje sebedůvěru, aktivitu a neklid.

Modrá je barvou klidu, harmonie, spokojenosti, čistoty a věrnosti. V hlubších tónech charakterizuje nekonečno či nadsmyslovost. Na člověka

²⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ Dánský*. Praha: nákladem Musea Království českého, [1855?]. S. 9 - 10.

²⁶ ARISTOTELEŠ. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948. S. 29.

působí uklidňujícím dojmem. „*Modrá jako uvolněná vnímavost je předpokladem pro vcítění, pro estetické prožívání a rozjímavé přemítání.*“²⁷

Zelená je považována za barvu naděje, ale platí to pouze pro odstín „jarní zeleně“. Barva „jedlové zeleně“, tedy s tmavšími tóny, vyjadřuje stabilitu, pevnost, sebeúctu. Čím je její odstín tmavší, tím pevněji a napjatěji působí.

Žlutá je spojována se sluncem, má povzbudivé a hřejivé účinky. Představuje svobodu, uvolnění, změnu a dynamickou energii. Je to barva osvětlení a vykoupení.²⁸

Proč jsem představila tyto čtyři základní barvy? Domnívám se, že na jejich symboliku a psychologické působení by měl být v divadle kladen důraz. Díky tomu hlouběji vyniknou charaktery některých postav. Divák možná nedokáže slovně popsat, co v něm daná barva vzbuzuje, ale cítí to.

Ihned ale upozorňuji, že tím nemyslím, divadelní postavy, jež budou každá oblečena do jednolité barvy vyjadřující ten který charakter. Kostýmy mohou být různě barevné a zdobené, ale měla by z nich nějak promluvit barva vyjadřující konkrétní postavu.

Představitel Hamleta by měla zahalovat zejména zelená barva. Takový člověk se totiž řídí podle svého svědomí a je věrný svému přesvědčení. Chová se tak, jak považuje za správné a snaží se hledat pravdu. Doplnit zelenou by v tomto případě měla ještě barva šedá, jako výraz melancholie.

U královny Gertrudy by měly spíše převládat akcenty žluté barvy. Jeví se jako osoba charakterizující vnitřní svobodu a volnost, a to v tom smyslu, že jestliže se má v něčem rozhodovat, nehraje u ní roli materiální, nýbrž

²⁷ LÜSCHER, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: Ivo Železný, 1997. S. 123.

²⁸ Tamtéž, s. 117 – 128.

osobnostní stránka. Touží po prohlubování vztahů a prožívání všeho krásného. To může být i důvod, proč se záhy po smrti manžela opět vdala.

Klaudius je typickým zástupcem červené, jako výrazu sebedůvěry. Jedná se o člověka, který vynakládá veškeré úsilí, aby dosáhl vlastních cílů. Čím je úspěšnější, tím více si věří. Díky této povaze dokázal zavraždit vlastního bratra a intrikami usilovat o život Hamleta, což se mu nakonec povedlo.

Horaciovi, věrnému příteli, náleží barva modrá, protože je mírumilovný, starostlivý a skromný, ale ne tolik, aby mu chyběla sebedůvěra. Pokud ví, že je třeba pomoci, nerozmýšlí se a pomůže. Modrá může být navíc doplněna zelenou.²⁹

Ofélie je kombinací červené a modré, jako znamení laskavosti. Červená zde značí lásku, modrá zase spokojenost a harmonii. Ofélie sice působí jako naivní dívka, ale má ochotu pomoci, a přitom zůstat pokorná – je tedy laskavá.

Lerta, stejně jako jeho sestru, také tvoří kombinace barev. Nejprve jsem chtěla zvolit zelenou a žlutou jako výraz upřímnosti, ale díky zprvu jeho nečestnému jednání s otráveným mečem, jsem se nakonec rozhodla pro červenou a zelenou, což znamená zodpovědnost. Lert je sebevědomý mladík rozhodující se podle vlastního přesvědčení. Přebírá zodpovědnost tam, kde je třeba, i proto se snaží Hamletovi pomstít, avšak když pochopí královu zradu, nakonec soupeři přizná celou skutečnost (že ho zranil otráveným mečem).

Upřímnost, podmíněnou čestností, jsem nakonec přidělila Polonioví – tedy zelenou a žlutou. Je to člověk starší, mající už nějaké životní zkušenosti. Ke stáří náleží úcta, on si tedy může dovolit být upřímný, a to jak k vlastní dceři, tak i ke královské rodině, která naslouchá jeho radám.³⁰

²⁹ LÜSCHER, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: Ivo Železný, 1997. S. 17 – 21.

³⁰ Tamtéž, s. 44 – 47.

Čtyři základní barvy též odpovídají čtyřem temperamentům. *Melancholikovi* – Hamletovi – skutečně náleží zelená barva, již jsem mu výše přiřadila. Stejně tak Klaudiovi a jeho dobře skrývané povaze *cholerika* zůstává barva červená. I královna Gertruda jako přátelský *sangvinik*, který se snaží s každým dobře vycházet je stále stoupencem žluté. Jen modrá barva charakterizující *flegmatika*³¹, se v tomto případě až tak zcela neshoduje s povahou Horacia, odpovídá mu jen částečně, a proto by měla být navíc doplněna o žlutou, jelikož i on je v určitých chvílích jednající a přátelskou osobou, zejména ve vztahu k Hamletovi. Jeho temperament tedy není jednoznačný – je skladbou flegmatika a sangvinika.

Tímto popisem základních barev a jejich vyjádřením povahokresby člověka jsem chtěla ozřejmit, jak velkou roli hraje jejich vnímání. Proto doporučuji dbát na jejich psychologii i v souladu s divadelní tvorbou (kostýmy herců, scéna).

2.3 *Dav a jeho působení*

Místo a okolnosti, kde dochází k vnímání uměleckého díla, jsou velice důležité. Jinak totiž vnímá člověk přítomný v dané umělecké instituci a jinak doma. Kulturně-umělecké prostory působí obvykle zvláštní, slavnostní atmosférou, kam lidé vstupují naplnění vzrušením, vznešenou bází a pokorou. Není to tak docela místo veřejné. Nemyslím tím, že ho mohou navštívit pouze určití lidé, ale ne každý sem zavítá. Zpravidla se jedná o jedince, kteří touží po citovém naplnění prostřednictvím krásy. Je to něco jako chrám se svojí posvátnou úctou, poskytující duchovní zážitek. Je to odpoutání se od

³¹ LÜSCHER, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: Ivo Železný, 1997. S. 15.

každodenního shonu našeho života, jako bychom vstoupili do jiného světa plného harmonie.

Pro takováto místa obvykle platí určitý kodex, ať se jedná o styl oblečení či o chování. Doma nikdo nehlídá, zda člověk rozjímá nad obrazem ve vytaháných teplácích nebo společenském oděvu nebo zda u toho svačí vuřty s cibulí. Tomu také často odpovídá kvalita vnímání a s ním spojeného estetického zážitku. Tato kvalita dále bývá velmi snížena umístěním díla v nevhodném prostředí, kde jsou potlačeny jeho významy a smysl. Pak dochází k znehodnocování umělecké funkčnosti, jelikož nemůže být pochopeno v celém jeho rozsahu.

Dalším významným aspektem při vnímání je přítomnost dalších osob. Jestliže má člověk možnost rozjímát sám, je jeho zážitek čistě osobní, nenarušený. Je-li však součástí davu, ono vnímání se částečně mění na kolektivní. Jedná se o jakési „stržení“ davem.

Davem se rozumí shromáždění jistého počtu lidí, jejichž sblížením dochází ke vzniku nových duševních vlastností. Tedy dav má svoji vlastní psychologii, natolik odlišnou od psychologie jedince. Již v historii byli největšími vládci a vojevůdci ti, jež dokázali proniknout do duše davu. Podrobnějším prozkoumáním této problematiky pomohu čtenáři více pochopit vnímání lidí v divadle. A vlastně nejen tam, protože dav má své specifické vlastnosti, které lze pozorovat i v jiných situacích s ním spojených, avšak orientace na divadelní prostředí bude pro mě prioritní.

Aby ze shromáždění lidí mohl vzniknout dav, je třeba nějakého podnětu, který je spojí dohromady (srov. Gustave le Bon). A nezáleží na vzdělání, národnosti, inteligenci, zájmech, sociálním postavení atd. V davu se bok po boku mohou vyskytovat osoby, jež by si za jiných situací neměly nikdy co říct, ba dokonce by se možná ani nepotkaly. Vnímání a prožívání se v této situaci zcela mění, člověk v davu jedná úplně jinak, než kdyby byl sám, to by

totiž dokázal snáze odolávat některým podnětům a ovládat své reflexy. Dochází ke zrodu nových citů. Ty mohou mnohdy vyústit až v činy. Dav bývá obvykle poháněn pudy a vášněmi a inteligence zde příliš nehraje roli. Jednotlivé rozdíly jsou okamžitě stírány na úkor stejnorodého, protože v jednotě je síla. Již se nejedná o několik či velmi mnoho lidí, nýbrž o jediný celek, jedinou jednotku s týmž myšlením, s týmiž city, s týmiž vlastnostmi. Dalším charakteristickým znakem je průměrnost – hromadění průměrných vlastností lidí.

Důvod, proč se nechává jedinec strhnout davem je pocit obrovského nárůstu moci díky vědomí anonymity a ztrátě zodpovědnosti. Vzniká duševní nákaza, která se šíří neuvěřitelnou rychlostí a kolektivní zájmy davu jsou vyzdvihnuty nad zájmy jednotlivců. Gustave Le Bon to přirovnává k hypnóze, kdy je mozek hypnotizovaného paralyzován. Vlastnosti činící z člověka osobnost mizí a myšlení je spolu s city ovládáno hypnotizérem. V davu jde o sugesci přenášející se z člověka na člověka. Sugescie je snadnější, jestliže je dav ve stadiu očekávání a napětí, což je nejčastější situace. Le Bon k tomu dodává, že čelit sugesci dokáže skutečně jen velmi malé procento jedinců se silnou osobností.³² O davu tedy lze říci, *„že rozumově stojí dav vždy pod úrovní osamoceného člověka. Ale z hlediska citů a činů, jež jsou těmito city vyvolány, může být podle okolností lepší nebo horší. Vše záleží na tom, jak se na dav působí.“*³³

Podobným problémem se zabýval Elias Canetti, který však hovořil o davu jako o mase. Popsal čtyři základní vlastnosti masy – davu:

- Růst – masa odmítá hranice, aby se mohla rozpínat.
- Rovnost – uvnitř masy jsou si všichni rovni a vše, co by ji mohlo narušit, se přehlíží.

³² LE BON, Gustave. *Psychologie davu*. Praha: KRA, 1994. S. 5 – 22.

³³ Tamtéž, s. 21.

- Zhuštění – masa se snaží pojmout co nejvíce, aby mohla být hustší.
- Směr – masa ho potřebuje pro svou existenci a upevnění vědomí rovnosti.³⁴

Osobně si dovolím trochu polemizovat se třetím bodem – zhuštěním. Proč, vysvětlím na řádcích níže.

Canetti dále vytvořil klasifikaci mas vycházející z výše popsaných vlastností, to však již není pro lepší pochopení vnímání divadla podstatné.

Nyní již skutečně zaměřím svoji pozornost na divadlo. V divadle se shromažďující diváci také tvoří dav. Oním podnětem, který spojuje, je touha shlédnout dané představení, a nikdo se neohlíží na jejich vzdělání, sociální postavení či jiné vlastnosti. Všichni se snaží dodržovat daný *dress code*, a tím že ho neporuší, vyjadřují na jednu stranu úctu k divadelnímu umění i ostatním návštěvníkům, na stranu druhou však dávají najevo svůj souhlas k zařazení do davu.

A nyní si představme muže, který by přišel oblečen do ušpiněného pracovního oblečení, s párkem v rohlíku v ruce, na večerní představení slavné tragédie od ještě slavnějšího autora, například na klasické zpracování Shakespearovy hry Hamlet. Takto by pravděpodobně ani do budovy divadla vpuštěn nebyl, ale vezměme případ, že by divadelní personál nebyl důsledný a onen člověk se dostal až do hlediště. Diváci, k nimž by si přisedl, by nejspíš nebyli tak tolerantní, aby zcela přehlédli mužovu odlišnost a začali by se od něho odtahovat. Tímto gestem na sebe upozorní další členy davu, kteří budou na muže útočit minimálně pohoršenými pohledy. Náš muž tedy není do davu přijat, protože svou velmi výraznou odlišností dává najevo, že do něho ani patřit nechce. Toto je má polemizace s Canettiho termínem *zhuštění*. Dav se „nezhušťuje“ za každé situace, naopak dokáže ostře vystupovat proti těm, kteří

³⁴ CANETTI, Elias. *Masa a moc*. Praha: Arcadia, 1994. S. 26.

mu naznačují, že do něho patřit nechtějí. Semkne se v pevný celek a jen na něm záleží, kdy své sevření povolí.

Na druhou stranu se však muž může ještě stát součástí davu, a to v průběhu představení, až dojde k onomu „davovému povolení“ neboli transformaci davu na jiný. Světla v hledišti zhasnou a setrou tak vzhledové rozdíly návštěvníků, jejichž pozornost bude navíc v této chvíli obrácena k dění na jevišti. Lidé budou tajit dech nebo úzkostí tiše polykat, v závěru, pokud představení dosáhne patřičných kvalit, budou bouřlivě tleskat bez ohledu na to, že je v sále přítomen člověk, jehož se zprvu stranili. Jestliže tedy muž bude během hry prožívat totéž, co ostatní diváci, splyne s davem – davem, jehož emoce vede určitým směrem umění herců. Jedná se však o jiný typ davu, než před začátkem představení, ač ho tvoří stejní lidé. V prvním případě sice lidi spojovala touha po hře, ale v danou chvíli ji převládalo společné dodržování kodexu o vhodném oblečení do divadla.

Ten, na kom závisí, jakým směrem se bude v divadle dav ubírat, je autor a herci. Ti mají v rukou vnímání a city diváků, a tudíž mají moc nad duší davu. Jen oni mohou svým uměním publikum přesvědčit, aby uvěřili. *„Poněvadž lze dav ovlivnit jen krajními city, musí řečník, který ho chce strhnout, použít silných výrazů. Přehánět, zdůrazňovat, opakovat a nepokusit se nikdy o rozumový důkaz. [...] A stejnou přehnanost citů žádá dav i od svých hrdinů. [...] Dav vyžaduje od hrdiny divadelní hry odvahu, mravnost a ctnost, jež se ve skutečném životě nikdy nevyskytují.“*³⁵

V souvislosti s psychologií davu mě napadá úvaha spjatá přímo se Shakespearovým Hamletem. Konkrétně se jedná o zjevení králova ducha na hradbách:

„MARCEL: Zadrž a viz, zkad to sem přichází!

³⁵ LE BON, Gustave. *Psychologie davu*. Praha: KRA, 1994. S. 33 – 34.

BERNARD: V též postavě jako nebožtík král.

MARCEL: Tys učenec, Horacio, promluv naň.

HORACIO: Ba zcela. – Div a hrůza se mne chápe.

BERNARD: Chce být snad osloven.

MARCEL: Mluv naň, Horacio.

[...]

BERNARD: Ai, hle. Odchází!

HORACIO: Stůj – mluv, mluv – zaklínám tě, mluv!

*(Duch odejde.)*³⁶

Co asi skutečně myslel Shakespeare oním zjevením ducha? Opravdu se jim zjevil, nebo se jednalo pouze o smyslový klam spojený se sugescí? Někteří jistě namítnou, že duch musel být skutečný, protože ho spatřilo několik svědků, ale Gustave Le Bon ve své knize dokládá, že ani svědectví ostatních nemusejí být průkazná. I jediný mýlící se člověk totiž dokáže, ač neúmyslně, sugescí ovlivnit ostatní. „*V podobných případech je sugesce vždy iluze, která byla vyvolána u jedince více méně nejasnými vzpomínkami, a pak nákaza způsobená sdělením této prvotní iluze. [...] To co pak pozorovatel vidí, není již předmět sám, ale obraz vyvolaný v jeho mysli.*“³⁷

Nebyla tedy celá situace jinak? Děj se odehrál v mrtvou dobu³⁸ a Bernard popisuje, že ve chvíli, kdy se zjevil duch, svítila v jistém místě velmi jasně hvězda. Představa ducha mohla být jednoduše vyvolána pouhým mlžným oparem ozářeným svitem hvězdy a rozjitřené smysly člověka, jenž toto spatřil,

³⁶ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ Dánský*. Praha: nákladem Musea Království českého, [1855?]. S. 2 – 3.

³⁷ LE BON, Gustave. *Psychologie davu*. Praha: KRA, 1994. S. 29.

³⁸ Shakespearovo vyjádření doby okolo jedné hodiny v noci.

ho mohly uvést v omyl. A podoba s mrtvým králem? Plující oblaka na obloze nám také často připomínají některé věci či postavy, takže opar se mohl jevit jako duch krále. Poté mohl rozrušený Bernard na ducha upozornit ostatní a oni díky sugesci, navíc umocněnou pokročilou hodinou uvěřili, že vidí totéž.

To se mohlo opakovat i další noc, protože ve stejnou dobu, jako předchozí den, doputovala jasně zářící hvězda na stejné místo. Stráže byli připraveni se s duchem opět potkat – již předem si ho vsugerovali, a proto není divu, že měli pocit, že se jim znovu zjevil. Ale nemluvil s nimi. Údajně hovořil pouze s Hamletem o samotě, pokud to ovšem byla pravda. Hamlet svého otce velmi miloval a stýskalo se mu, mohl tedy toužit se s ním setkat a pak podlehnout představě o jejich rozhovoru. Vždyť když pak Hamlet znovu rozmlouval s duchem, dělo se tak před zraky královny, ale ta nic neviděla, ani neslyšela – neměla vsugerovanou představu o bloudícím duchovi svého zesnulého manžela. Zato Hamlet měl nemocnou mysl a zjevení otce mohla vytvořit jeho fantazie.

A co duchova informace o bolehlavu, který mu nalil bratr do ucha? Mohla to být pouze náhoda. Hamlet mohl odhadnout, jak byl otec zabit. Strýce neměl rád a mohl ho podezírat z vraždy. Tělo krále nebylo nijak poraněno, takže zbývala otrava. A bolehlav byl jako trávidlo známý, neboť se používal již od dob antiky k sebevraždám i popravám, viz smrt filozofa Sokrata.³⁹ Ale v poznámkách Josefa Jiřího Kolára ke hře Hamlet se překladatel zmiňuje o rostlině *henbane*, již přeložil právě jako bolehlav. Ve skutečnosti se však jedná o blín černý. Ten byl v antice i ve středověku též hojně rozšířený, avšak především pro jeho omamné účinky, ve větším množství je ale jedovatý.⁴⁰

³⁹ *Bolehlav plamatý*. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <http://sklenik.hocz.org/bolehlav.html>.

⁴⁰ *Blín černý - Hyoscyamus niger – Enpsyro*. [online]. [cit. 30. 3. 2010]. Dostupné z URL: <http://www.biotox.cz/enpsyro/pj3rhyn.html>.

Tato úvaha nevnučuje čtenáři názor, že tak to skutečně Shakespeare myslel, ale představuje jiný pokus o náhled na divadelní hru a umění vůbec. Díky pozornému vnímání a přemýšlení může dospět k novým a zajímavým myšlenkám, které obohatí jeho život a názory. I v klasických dramatických dílech, u nichž se zdá, že nepřinesou nic, co by již nebylo řečeno, tak může každý objevit nové poznání. Navíc je zde více ozřejměn pojem sugesce.

3. Divadelní drama

V tomto oddíle své práce se budu zabývat dramatickým dílem se zaměřením na činohru. Vycházím především z poznatků jednoho z nejuznávanějších českých teatrologů Otakara Zicha, jelikož se domnívám, že jeho rozsáhlé dílo se snaží podrobně rozebrat dramatické umění z různých hledisek, a platnost jeho názorů je možné pozorovat i dnes. Mohla jsem zvolit více divadelních teoretiků, ale mnozí vycházejí právě ze Zicha, i když se snaží některým výroků oponovat. Jednalo by se tedy o jakési opakování téhož.

Nejprve je třeba vymezit pojem drama, aby nebyl mylně vykládán. Otakar Zich poukazuje na populární označení drama, jako vyjádření vzrušujícího či bouřlivého, ale v záporném slova smyslu, což je špatný význam, jelikož tak dochází k zaměňování termínů „dramatický“ a „tragický“. Např. „drama na dálnici“ – tím je míněna nějaká tragédie nebo problematická situace, která na dálnici nastala, a ne herecké představení. V našem případě správný význam slova „dramatický“ bude souviset s divadelnictvím, tedy zejména herectvím. Drama v divadle nemusí být nutně tragédií, nýbrž může být i v podobě komedie. Z toho vyplývá, že se pojem „drama“ rozchází s přidělenou nutnou vlastností nějaké *krizovosti*.⁴¹

Dramatické dílo do sebe zahrnuje nejen činohru, ale i operu a další žánry, které však již nejsou tolik výrazné jako první dva uvedené. Jak jsem se již výše zmínila, budu se zaměřovat výhradně na činohru, i když má některé vlastnosti společné s operou.

Zich charakterizuje dramatické dílo jako vzájemnou spolupráci dvou smyslových složek, **optické** a **akustické**. Abstrahováním jedné z nich dochází nejen k ochuzení, nýbrž i narušení celého díla. „*Řeč bez viděné akce je jakoby*

⁴¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 49.

*abstraktnější, akce bez slyšené řeči mátožnější.*⁴² Proto pro svou neúplnost málokomu vyhovuje pantomima. Zich dále dodává, že samozřejmě existují výjimky, které ale nelze označit za plnohodnotná dramata. Nad touto plnohodnotností se pak zamýšlí v souvislosti se čtením dramatického textu, kdy se díky čtenářově fantazii v jeho mysli objevují dané dramatické postavy v určitém jednání s tím, že si je téměř jistý, že slyší jejich řeč, kterou si ovšem pouze čte. Zich nakonec dochází k názoru, že ani to nemá se správným dramatem nic společného, protože akustické představy jsou sice podmíněny textem, avšak vizuální fantazijní obrazy má každý vnímatel zcela odlišné, a to již nemá s divadelní dramatičností nic společného. Optické dojmy jsou totiž v divadelním prostředí pevně dány a určeny konkrétním představením s určitým uměleckým a estetickým úmyslem. Divákům je pak předkládána stejná představa, s níž se mohou ztotožňovat, a která neodlišuje jejich jednotlivé vjemy spojené s vlastními asociacemi.

Poté tu ještě nastává problém, kdy je jeden dramatický text ztvárněn v různých divadlech, se spoluprací různých lidí. V tomto případě se také jedno optické zpracování liší od jiného, ale Otakar Zich to vysvětluje tak, že díla zakládající se na stejném autorovi a téže textu musí být chápána jako různá. Tvoří ovšem skupinu, již lze označit jménem autora a názvem díla, např. Shakespearův Hamlet. Odlišná divadelní ztvárnění nelze porovnávat s fantazijními představami, protože *„dramatické dílo může subjektivně existovati jako vněm, jež máme z nějakého skutečného, reálného provozování, kde tedy obě složky, viditelná i slyšitelná, mají smyslovou názornost.*⁴³

Zich silně odmítá tzv. aristokratické zařazení činohry do básnictví a opery do hudby. Tak jsou totiž jejich teoretická hlediska naprosto odlišná, jelikož jsou chápány pouze jako texty, což vidí jako veliký problém. Je třeba je vyčlenit z tohoto určení. Pak na ně bude teprve možné nazírat jako na podobné

⁴² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 18.

⁴³ Tamtéž, s. 22.

obory spadající pod jedinou oblast, jíž je drama. Dalším důvodem, proč dochází k tomuto omylu je, že pouhým posuzováním textu se dílo může jevit jako stálé – konstantní, tedy zařaditelné do skupiny umění výtvarného. Ale ve skutečnosti se v této podobě nejedná o čistě umělecké dílo, spíše o jeho potenciál. Jako na umělecké je na něj možno nazírat až při divadelním zpracování. Pak toto dramatické dílo lze označit jako *dílo časové*, to znamená, že je ohraničeno svým začátkem a koncem. Každý okamžik představení je neopakovatelný, vyjádřeno rčením: *Nikdy nevstoupíš do téže řeky*.

Může se zdát, že Zich stojí se svým názorem na aristokratické řazení proti Aristotelovi, jenž se v *Poetice* zmiňuje o druzích *básnického tvoření*, do něhož zahrnuje mimo jiné epos, tragedii, komedii i umění pištecké.⁴⁴ Toto je sporné, protože podle Aristotelova řazení by bylo možné do básnického tvoření zahrnout i operu, což je již v opozici k aristokratickému přidělení zpěvohry k hudbě, navíc se nezabývá textem samotným, ale jeho následným zpracováním. Aristotelovo a Zichovo pojetí je tedy ve své podstatě totožné. Oba staví činohru i operu (v Aristotelově pojetí umění pištecké a kitharistické) do jedné linie, do jednoho umění, Zichem nazvaným *drama* a Aristotelem *básnické tvoření*. Docházím k závěru, že obě teorie nejsou ve vzájemné opozici, jelikož Aristotelovo *básnické tvoření* není totéž, co Zichův pojem *poetika* ve smyslu zařazení činohry do básnictví.

3.1 *Herec*

Jaká je úloha herce v dramatu? Mnozí odpoví, že hraje naučenou roli, která vychází z dramatického textu. To je samozřejmě pravda, ale takovéto označení je velice kusé. Nelze na ně nahlížet jako na pouhé reprodukovatele

⁴⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948. S. 25.

tohoto textu, ale jako na lidi, jež k *původnímu* přinášejí i zároveň něco *nového* a neopakovatelného, něco ze sebe samých, co z jejich herectví teprve dělá umění.

Z tohoto důvodu se jejich činnost nemůže označovat jako *výkonné umění*. Tak by tomu bylo pouze v případě, že by herci byli jen a pouze reprodukovateli textu, jenž přesně určuje jejich chování, jednání i tón hlasu. „*Lze tedy říci obecně, že výkonný umělec provádí to, co je textem (slovním nebo hudebním) dáno, přidává se svého jen nuance toho, tedy něco s tím stejnorodého.*“⁴⁵

Herec tedy není výkonným umělcem, ale jeho činnost výkonné umění zahrnuje. Jedná se o auditivní stránku, zejména o jeho mluvu, avšak s přihlédnutím k tomu, že je omezena jistou svobodou hlasového vyjádření (oproti iluzorní svobodě v recitaci) a citoslovečnými výjevy. V tomto případě se tedy nejedná o čistě výkonné umění. Ne vše, je totiž dáno textem. Stačí porovnat několik herců ztvárňujících tutéž roli. Mimo text samotný se budou jejich výkony značně lišit stejně jako jejich umělecké kvality. Herecký výkon je dílem herce a ne dramatického textu (viz Otakar Zich). „*Herecké dílo je tedy tvůrčí dílo; není obsaženo v dramatickém textu, nýbrž naopak obsahuje jej – a nadto ještě jej doplňuje vlastní tvorbou hercovou. Tato tvorba je ovšem ve vztahu k dramatickému textu, ale vztah ten nemá ráz výkonného umění; je to vazba mezi dvěma uměleckými výtvary různých oborů, relace „umělecké korespondence“ mezi nimi.*“⁴⁶

Otakar Zich se zamýšlí nad názorem, že podstatou dramatického umění je rovnocenné uplatnění několika umění, které nazývá *syntetickou teorií*. Zabývá se především Hostinského teorií o spojování umění, jenž přisuzoval každému druhu umění vlastní samostatný vývoj a zavedl pojem „scénické

⁴⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 27.

⁴⁶ Tamtéž, s. 30.

umění“, které dále dělil z hlediska časovosti na složku proměnlivou (závisející na samotném hraní, tedy *mimika* – herectví se zaměřením na optickou stránku) a stálou náplň scény (s úlohou výtvarného umění). Scénika jako umění však existuje pouze v kombinaci s poesií či hudbou. Poslední dva druhy lze za umění považovat i samostatně. Z toho vyplývá, že herectví je umění, ale samostatně neexistující.⁴⁷

Zich *syntetickou teorii* nezavrhuje, ale zdá se mu příliš složitá a problematická. To je možno dokázat na postupném vzniku dramatického díla prostřednictvím spojení různých umění/umělců. Autor napíše dramatický text, režisér s herci začne text převádět do divadelní podoby s tím, že ke spolupráci využije další potřebné osoby specializované na určitou oblast (výtvarník, krejčí,...). Samotný divák si obvykle tuto strukturu uvědomuje, ovšem v konečné fázi ji vnímá jako těžko rozdělitelnou jednotu. Jednotlivé složky této struktury jsou k sobě v určitém poměru, ale dle požadavků syntetické teorie má docházet k jejich zvýšené estetické působnosti. To často vede k opačnému účinku, než bylo původně zamýšleno a místo dramatického působení nastane citelné oslabení. Přílišná poetičnost textu oslabuje samotné dramatické představení. To znamená, že pasáže jevící se během čtení jako vynikající, mohou při hereckém ztvárnění vyplynout naprázdno a naopak. Dalším problémem je přílišná hudebnost díla. Ta opět oslabuje jeho samotnou dramatickост. Podobně je tomu i u velké výtvarnosti ve smyslu výtvarných umění.

Přemíra těchto složek může potlačit celkovou dramatickост díla. Existuje ale výjimka, jíž je herectví. Silný herecký výkon drama umocní. Pravděpodobně je to proto, že herectví není samostatným uměním a nemůže se

⁴⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 33 – 35.

tedy zlepšovat v intencích svého mateřského umění, avšak samo v sobě v rozsahu dramatického umění může.⁴⁸

Herci jsou nedílnou součástí dramatického díla, jež uzavírají celý jeho kruh. Jen oni, jako poslední, mají šanci mu vtisknout onen punc jedinečnosti a uměleckosti.

Otakar Zich dochází v souvislosti se syntetickou teorií k názoru, že její demokratický požadavek na rovnost všech umění dramatu není příliš vhodný, a požaduje kompromis zahrnující zejména omezení přílišné osobitosti každého z nich s výjimkou herectví, které by naopak měly složky textové, hudební a scénické plně respektovat. Herecká složka je ze všech složek dramatického díla tou ústřední, jelikož jen ji lze označit plně za dramatickou. Ostatní souvisejí s dramatičností jen tehdy, pokud se podílí na účinnosti složky herecké. Zároveň však dodává, že v dokonalých dramatických dílech k žádným sporům nedochází,⁴⁹ „protože zákony ovládající jejich složky nejsou totožné se zákony příbuzných umění samostatných.“⁵⁰

„Syntetickou teorii, úhrnem posouzeno, nelze tedy sice nazvat nesprávnou, ale přece jen nevýhodnou pro estetiku dramatického umění. Nicméně jí, ovšem v té variantě, kterou jsme označili jako „spojení umělců“, užijeme leckde tam, kde budeme mluvit o tvorbě dramatického díla.“⁵¹

⁴⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 35 – 39.

⁴⁹ Tamtéž, s. 40 – 42.

⁵⁰ Tamtéž, s. 41.

⁵¹ Tamtéž, s. 42.

3.2 Zichova analýza dramatu

Otakar Zich se pokouší různými způsoby co nejlépe utvořit a popsat teorii dramatického umění. Jedním z nich je analýza. Na jejím počátku podotýká, že je třeba sledovat dramatické dílo z hlediska psychologie, jelikož je vlastně jakousi naší zkušeností, naším psychickým faktem v podobě vněmu. Dále navrhuje, aby se na dramatické dílo hledělo jako na zcela nové a samostatné umění, oproštěné od umění jiných, a které by bylo chápáno jako jediné a samostatné (na rozdíl od syntetické teorie slučující několik druhů umění).

Nakonec se však nebude jednat o psychologickou analýzu, jak se mohlo zprvu zdát, ale bude to analýza estetická, zahrnující i psychologický ráz díla. Takto se Zich vyhýbá nebezpečí, že by dramatické dílo ztratilo svoji estetickou působivost.

Dramatické dílo může na mnohé působit jako časově proměnlivá složitá struktura věcí a jevů, ale přesto tu lze nalézt dva prvky, jež je možno označit za stálé, konstantní. Prvním z nich jsou *osoby dramatu*. Jejich stálost však nesmíme hledat v pohybu, výrazu obličeje či ošacení, ale v celkové působnosti osoby. Každý člověk je něčím jedinečný, čím se může odlišit od ostatních, ať je to barva hlasu, styl mluvy nebo jeho postoj. I dramatické postavy mohou měnit například oděv, a přesto každý pozná, že se jedná o tutéž postavu, obvykle i o stejného herce. Děje se tak díky nějaké naší představě, již vnímáme jako nedílnou podstatu, charakteristický znak daného subjektu. Takovýto znak se totiž podle nás nemění. Herec tedy ve chvíli, kdy představuje nějakou dramatickou postavu, jí předává nějaký vlastní charakteristický znak, který pak divák přisuzuje zároveň herci a zároveň jeho postavě (viz Zich).

Druhým konstantním prvkem je *místo dramatu*. Děj probíhá v určité oblasti, jež je stále přítomná. Její trvání závisí na aktech, kdy může dojít k přeměně scény, ale také vůbec nemusí. Vyjadřuje ji nepohyb. Zich dodává, že přesto, že je konstantnější, než *osoby dramatu*, nelze ji označit za podstatnou složku dramatického díla, jelikož se drama může odehrávat i v prázdném prostoru.⁵² Ale já se domnívám, že i prázdný prostor je vyjádřením scény. Stále se jedná o místo, kde se děj odehrává a není možné ho od dramatu oddělit, byť nám není blíže určeno. *Místo dramatu* se může jevit jako málo podstatná složka, ale je to pravděpodobně dáno jejím přehlížením, protože ve skutečnosti je trvalou a neoddělitelnou součástí dramatu.

Zich tedy abstrahuje *místo dramatu* a jako ústřední složka dramatického díla mu zůstávají *dramatické osoby*, jež zároveň tvoří celý děj dramatu. Tyto osoby provádějí na jevišti akce, které jsou zároveň i reakcemi na akce předchozí. „*Dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob vespolek.*“⁵³ Já tuto větu upravím podle svého předchozího názoru na: Dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob vespolek v určitém čase a na určitém místě.

„*Vespolné jednání je klíčový pojem Zichovy estetiky, pojem vystihující specifický rys dramatického díla, totiž jeho dramaticčnost. [...] A právě toto vespolné jednání lze rovněž chápat jako vespolnou komunikaci.*“⁵⁴

Dramatický děj vyvolaný kolektivním jednáním herců v daném místě jistým způsobem účinkuje na vnímání diváka. Obzvláště důležitou funkci tu zastává *motorická složka*. Vnímateli se, aniž by si to uvědomoval, vybavují motorické zkušenosti, jež umocňují jeho vžívání se do dramatu. Dochází k bezděčnému částečnému napodobování toho, co vnímáme (vidíme a slyšíme). Motorikou se napínají svaly a šlachy, a toto pnutí budí v člověku neklid, vzrušení, touhu po akci. Vnímání je naladěno na nejcitlivější strunu,

⁵² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 43 – 46.

⁵³ Tamtéž, s. 46.

⁵⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostente, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. S. 92.

což evokuje divákovo stražení dramatem. „Pro dojem „dramatického“ je tedy příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystupuje jako podstatná též složka motorická, rozehrávající celý náš tělesný organismus. Duševním jejím odrazem jsou dva city (vlastně skupiny citů), totiž cit dramatického napětí resp. uvolnění a vzrušení resp. uklidnění.“⁵⁵ S vnímáním dramatu, však mohou souviset i další reakce – senzuální, intelektuální, emotivní a asociativní, o nichž jsem se zmiňovala v kapitole o estetickém vnímání.

Dramatické děje ve smyslu vespolečného jednání lidí může člověk zakusit i v běžném životě. Z estetického hlediska však musí být navíc splněna podmínka estetického působení. To znamená, že vnímatel by měl být pouhým pozorovatelem a ne přímým účastníkem děje a navíc by měl mít pocit bezpečí i v situaci, jež se jeví jako kritická. Z toho vyplývá, že estetické působení je velmi citlivá záležitost a může být snadno potlačeno nejrůznějšími lidskými pudy, například pudem sebezáchovy.

Pokud ovšem víme, že určitá situace se děje jen „jako“ (dětské souboje jako hra), není estetické působení ohroženo. Zapříčiňuje to naše vědomí *neskutečnosti*, které stejným způsobem reaguje i v divadle.⁵⁶ Výhodou umělých – divadelních dramatických dějů je jejich možnost opakování a především možnost estetického vnímání tragédií obsahujících kritické až hrůzné situace, jež by mohly mít v běžném životě fatální účinek na lidskou psychiku. Divadelní tragédie totiž může, na rozdíl od skutečného života, v člověku vyvolat nesmírnou estetickou libost směřující až ke stavu katarze⁵⁷. Otakar Zich se v této souvislosti zmiňuje o francouzském estetikovi Dubosovi, který popsal *princip funkční libosti* spočívající v požitkářství různých duševních dějů

⁵⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 48.

⁵⁶ Viz Roger Scruton a jeho vědomí, že vše, co se odehrává na jevišti, není skutečné.

⁵⁷ Viz Aristotelova Poetika a jeho požadavky na tragédii.

a záviselí na míře jejich intenzity (zejména vášně). Umění má však tu výhodu, že nahrazuje přirozené, někdy nebezpečné vášně umělými.⁵⁸

3.2.1 Významové představy

V souvislosti s dramatickým *dějem* se projevují dramatické *vněmy* doplněné o naše *představy*, jimiž jsou v tomto případě samy dramatické *osoby*. „Každý náš poměrně stálý vněm vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, co to jest, co vidíme, slyšíme atd., proč ji nazveme představou významovou.“⁵⁹ Tato představa tedy vychází pouze z naší vlastní zkušenosti, a proto se od ní odvíjí i kvalita jejího obsahu. V závislosti na ní se pak může projevit asociativní reakce.

Významová představa může mít charakter *názornosti*, jestliže byla vyvolána vněmem na základě podobnosti a nakonec s ním splynula. Tomu se děje zejména v divadelní oblasti. Jiný druh významové představy lze také hledat v dramatu, není však závislý na podobnosti, ale na zkušenosti. To znamená, že si divák uvědomuje osobu konkrétního herce i přes to, že představuje nějakou jinou postavu.

Otakar Zich rozdělil tyto významové představy na dva druhy na *obrazovou* a *technickou*. První z nich souvisí s výše uvedenou podobností vněmu, vyjádřenou otázkou „*Co tento zjev, námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje?*“⁶⁰, *technická* představa je naopak oním abstraktním vědomím (představou) samotného herce, vycházející ze zkušeností jak s jeho uměleckým působením, tak s divadlem jako takovým. *Technickou* představu proto může zastoupit otázka: Co/kdo to je?

⁵⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 51 – 52.

⁵⁹ Tamtéž, s. 52.

⁶⁰ Tamtéž, s. 53.

Předchozí názor můžeme shrnout do tvrzení, že během vnímání dramatického díla zakoušíme dvě různé významové představy, a to *obrazovou* a *technickou*. „Umění, vyvolávající vedle představ technických též obrazové a to podstatně, ne jen případně, nazveme umění obrazová.

Z vyličeného plyne, že dramatické umění je umění obrazové a že totéž platí i o herectví samém.“⁶¹

Technickou představu je dále možno rozšířit především z hlediska *látky*. Herec je totiž materiálem sám sobě. Jeho dramatická postava vzniká jen a pouze z něho samého. Materiál v podobě živoucího člověka se všemi jeho projevy je, na rozdíl od většiny produktů výtvarného umění, velice pomíjivý a časově omezený. Herec je umělec totožný s látkou, ze které své dílo neboli hereckou postavu vytváří. Neplatí tu však rovnice herec = herecká postava, nýbrž „zformovaný“ herec = herecká postava (viz Zich).

Další mylná úměra vzniká mezi „hereckou postavou“ a „dramatickou osobou“ díky podobnosti *představujícího* a *představovaného*. Ve skutečnosti je mezi nimi rozdíl, jenž tkví v tom, že postavu tvoří herec a osobu vnímá (zrakem a sluchem) divák. Jedná se vlastně o dva vněmy ze dvou úhlů pohledu. Jednou od herce (postava), podruhé od diváka (osoba).⁶² „Herecká postava je bezprostředně vněm motorický, kdežto dramatická osoba je bezprostředně vněm opticko-akustický a teprve zprostředkovaně též motorický.“⁶³

Tato nerovnost mezi postavou a osobou však nakonec není také tak zcela pravdivá. Pokud je totiž budeme porovnávat podle struktury, zjistíme, že jsou obě kinetickými útvary (na rozdíl od statických soch či obrazů) a rovnací znaménko mezi ně můžeme v tomto případě vrátit. Tato shoda mezi představou

⁶¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 54.

⁶² Tamtéž, s. 54 – 56.

⁶³ Tamtéž, s. 56.

*obrazovou a technickou se nazývá princip korespondence, což znamená pohled na jeden výkon ze dvou stran (z jeviště a hlediště).*⁶⁴

Otakar Zich zapsal dramatický děj do stručné tabulky odpovídající technické představě vespolné akce několika herců.

Umělec	látka	dílo	obraz
Herec	týž herec	postava	dram. osoba
Několik herců	tíž herci	spoluhra	dram. děj. ⁶⁵

Lze dle Zicha říct, že pro operu je možno použít téhož rozboru jako pro výše uvedený dramatický děj. Aby někoho nemátl rozdíl zpěvu a mluvení, může obojí označit jako „hlasový projev“, protože i zpěvák je vlastně hercem, pouze s jiným hlasovým projevem.

3.2.2 *Projevy sémiotiky*

Ivo Osolobě ve své knize *Principia Parodica* představuje jiný náhled na divadlo, a to z hlediska sémiotického. Nejprve zavádí nový termín *teatristika*, čímž míní sémiotickou disciplínu zabývající se divadlem, ale nejen jako kulturní institucí, nýbrž i myšlenkou, kterou umně vyjadřuje název díla Ervinga Goffmana *Všichni hrajeme divadlo*, nebo jinak Osoloběho termín *divadlo v životě*. Osolobě vyzdvihuje existenci divadla jako lidské

⁶⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 56 – 57.

⁶⁵ Tamtéž, s. 57.

komunikace nad jazyk či řeč a říká, že tyto divadelní projevy lze nalézt všude na světě.⁶⁶

Osolsobě vidí v divadle hlavní klíč sémiotiky. Doslova ho označuje za sémiotické experimentování, které samo sebe zároveň popisuje i zobrazuje. Tedy popisuje techniky a praktiky nepřímého a zprostředkovaného poznání za pomoci umělých situací, jež mají odrážet situace přirozené. Neboli jinak řečeno, divadlo je spjato s *umělou znakovou situací*. Navíc se hlavní sémiotický prvek – znak projevuje též u herce samotného, jelikož ten svou činností vytváří znak ze sebe samého. „[...] můžeme právem tvrdit, že divadlo je vlastně sémioticky zkušenější, ba i moudřejší než sémiotika, a že ne sémiotika divadlu, ale divadlo sémiotice je oprávněno udílet lekce.“⁶⁷

Ivo Osolsobě dokazuje, že vědomí spojitosti sémiotiky a divadla není nikterak novou oblastí. Zabýval se jí mimo jiné i zde mnohokrát citovaný Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění*, který ovšem nepoužíval sémiotickou terminologii. Přesto je však z jeho spisu možné vyčíst sémiotické poznatky, pouze sdělené jinými slovy. Osolsobě poukazuje především na Zichovu definici dramatického díla, zakládající se na „vespolném jednání herců“ odpovídající jeho schematickému sémiotickému vyjádření s použitím pojmů „subjektivní“ a „objektivní“. Zich navíc v této souvislosti zavedl termíny *technická* a *obrazová* významová představa. Osolsobě pak při dalším zkoumání nalézá Zichův „opis“ pro kód, čímž není nic jiného, než *princip hry*. Ale i *princip korespondence představujícího a představovaného* může být užitý jako vyjádření kódu, protože má přiřazovací funkci, což je typickou vlastností kódu.⁶⁸ Samozřejmě by se dalo vypsát mnohem více Zichových názorů z oblasti

⁶⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica totius Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. S. 14.

⁶⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992. S. 13.

⁶⁸ Tamtéž, s. 90 – 95.

sémiotiky, ale to není třeba. Chtěla jsem tím jen poukázat na sémiotické vědomí jednoho z našich nejvýznamnějších divadelních teoretiků.

Nejzákladnější formou divadla ze sémiotického pohledu je ostenze, jež bývá občas nahrazena reprezentací. To znamená, že daný předmět je nositelem informace o sobě a „ukazuje se“ jako sdělení. V běžném životě se to dá vysvětlit například na zvířatech v zoo, z nichž každé prezentuje samo sebe jako originál. Jestliže je originál nahrazen jiným předmětem, ač na první pohled totožným, už se nejedná o ostenzi, ale o reprezentaci. „Náhradník zastupuje roli“ originálu. I neexistující věc může být reprezentována věcí jinou, která ji ztělesňuje.

Dalším pojmem souvisejícím s *teatristikou* je hra. Hru lze chápat dvojím způsobem. V tom prvním znamená jako „hrát na něco“, například na hudební nástroj. Ve druhém případě se naopak jedná o jakousi metaforu – vytvoření modelu, kde všechno je jen jako, například hra na doktora a pacienta, nebo děj divadelní hry.⁶⁹ Dušan Šindelář poukazuje na něco podobného. Představuje dvě situace z historie Itálie, kde mnozí cestovatelé zažili prozpěvování si člověka na veřejnosti, k němuž se spontánně přidávali další a další lidé (tedy ve smyslu „hrát na něco“). Druhou situací byla tzv. *sacra rappresentazione* z 15. století, která jsou označením jakýchsi nacvičených scének s tématem křesťanských legend a mystérií. Jde o záměrná, dlouho předem připravovaná představení, tedy divadlo (tedy hra jen „jako“).⁷⁰

A proto divadlo jako takové je z hlediska sémiotiky – *teatristiky* velice zajímavé. Dochází tu k prolínání dvou forem komunikací, z nichž se dále vyděluje jedna navíc. Máme tedy tři formy, a to divadelního původce neboli personál divadla specializovaného na různé oblasti (autor, režisér, scénograf,...), příjemce sdělení neboli publikum, a herců s tím, že komunikace

⁶⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica totius Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. S. 14 – 21.

⁷⁰ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetika situací*. Praha: Odeon, 1976. S. 28 – 29.

směrem od divadelního původce k publiku je pouze jednosměrná. Rozmanitější způsob komunikace je však mezi herci, jenž patří mezi personál divadla, ale zároveň jsou od něho z pohledu komunikace separováni. Nejen, že musí komunikovat vzájemně mezi sebou jako původci a příjemci sdělení a stávají se tedy jeho spoluautory, ale navíc celkové sdělení vysílají k publiku (viz Osolsobě).

Výše uvedený pojem hry byl rozdělen na dva druhy, avšak ten druhý lze ještě pojmout ze dvou pohledů. Hra ve smyslu dětského hraní si na něco je spontánní, kdežto hra jako divadlo je dlouhodobou, pečlivě připravovanou záležitostí s uměle navozenou spontánností. V divadle není nic skutečné, podle Iva Osolsobě je to možno přirovnat k sémiotickému termínu *metajazyk*, kdy se použitý předmět stal *metapředmětem*, to znamená, že daný předmět představuje předmět jiný – je jeho pouhým modelem. Nyní by někdo mohl namítnout, že v divadle tedy neexistuje ostenze, ale pouze reprezentace, avšak to není správná domněnka. Existují totiž modely, které jsou vlastně zároveň i originály představující se jako jedny z mnoha zástupců svého druhu či své série. A každý takový prvek je originál sám o sobě.⁷¹

Spojitost ostenze a divadla velmi dobře charakterizuje Jarmila Doubravová, která cituje Iva Osolsobě a Otakara Zicha, když říká: „*Bez ostenze není možné divadlo: tato „komunikace komunikací o komunikaci“ nebo „vespolné jednání osob“ předvádí dovednost v komunikaci prostřednictvím herců hrajících role, režisérů vedoucích provádění těch rolí a vzájemnou souhru, dále pomocí kostýmů, kulis (resp. též hudby) reprezentujících místo a čas děje, jakož i odlišení prostoru, kde se hraje*

⁷¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. S. 14 – 31.

*(jeviště), od prostoru, kde se dívá (hledišť), a konečně diváka. Bez diváka by nebylo divadla.*⁷²

Z výše uvedeného vyplývá, že sémiotika má pro divadlo neopomenutelný význam. Dochází zde k mnoha formám komunikace, s níž je spojeno i vnímání, zejména vnímání diváků v hledišti. Herci na jevišti se snaží předat nějaké sdělení pomocí kódů, které právě diváci musí přijmout a rozluštit. Proto je třeba užívat takového kódování, jež bude srozumitelné co nejširší vrstvě lidí v publiku, aby nebylo znesnadněno pochopení celého díla. A nejedná se tu pouze o slovní řeč, nýbrž i o mimiku, gesta, oblečení (a tudíž i zvolené barvy) a scénické zpracování. To vše pak totiž působí jako celek vytvářející určitý dojem mající vliv na kvalitu celého sdělení. O komunikaci pak bude v této práci zmínka ještě jednou, a to v její poslední části v souvislosti s televizním vysíláním.

3.3 Dramatický text

Dramatický text vzájemně propojuje dva různé a mnohdy i staletími oddělené světy, a to svět autora a svět divadelních pracovníků, zejména režiséra a herců. Opět tu zmíním Zichův výrok, že dramatické dílo (rozumějme hru) nelze považovat za dílo básnické. Ovšem pokud se hovoří v mezích dramatického textu, je možno jej označit jako dílo *poetické*.

Nejprve je však třeba vymezit termín „poetický“. V tomto případě jím nebudou myšleny ani citové, uklidňující a harmonické dojmy, ani synonyma pro vyjádření „čarovného“, ba ani vyvolání nejrůznějších asociací prostřednictvím díla. „Poetické“ zde bude znakem všeho, co je vytvořeno řečí,

⁷² DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002. S. 57.

a co na nás působí esteticky. Až díky těmto dvěma podmínkám můžeme nazývat dojem poetickým. „*Poetickým dojmem je každý citový dojem, plynoucí z díla slovního.*“⁷³Nezáleží tedy na tom, zda je citový dojem harmonický či nikoli. Takovéto poetické dojmy může člověk zažívat i v každodenní řeči v životě, avšak jako umění lze označit jen takovou poetickou řeč, jež byla vytvořena uměle s cílem esteticky působit, a tou je poezie (básnictví). Dramatické básnictví sice neexistuje, ale přesto je dle Zicha možné, aby byl dramatický text, sám o sobě, posuzován z poetického hlediska, jelikož se jedná o slovní útvar (dramatické dílo již ale zcela slovným dílem není), ovšem s podmínkou, že prostřednictvím umělého formování se dosáhne estetického působení. Za „poetický“ bude možno teprve označit přímo slovní popis dramatických postav a vyličení děje (ne popsané osoby a děj) a nezáleží na tom, zda to uslyšíme vyprávěné nebo to budeme číst zapsané. Pouhý samotný vyprávěný děj je jen *myšleným* mimoestetickým objektem.⁷⁴

Jaký je však *myšlený* neboli *ideální* děj? Nejlépe to lze vysvětlit na porovnání *myšleného* děje s *reálným*. Provedení dramatického díla – hry je děj reálný, jelikož se na něm v reálném čase a na reálném místě podílejí herci, tedy reální lidé. Naopak ideální děj je spjat s myšlenými postavami, myšleným místem i časem. Zejména problematika času je tu velice patrná. V divadle je dramatický děj vnímán ve stejném *reálném* čase, v němž právě probíhá jako hra. Avšak při čtení nebo vyprávění děje dochází k vnímání v *reálném* čase, na němž nezávisle existuje i čas *myšlený*, jenž plyne v ději samotném (viz Zich). To znamená, že například v románu může být jeden krátký okamžik detailně popisován na mnoha stránkách a samotné čtení tedy trvá mnohem déle, než onen okamžik v ději; stejně tak tomu může být i naopak. To je z divadelního hlediska dáno *nepřiměřeností slov*, která jen o ději informují, ale nijak jinak ho

⁷³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 75.

⁷⁴ Tamtéž, s. 73 – 76.

nepodávají, ovšem z pohledu literárního je to zejména pro román zcela relevantní.⁷⁵

Jelikož je vnímání v divadle jiné, než při čtení nebo poslechu textu, platí pro dramatické dílo jistá „omezení“, jež kladou důraz na jeho správné pochopení a realizaci. Samozřejmě je tím také dán charakteristický ráz dělající dramatické dílo tím, čím je – divadelní hrou. V dramatu není možné přecházet z přítomnosti do minulosti a pak znovu do přítomnosti. Chci tím říct, že možnost časového sledu je v tomto případě pouze z minulého do budoucího. Totéž platí pro pojem *reálný čas* – v divadle žádný jiný neexistuje, jednoduše řečeno „okamžik trvá okamžik“. Autor dramatu se během tvorby tohoto schéma drží, jinak by pak nemohl být považován za dramatika. Napíše dialogy s dodržováním časového sledu, ale to, jak budou provedeny, záleží na herci. To on musí dle naučeného textu promluvit, ale „jak“ už se nikde nedočte. Nanejvýš má tu a tam poznámku, která však nedokáže vyjádřit vše, co je třeba. I v tom tkví hercovo umění – schopnost číst mezi řádky. „*Absolutní „jak“ děje podává nám jen jeho skutečné provádění, námi vnímané, protože jen to obsahuje – a to nevyhnutelně – všechno, v naprosté kontinuitě reálného času i prostoru.*“⁷⁶

Totéž platí i o *ideálních osobách* a *ideálním místě*. Autor textu nikdy nemůže plně popsat vše slovy, a proto opět záleží na herci, jak se toho zhostí (samozřejmě, že s pomocí divadelních výtvarníků a kostymérů). Herec je zcela posledním článkem mezi dramatickým textem a publikem. Jen on může své postavě a celému dílu vtisknout konečný charakter, který nedokázal ani dramatik.

Otakar Zich se zamýšlí nad otázkou, zda si nestačí dramatický děj fantazijně vykreslovat při samotném čtení nějakého textu (ne klasického

⁷⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 77 - 78.

⁷⁶ Tamtéž, s. 79.

dramatu), protože pak by byla splněna podmínka časové *reálnosti*. Samozřejmě to lze, ale „*rychlost našeho čtení musila by se řídit ideálním časem, kterým plyne popisovaný děj, což se obvykle nestává a vedlo by často k čirým nesmyslnostem.*“⁷⁷ Plně postačí, když bude člověk během čtení vnímat jen náznaky své představivosti, jelikož časovost nelze dodržet.

Ovšem v případě, že by se jednalo přímo o dramatický text, není problém si v *reálném* čase děj představovat. Jeho autor ho vytvořil s úmyslem, aby mohl být reálně zahrán v divadle. Takovéto představy však stejně nemohou plně nahradit divadelní provedení. Ale bez ohledu na to, je odpověď na výchozí otázku, s přihlédnutím k její realizovatelnosti, „ano“. Navíc je fantazijní průběh děje během čtení velmi užitečný, zejména pro samotného autora, režiséra i herce. Zich tuto činnost, jež vyžaduje velké divadelní zkušenosti, nazývá „divadelní čtení“. K němu je třeba mít navíc tzv. „*dramatický smysl*“ neboli „*mysl pro účinek reálného děje se všemi jeho zvláštnostmi*“⁷⁸.

Z výše uvedených poznatků, s ohledem zejména na *ideální* a *reálný* děj jsem pro lepší názornost sestavila tabulku, v níž bude porovnáváno drama a román. Román jsem zvolila jako zástupce běžného literárního díla.

⁷⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 81.

⁷⁸ Tamtéž, s. 82.

	ROMÁN	DRAMA
Děj ideální	ano	
Děj reálný		ano
Pojem děje	ano	
Děj sám o sobě		ano
Iluze časovosti	ano	
Časovost		ano
Volný časový sled	ano	
Pevný časový sled		ano
Vypravování, čtení	ano	ano
Divadelní provedení (hraní)		ano
„Divadelní čtení“	ano/ne	ano

3.4 Dramatik

„[...] umělec tvořící své dílo, nemyslí abstraktně, v „ideálech“, nýbrž ve svém materiálu. Tím jsou u dramatika herci na scéně.“⁷⁹

Bylo řečeno, že klíčovým prvkem dramatického děje jsou herci. To je samozřejmě pravda, ale než může být samotný děj uskutečněn, je třeba vytvořit

⁷⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 84.

dramatický text, a to je úloha dramatika. Co však tomuto textu předchází? Je to „dramatická situace“, jinak řečeno scénická vize neboli fantazijní zobrazení určité divadelní situace zahrnující vzájemnou akci mezi herci. Tato scénická vize může být dvojitá, buď vizuální (dramatik má obrazové představy), nebo auditivní (tvorbě předchází představy konkrétní mluvy).

Tím, že dramatik plně podléhá svým představám, prožívá *motorické počítky* (alespoň v podobě náznaků) stejně jako diváci při sledování hry. Toto *vcítění* je pro samotné dramatické dílo nezbytné. Dovoluje autorovi dostat se do jednotlivých rolí svých postav, a tím prohloubit jejich jednotlivé charaktery a následnou vzájemnou interakci (viz Zich). On je vlastně ve své mysli – jakoby ve „skutečnosti“ – jediným hercem veškerých zamýšlených rolí. A proč je zde řeč o skutečnosti? Jelikož hmatový smysl vždy odkazuje ke skutečnosti, z čehož vyplývá, že „*hmat, vnější i vnitřní, je tedy „skutečností“ smysl a tím je odůvodněn onen zvláštní pocit, který dramatikové při svých, přece jen pouhých vidinách prožívají*“⁸⁰.

Rozdíl mezi vžitím se autora a diváka tkví v tom, že právě pro autora je jeho dramatická postava součástí jeho samého – jeho vědomí – tedy je subjektivním prvkem, jenž splývá s dramatickou osobou v jednu. Jinak řečeno, tímto „předuševněním“ dochází k přeměně autorova „já“ k jinému „já“ dané dramatické osoby. Naopak divák vnímá objektivně dramatickou postavu jako herce představujícího dramatickou osobu, srov. Zich.

„Předuševnění“ by neměl být schopen pouze dramatik, ale i lidé, kteří pak budou s dramatickým textem pracovat, zejména režisér a herci. Tato schopnost by se dala charakterizovat jako potlačení nebo naopak zesílení vlastností svého duševního „já“ zahrnujícího veškeré vrozené tendence k reakcím na různé vnější podněty, jež se během života dále formují. Právě prostřednictvím takto utvořených tendencí vzniká jedinečná osobnost člověka a

⁸⁰ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 85.

tím, že je dramatik potlačí, může se utvořit osobnost jiná náležící dané dramatické postavě.

„Předuševnění“ se ovšem může vyskytovat i v běžném životě, kdy se člověk například chová zcela jinak ve společnosti a zcela jinak v soukromí. Takovéto „předuševnění“ však lze označit pouze jako povrchní. Dalším typem je tzv. snění, k němuž člověka vedou estetické pohnutky. Touží mít alespoň na chvíli jedinečné vlastnosti někoho jiného a žít jiný duševní život. Zde se už o povrchní „předuševnění“ nejedná, protože je niternější, i když jen přechodné. Z onoho druhého typu se pak může vyvinout člověk se sklony k dramatické tvorbě ba dokonce dramatik samotný, avšak s podmínkami, že se sám oprostí od svých osobních přání a sebepožitek (stane se samoučelným). Pak mu zůstane jen čistá tvůrčí radost se co nejrozmanitěji „předuševňovat“, vedoucí k utváření mnoha postav, s nimiž se musí naučit žít.⁸¹ „*Jeho předuševnění do kterékoliv z nich musí býti tak intenzivní, aby se uměl i vůči druhým svým osobám postavit na jejich stanovisko, dívati se na ně jejíma očima a nikoli svýma, milovati je její láskou, nenáviděti je její nenávistí – ač jsou všechny jeho vlastním výtvorem.*“⁸² Navíc je třeba, aby bylo dramatikovo „předuševnění“ téměř úplné, jelikož až pak se může díky celému souboru duševních vlastností dokonale zformovat individualita dramatické osoby odpovídající charakterům skutečných lidí. Toto však platí zejména pro tvorbu hlavních dramatických osob, u vedlejších osob postačí, když budou jejich charaktery pouze načrtnuty (viz Zich).

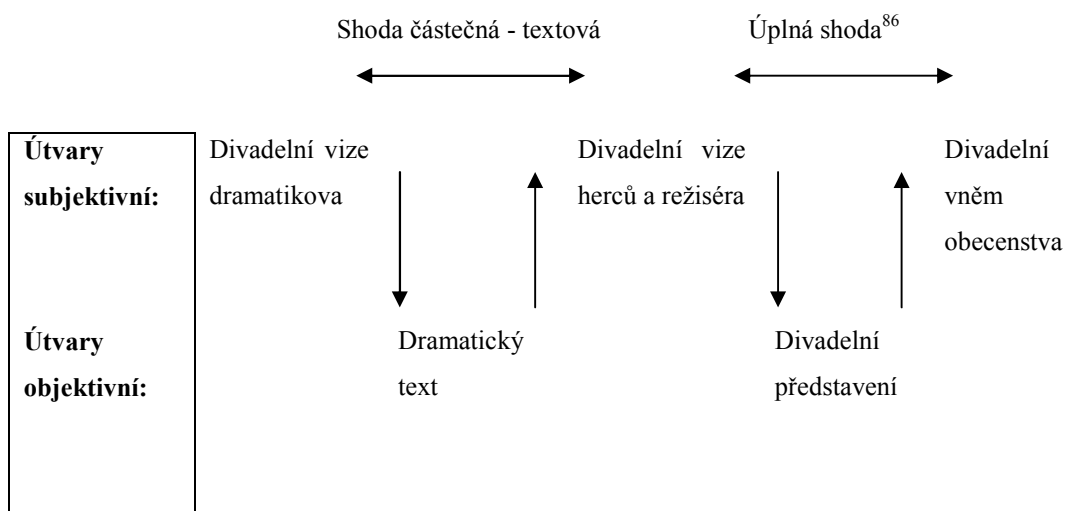
Mimo výše uvedené „předuševňování“ má na dramatickou tvorbu autora vliv i jeho umělecký cit a zpracování koncepce (náčrtu), což znamená, že autor si buď načrtne celkový hrubý obrys díla, jenž postupně doplňuje o detaily (koncepce *povšechná*), nebo naopak skládá drobné detaily do většího celku (koncepce *podrobná*). Samozřejmě je také možné obě koncepce

⁸¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 83 – 88.

⁸² Tamtéž, s. 88.

kombinovat. Po tomto rozvržení může autor začít přenášet své fantazijní představy v konkrétních souvislostech na papír, které však musí zpracovat pouze do podoby dialogů dramatických postav.⁸³ „Jedině řeči osob lze počítati do „dramatického textu“ jako díla, protože jedině ony se reprodukují při představení.“⁸⁴ Drama je tedy tvořeno přímou řečí mající na diváky nesmírný vliv v tom, že stimuluje jejich motoriku (stejně jako fantazie u dramatika). Jejich vnímání je bystřejší, protože mají možnost při poslechu zároveň pozorovat konkrétního mluvčího. Pokud se navíc jedná o dílo kvalitní, má publikum možnost zakusit tytéž duševní stavy, jež zažíval autor při jeho vzniku.

Otakar Zich vytvořil pro lepší názornost celého tvůrčího procesu (od autora až po diváky) jednoduché schéma⁸⁵, které jsem doplnila o některé body, aby nebylo třeba dodávat popis navíc.



⁸³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 89 – 90.

⁸⁴ Tamtéž, s. 90.

⁸⁵ Tamtéž, s. 94.

⁸⁶ Za předpokladu, že se jedná o skutečně kvalitní umělce, kteří umí zrealizovat své myšlenky.

Již několikrát zde bylo v souladu se Zichovou *Estetikou dramatického umění* zmíněno, že za skutečné umělecké dílo se má považovat divadelní představení vyplývající z dramatického textu a ne text samotný, protože takový lze jen číst⁸⁷, a to je jen chabou náhražkou divadelního vněmu. Byla by však chyba, kdybychom z toho vyvodili mylný závěr, pokládající dramatický text za podřadný, vždyť bez textu by nebylo ani drama.

Dramatický text obsahuje autorův jediný možný způsob vyjádření – prostřednictvím řeči osob. Jen řeči může charakterizovat jednotlivé postavy a jejich osobnost dávno před tím, než jim přidají konečný ráz herci. Právě styl jejich mluvy pak může pomoci obecnstvu v divadle tyto postavy zařadit například do určité oblasti, sociální vrstvy či poznat jejich povahu. Jinak totiž bude mluvit měšťan a jinak vesničan, bude se lišit i šlechtic od poddaného nebo pesimistický cholerik od optimisty. K snadnějšímu pochopení daných postav přispívá i myšlenkový obsah textu. Například Shakespearovi se podařilo vykreslit svého Hamleta jako zmateného melancholického mladíka, jenž si uvědomuje mnohé problémy plynoucí jak ze svého postavení, tak z tehdejší doby, ale stále však tápe a neví, jak se rozhodnout. Tyto myšlenky pak motivují celé jeho jednání.

K myšlenkovému obsahu textu a charakteristice postav přispívá i tzv. *obsažnost řeči*, což je jakýsi poměr mezi kvantitou slov a kvalitou myšlenek jimi vyjádřených. Díky jejich kombinaci vznikají velmi rozmanité typy lidí.⁸⁸

Dramatický text jako souhrn všech řečí, které pak pronášejí herci, určuje kvalitu jejich herecké souhry, a tedy i dramatického děje. „*Tento soubor všech řečí vůbec musí dramatický autor vypracovat tak, aby již samy o sobě, pouhou svou existencí při divadelním představení, tedy bez ohledu na to, co*

⁸⁷ Viz Dušan Šindelář a jeho „čtení“, při němž je pak dílo vykládáno jako literární, i když ve skutečnosti literární není.

⁸⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 99 – 104.

*k nim herci přidají způsobem mluvy i tělesné hry, tvořily skutečnou složku dramatického děje.*⁸⁹

*„Řeč nějaké osoby jest jednáním, chce-li jí ta osoba působiti na osobu jinou a působí-li jí. Takovou řeč můžeme nazvati řečí dramatickou.“*⁹⁰

Dramatická řeč působí nejenom na jiné dramatické osoby, ale i na publikum. V druhém případě toto působení vyvolává dynamický účinek, jenž můžeme rozdělit na dva druhy – *přímý* a *nepřímý*. *Přímý* působí jako běžné slovní vyjádření myšlenek a citů. *Nepřímý* účinek je účinkem na diváka prostřednictvím vzájemného působení řeči mezi dramatickými osobami na jevišti (viz Zich). Jinak řečeno, divák je „zasažen slovním ping-pongem“ mezi herci neboli jejich dialogem.

Dramatická řeč je dramatickou tehdy, jestliže lze z pohledu diváka pozorovat její vzájemné působení mezi dramatickými osobami na jevišti. Pokud ho tam nezpozorujeme, vnímáme takovou řeč pouze staticky, protože ani na nás nemůže nijak působit.⁹¹ „*A tu lze zpozorovati věc překvapující, ale zkušenostní bez výjimky potvrzenou, že statický, zvláště náladový účinek řeči je se scény mnohem slabší a chabější, než při pouhém čtení textu.*“⁹² Tato situace se nazývá „divadelní akustika“.

Nedramatická řeč je, oproti té dramatické, pro obecenstvo velice stagnující, jakoby odtržená, působící, že je tu jen sama pro sebe, a právě to není v divadelním dramatu příliš vhodné. Tedy až na pár výjimek, jimiž jsou *teoretické* řeči (úvahy a reflexe), vypravování (líčení) a řeči *lyrické* (vyjádření citů). Všechny mohou být ovšem používány jen v omezené míře, protože pak

⁸⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 105.

⁹⁰ Tamtéž, s. 105 – 106.

⁹¹ Tamtéž, s. 105 – 107.

⁹² Tamtéž, s. 99 – 107.

by se divák mohl nudit a mimoto by také odkláněly dílo od typického dramatického schématu.⁹³

„Text divadelní hry je tím dramatičtější, čím dokonaleji plní tyto dramatické úkoly:

a) přímo, jako (mluvená neb zpívaná) řeč: charakterisovati dramatické osoby a tvořiti složku dramatického děje;

b) nepřímo, jako text: být podkladem a směrnicí pro herecké postavy a hereckou spolupráci.“⁹⁴

Ze Zichova zkoumání lze vyvodit několik charakteristických znaků dramatu:

1. Dramatické dílo existuje pouze tehdy, jestliže je „provozováno“.
2. Dramatické dílo zobrazuje „umělý“ dramatický děj.
3. „Umělý“ dramatický děj je produkován herci.
4. Dramatické dílo je dílo, jež předvádí vespolné jednání osob prostřednictvím herců na scéně.
5. Nezbytnou součástí a podmínkou dramatu jsou herci.
6. Nejsou-li u dramatického umění spoluúčastni herci, nelze dílo označit jako dramatické, ani ho do této oblasti zařadit.
7. Zakládá-li se dílo pouze na jednom herci, též nepatří do umění dramatického.
8. Dramatické dílo vzniká na základě kolektivní spolupráce.
9. Herecký výkon je nutnou podmínkou dramatického díla, ale ne zcela postačující.
10. Herecký výkon má být jak optický, tak i akustický.

⁹³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 107.

⁹⁴ Tamtéž, s. 111.

11. Materiálem pro dramatickou postavu je herec sám.
12. Scénický prostor je úzce spjat s herci a je další nutnou složkou dramatu.
13. Pokud zahrneme scénickou složku do hereckého výkonu, pak se mění v bodě 8 na podmínku postačující; takovýto dramatický útvar se nazývá činohra.
14. Dramatické umění se řadí do umění obrazového.⁹⁵

3.4.1 Situace

Jak již nadpis podkapitoly kapitoly vypovídá, budu se zde zabývat problematikou situace, avšak ne z hlediska stavu divadla, nýbrž estetickým pojmem situace, jako uměleckým vyjádřením autora. Chci zde dosáhnout toho, aby se čtenář hlouběji zamyslel nad celkovým kontextem divadelního drama, zahrnujícího různé uměle vytvořené situace, s ohledem na životní a dobovou situaci daného autora, což by mělo čtenáři přinést hlubší poznání a pochopení hry a mělo by z povrchního pozorovatele vytvořit člověka s vytříbenějším citem pro detail. Od tohoto pochopení je pak už jen krůček k rozsáhlému estetickému zážitku, ovšem s předpokladem, že dané dílo obsahuje patřičné umělecké i lidské kvality.

Autor díla neboli umělec je během své tvorby ovlivněn situací, v níž se právě nachází. Ač se může na první pohled zdát, že dílo nevykazuje žádnou podobnost s umělcovým životem, vždy lze při podrobnějším zkoumání nalézt různé skutečnosti, které se do objektu otiskly jako jedinečná osobitá značka. Divadelní dramatik tedy v určité životní situaci záměrně tvoří situace estetické. Ty se někdy projevují jako imprese, zamyšlení atd.

⁹⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931. S. 58 – 70.

V souvislosti s dramatickým uměním cituje Dušan Šindelář Denise Diderota, když říká, že základem dramatu je právě vhodně zvolená situace. Sice omezuje postavy na jednání přímoúměrné své situaci⁹⁶, ale díky tomu se pevně drží stanovených hranic tématu a neodbíhá do nepodstatných detailů, jenž divadelního konzumenta nudí, a zbytečně odvádějí jeho pozornost.

Dalším, koho Šindelář cituje, je Hegel a jeho pojem „nesituace“. Je zde vysvětlen na ukazování uměleckých děl některými moderními galeriemi, kde je celé okolí absolutně neutrální, aby mohlo být vnímání pozorovatele plně zaměřeno pouze na umělecké objekty. „Nesituací“ je tedy myšlena galerie. Z toho vyplývá, že pracovníci takovýchto institucí se snaží klást obrovský důraz na estetické vnímání uměleckých artefaktů, oproštěného od jiných rušivých vlivů. Na druhou stranu tu však vnika otázka, zda je správné, aby bylo vhodné působení těchto artefaktů spojováno pouze s jejich osvobozením od celkové situovanosti světa, když takovými rušiteli jsou vlastně i vnímatelé sami.⁹⁷ Osobně se domnívám, že vhodně zvolený kontext není rušivý, ale naopak může estetický zážitek ještě umocnit.

Při představě aplikování této „nesituace“ na divadlo, vzniká zajímavý model strohé, pravděpodobně bílé, prázdné místnosti, v níž se nachází pouze jeviště zahalené jednoduchou oponou a několik řad židlí určených pro obecenstvo. Všude je naprostá absence jakékoli zdobnosti či zajímavých architektonických prvků. Každý mi dá jistě za pravdu, že místo bude působit až příliš „čistě“ a neosobně, takřka depresivně. Poté se opona rozhrne a divák má možnost na jevišti spatřit fiktivní svět, do něhož je zasazen historický příběh o Hamletovi v původním znění, bez nějaké modernizace a inovátorství. I když se jedná o tragédii, a prostory divadla působí depresivně, což jde s tímto žánrem dohromady, předpokládám, že divákovo vnímání bude stále zasaženo onou

⁹⁶ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetika situací*. Praha: Odeon, 1976. S. 30.

⁹⁷ Tamtéž, s. 30 – 36.

prostorovou neosobností a pomyslné kvality herců i celého představení nebudou plně pochopeny a uznány. To vše na úkor „nesituačnosti“.

Ač se jedná pouze o představu nepodloženou důkazem ze strany diváků, stavím se proti neosobnímu vlivu prostor některých uměleckých institucí a zastávám názor, že dílo musí být zasazeno do určité situace. Ne každá situace je vhodná, ale pokud má dílo možnost jich zakusit více, dokáže nám svoji variabilitu – tedy různé úhly pohledů, a tudíž i vnímání. Některé situace budou lepší než jiné, je tu však ona rozmanitost, než „nesituačnost“ omezující se pouze na jeden druh poznání.

3.4.1.1 Shakespearův Hamlet jako otisk své doby

William Shakespeare napsal za svůj život mnoho děl nejrůznějších žánrů. Z počátku své tvorby se více orientoval na historická dramata a komedie. Později začal tvořit tragédie. Hamlet je tragédie o pomstě – téma, jež bylo v alžbětinské době velmi populární a žádané.

Jednou z rozporuplných postav v tragédii *Hamlet, princ Dánský*, je duch mrtvého krále. Shakespeare nejspíš vytvořil tuto postavu symbolicky, jako znamení spravedlnosti, avšak někteří v tom mohli spatřovat znamení ďábla. Lidé byli totiž v té době velice pověřiví a přijímali za platné i příběhy, které zněly jako naprostý nesmysl. Věřili v magii, duchy, čarodějnice i víly (viz *Sen noci svatojánské*). Shakespeare mohl chtít duchem upozornit na morální otázky cti a zbožnosti, v jejichž opozici stojí pomsta (zabití krále je obrovské provinění). Čas, kdy se přízrak zjevil, označuje jako *mrtvou dobu*, tím upozorňuje na závažnost této situace – něco to znamená.

Doba byla dále poznamenána všeobecnou svobodou chování, proto si Hamlet dovolil požádat herce, aby před samotným králem zahráli představení o vraždě bolehlavem.

Velikou módou bylo nošení velmi okázalých šatů, a to téměř za každé příležitosti, nevylíná ani pohrby.⁹⁸ V divadelním ztvárnění by tedy neměly chybět bohaté kostýmy, zejména u královny, která pohřbila manžela a záhy se vdala za bratra. Divák by měl mít možnost nahlédnout prostřednictvím hry do Shakespearovy doby.

Tragédie Hamlet předkládá čtenáři/divákovi problémy vyplývající ze třech důležitých témat: lásky, smrti a zrady, aniž by nabízela jejich přijatelné řešení. Všechno to jsou klíčové otázky, jimiž se lidé často zabývají, protože se týkají života každého z nás. A zabýval se jimi i Shakespeare, když se pokoušel nalézt jejich rozuzlení pomocí této hry. Zdá se, že nechal v závěru hry zemřít Hamleta, jelikož dospěl k názoru, že na životní otázky nelze odpovědět. Je možné, že se na jeho uvažování podepsala i ztráta jeho jediného syna ve velmi mladém věku.⁹⁹ Jeho zkušenosti s rodičovstvím se odrážejí na jednání královny Gertrudy, která, ač se rychle po ovdovění vdala, neztratila nic ze svého citu k synovi, o něhož se bojí a touží mu pomoci. Dokonce se ho v závěru snaží varovat před nebezpečím, kdy poznala, že vypila otrávené víno určené pro Hamleta.

Shakespeare nejspíš ve hře reagoval na královnou Alžbětou zakázané katolické náboženství¹⁰⁰, které bylo zavrhováno na úkor protestantismu. Hamlet měl naopak před vírou úctu, když měl možnost nepozorovaně zabít Klaudia, ale neudělal to, jelikož se král modlil a kál ze svých činů.

⁹⁸ STEPHENSON, Henry Thew. *Life in Shakespeare's London* From *Shakespeare's London*. New York: H. Holt, 1905. Shakespeare Online. 20 Aug. 2009. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.shakespeare-online.com/biography/londonlife.html>>.

⁹⁹ MABILLARD, Amanda. *Introduction to Hamlet*. Shakespeare Online. 20 Aug. 2000. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/hamletintroduction.html>>

¹⁰⁰ MABILLARD, Amanda. *William Shakespeare of Stratford: Shakespeare's Education and Childhood*. Shakespeare Online. 20 Aug. 2000. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareeducation.html>>.

Popis ctností zavražděného krále v *Hamletovi* může odkazovat ke vzpomínce na královnu Alžbětu, jež zemřela rok před Shakespearovým vydáním *Hamleta*. Alžběta byla, přes některé nesouhlasy, velmi vzdělanou a oblíbenou panovnicí. Navíc se Shakespearem měli možnost osobně potkat, když navštěvovala jeho představení. Shakespeare byl totiž v 90. letech 16. století jedním z vrcholných představitelů anglického divadla alžbětinské éry.

Jistě by bylo možné nalézt další skutečnosti ze Shakespearova života, jež se odrážejí v *Hamletovi*. Výše uvedený text má čtenáři nastínit autorovu situaci, z níž vycházejí některé situace v díle, avšak slouží pouze jako návod či rada k neustálému vzdělávání se, díky němuž může dojít k prohlubování estetického vnímání.

Dílo ale musí být vnímáno i z hlediska situace samotného vnímatele, který by se měl pokusit si ji uvědomit. Dušan Šindelář říká, že situace lze rozdělit na dva druhy, a to situace typické (opakující se stále stejně) nevylučující prvek náhody a situace atypické (jsou jedinečné). Toto dělení však bývá závislé na postoji a typu vnímatele a hodnotitele. Danou situaci může někdo vnímat jako typickou jiný jako náhodnou.

U estetického vnímání se předpokládá estetický zájem, jako výsledek vzájemného propojení estetického smyslu a estetické potřeby člověka. „*Estetické situace jsou pak zvláštní formou estetického dění a reagování.*“¹⁰¹

¹⁰¹ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetika situací*. Praha: Odeon, 1976. S. 37 – 43.

4. Televize

Chápání televize různými lidmi s sebou přináší úskalí v podobě rozdílných pojetí a názorů. Proto bude nejprve třeba přesněji vymezit tento pojem, aby pak dále nevznikaly zmatené dohady, z jakého hlediska je na tento fenomén nahlíženo. V tomto případě se shodují s Umbertem Ecem, jenž charakterizuje televizi jako „službu“, aby se vyhnul jejímu mylnému srovnávání s filmem, divadlem či lyrickým básnictvím, které jsou, na rozdíl od televize, „žánrem“. Televize může pouze tyto žánry zprostředkovávat. *„Televize je „služba“: ke komunikaci sloužící technický prostředek, s jehož pomocí je možno publiku předkládat různé žánry komunikativního diskursu, z nichž každý neodpovídá jen technicko-komunikativním zákonům této služby, ale i typickým zákonům toho kterého diskursu.“*¹⁰²

Prostřednictvím televizní „služby“ se dostávají do povědomí, Ecovými slovy řečeno, různé formy podívané. Ty mohou být buď přímo vytvořené pro tuto „službu“ nebo jsou pouze „vysílané“ (existovaly dříve). Různé formy podívané znamenají různé formy výrazu a pro každý z nich tedy platí jiná pravidla a zákony, jelikož jejich vnímání je zcela odlišné.

S přihlédnutím k žánru vysílanému v televizi, souvisí s vnímáním diváka také jeho momentální situace, psychický stav, přítomnost dalších osob atd.¹⁰³ Každý žánr má své vlastní publikum, které se odvíjí i od vysílací doby. Vysílací čas každého pořadu je zpravidla určován na základě poptávky. Proto je většinou začátek večerního času vyplňován různými zpravodajstvími. Jedná se o dobu, kdy přichází k televizi největší procento diváků, kteří navíc chtějí zpravodajství shlédnout.

¹⁰² ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 314.

¹⁰³ Tamtéž, s. 314 – 316.

Televize však není jen technickým prostředkem. Eco poukazuje na to, že může být i prostředkem uměleckým, avšak za splnění určitých podmínek. „[...] odřekneme-li se možnosti vytvářet okamžitě televizní estetiku a budeme se napřed věnovat řadě psycho-sociologických (a technických) rešerší, budeme moci dosáhnout platných výsledků i na poli estetickém.“¹⁰⁴ Ale byl by omyl mít na mysli přímo estetiku televize. Jak již bylo řečeno, televize poskytuje různé žánry a až ty je možné hodnotit z estetického hlediska a přiřazovat jim jejich vlastní estetiku (např. estetika reklamy, estetika filmu atd.).¹⁰⁵ Tedy prostřednictvím televize mohou být jistým způsobem šířeny kulturní a estetické hodnoty. To ale nevyplývá z faktu, že díky televizi mohou být zprostředkovány různé skutečnosti širokým vrstvám lidí a tak i rozšiřován jejich celkový přehled (avšak nelze ho ani zanedbat), protože na druhou stranu zároveň „nutí“ lidi k pohodlnosti a konzumování toho, co právě nabízí, až se z ní mnohdy stává pouhá zvuková kulisa, stejně jako z rozhlasu, nevyžadující pozorného diváka. I když televize uvede přenos z dané kulturní akce, například koncertu, divadla atd., neznamená to ještě hluboký kulturní a estetický zážitek, protože vizuální přítomnost interpretů (v případě vážné hudby) či publika se velmi liší od přímé fyzické účasti, a tyto aspekty tudíž mohou působit rušivě.¹⁰⁶

Pro některé televizní diváky je typické, že vše, co televize vysílá, považují za film. Ale film má svá specifika jako jiné žánry. Nelze ho přímo ztotožňovat např. s přímým přenosem. „Aspoň ve svých tradičních formách film totiž navykl diváka na souvislé vyprávění zkonstruované s pomocí nezbytných přechodů podle zákonů aristotelské poetiky. Od řady děsivých a politováníhodných událostí, jimiž prochází postava schopná vyvolat u diváka sympatetickou identifikaci, až k vyřešení krize (a dramatických zauzlení) a závěru s uklidněním všech emocí, které byly ve hře.“¹⁰⁷ I když v našem případě,

¹⁰⁴ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 312 – 313.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 309.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 297 – 302.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 305 – 306.

v souvislosti s televizním přenosem divadelního vysílání tragédie, může toto platit, ovšem jaksi zprostředkovaně, a tudíž je stejně nelze porovnávat. Způsob „vyprávění“ je totiž odlišný. Při přímém přenosu probíhá vše tak, jak se právě děje a režisér musí nejen zpracovat toto dění do smysluplných souvislostí, ale musí počítat i s nečekanými situacemi. Rytmus a míra podstatného a nepodstatného bude proto naprosto odlišná od filmového zpracování. Přímý přenos tedy obsahuje jakýsi punc nahodilosti, jenž diváci vnímají. Ale nesmí se zapomínat na to, že i když je to přenos přímý, nejedná se o věrnou kopii toho, co se právě děje. Při přenosu bývá vždy přítomno několik kamer a právě režisér volí vhodný záběr. Divákovi je pak ona skutečnost představována z různých úhlů v závislosti na záběru té které kamery. Kam bude náš televizní pořad zařazen, se budu ještě zabývat, ale až v pozdějším textu.

V tomto režisérově zásahu vidí Umberto Eco umělecký otisk, sice pouze v základních prvcích, ale podle něho charakteristických pro umění, a to v *interpretaci* a *volbě*, jež jsou odrazem autorovy osobnosti a zkušeností, jejichž produktem je svébytné dílo – přímý přenos s rukopisem daného režiséra.¹⁰⁸ „[...] *to, co dělá režisér, může být stejně přirovnáno k vyprávění, k vypravování osobního postoje vůči faktům.*“¹⁰⁹

Každé zpracování tedy užívá svých určitých prostředků s vlastními pravidly, materiálem a technikou počínaje. „[...] *Televize se špatně odvděčí tomu, kdo po ní chce, aby se stala šířitelem děl určených a realizovaných pro jiné účely.*“¹¹⁰ Televize má totiž, v závislosti právě na technice a materiálu, omezené možnosti, a tudíž může zpracovat určitou skutečnost pouze v daných mezích, a tak by to měl i divák chápat. Ovšem oproti jiným druhům umění má televize značný „náskok“.

¹⁰⁸ ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 306 – 307.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 307.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 310.

4.1 Přístup diváka k televizi a televize k divákovi

Pojem „kulturní zážitek“ bývá dáván i do souvislosti s televizí. Je však takový zážitek možný, když člověk pouze pasivně sleduje „tok obrázků“? Ano je, ovšem za předpokladu, že z předchozí věty vyčleníme ono slovíčko *pasivní*. Pasivní postoj znamená jakési prázdné odevzdání bez hlubšího vědomí, a to kulturní zážitek samo o sobě nepřinese. Naopak je třeba zaujmout určitý kritický postoj a uvědomit si vztah, ve kterém jsme zahrnuti. Díky tomu vznikne jiná forma duševního stavu přeměňující naši *aktivitu* na kulturní zážitek.

Jestliže člověk zůstane pasivní, může být sice pořadem jakoby hypnotizovaný, ale to neznamená, že jím byl správně uchopen. Je tomu tak i v případě, že má okolo sebe další diváky, jenž se účastní jeho pocitů (smějí se s ním, vzdychají atd.). Dalo by se to přirovnat k formě *sitcomu* či jiných televizních estrád, kam je potlesk uměle vmontováván nebo kdy tamější publikum tleská dle pokynů. V tom případě má člověk též pocit spoluúčasti, ale bez nějakých hlubších známek pocitu z kulturního zážitku. Je ve stavu, kdy je schopen konzumovat vše, co mu televize předloží.¹¹¹ „V takto uvolněném duševním stavu dochází k velice zvláštnímu typu transakce, kdy poselství uděluje význam, který si podvědomě přejeme.“¹¹² Chápání pořadu je tedy závislé na očekávání diváka.

Výše zmíněný řízený potlesk však může být předkládán jako příklad nebezpečí, jež televize obnáší. Divákovi jsou totiž „vnucovány“ falešné sugesce, falešná účast, falešný pocit bezprostřednosti a falešný pocit dramatickosti. Divák tyto iluzivní pocity přijímá za skutečné, jelikož působí dojemem úzkého vztahu mezi ním a pořadem, a dění v televizi vnímá, jako by

¹¹¹ ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 320.

¹¹² Tamtéž, s. 320.

bylo určeno jen jemu (jako by postavy z obrazovky promlouvaly pouze k němu).¹¹³ Z tohoto odstavce však nelze odvozovat jakýkoli závěr o špatnosti televize. Televizní médium zahrnuje mnoho záporných skutečností, avšak má i spoustu kladných stránek, a proto ho nelze hodnotit „černobíle“ na základě jedné zkušenosti. K tomu je třeba rozsáhlého výzkumu. Navíc se mnozí badatelé, jež takovýto výzkum provedli, opět rozcházejí v jeho výsledcích, jelikož byli ovlivněni vlastním postojem, díky němuž se orientovali pouze na ty oblasti, které by jejich názory potvrdily. Jako jednoho z odpůrců lze jmenovat T. W. Adorna, který v televizi viděl pouze lež a omezování skutečných lidských hodnot: „*Stává se náhražkou společenské bezprostřednosti, která je lidem odeprána.*“¹¹⁴ „*Nic není prohanější, než když televize předstírá, že nechává mluvit lidi tak, jak mluví.*“¹¹⁵ Naopak, jako zástupce podporujícího nejen televizi, ale i média celkově, můžeme označit Marshalla McLuhana: „*Prostředí nejsou jen obaly, ale i procesy, které naprosto mění obsah. Nová média jsou naprosto novým prostředím. Proto je médium poselstvím.*“¹¹⁶

Hlavní část televizních pořadů je orientována na diváka s průměrným vkusem¹¹⁷, protože jedině tak je televize schopna přilákat k obrazovce co největší počet pozorovatelů. Tato situace by se dala přirovnat k charakteristice davu (kolektiv lidí různého vzdělání či zájmů), jemuž vládne průměrnost, aby jedinci v něm měli pocit rovnosti. Jednotliví lidé v davu tak přijímají za své skutečnosti, které by jim byly za jiných okolností zcela cizí. Toho využívá kulturní průmysl, jenž nedbá přání veřejnosti, zato jí podsouvá touhy po něčem, o co ve skutečnosti ani nestojí.¹¹⁸ Televize je sice „služba“, ale v tomto případě neplatí, že se musí ona přizpůsobovat divákům (jejich požadavkům a

¹¹³ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 312.

¹¹⁴ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Prolog k televizi. *Divadlo*. Č. 3. Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1965. S. 32.

¹¹⁵ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Televize jako ideologie. *Divadlo*. Č. 3. Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1965. S. 64.

¹¹⁶ McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota, 2000. S. 205.

¹¹⁷ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 322.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 324.

vkusu), naopak vytváří otázky nutící k zamyšlení nad různými okolnostmi prostřednictvím předkládaných modelů (zejména televizních „hvězd“) týkajících se nejčastěji sporných a kontroverzních témat. Televize se pak „stává školou vkusu, mravů a kultury“¹¹⁹.

Televizní program je sestavován tak, aby vysílání v dané době odpovídalo určité cílové skupině, se všemi náležitostmi zahrnujícími i reklamu, což již z diváka dělá zákazníka, a to na základě modelového diváka té které skupiny. „*Věci se zkrátka mají tak, že místo aby divák modifikoval program, podvědomá kulturní politika modifikuje diváka.*“¹²⁰ Televize tedy má obrovskou moc a může divákovi vnucovat politicky podmíněné názory. Takovéto zneužívání moci se v minulých desetiletích dělo a v některých zemích se děje dodnes, ale pro naši kulturu je to už, doufejme, nezvratnou minulostí. Tím nechci tvrdit, že manipulace neexistuje. Existuje, avšak v regulované míře, zejména prostřednictvím reklam, jež musí dodržovat svůj kodex.

Velmi nebezpečnou formou manipulace je tzv. útok na podprahové vnímání, který je ve většině zemí zakázaný, ale přesto zcela nevymizel, jelikož ho lze jen těžko odhalit. Podprahové sdělení funguje na principu neustálého opakování „vzkazu“, jenž je „vmontován“ do pořadu a objevuje se v určitých intervalech – díky opakování je vyvolán účinek. Divák si toto jeho působení není schopen uvědomit, protože je velmi dobře skryto, a tudíž nepostřehnutelné. Jako příklad je možné uvést zprávu: „*Skandál způsobila ruská televizní stanice ATN, která se v roce 2000 snažila co nejdéle udržet sledovanost svých programů podprahovým imperativem: Sed' a dívej se!*“¹²¹

Doufejme, že takováto podprahová sdělení jsou jen výjimkami v celém televizním procesu. Televize si je velmi dobře vědoma svých možností

¹¹⁹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 334.

¹²⁰ Tamtéž, s. 324.

¹²¹ *Kde všude na nás útočí podprahová sdělení*. [online]. [cit. 14. 4. 2010]. Dostupné z URL: <<http://www.kolumber.com/instinkt.htm>>.

k uplatnění moci, ale je podřízena zákonům nabídky a poptávky vůči objednavateli a sponzorovi, a tudíž oni rozhodují, jak bude divák vychováván s ohledem na dané zákony (s výjimkou zemí s totalitním režimem).¹²²

Televize je, jak známo, audiovizuální médium. Za klíčovější složku je zde možno považovat stránku vizuální. Vycházím z toho, že první filmy byly původně oproštěné od zvuku, tedy němé, a až postupem času se k obrazu přidal i zvuk. Obrazové vyjádření je srozumitelné široké škále lidí, jako důkaz můžeme uvést malované stěny budov, zejména těch církevních, s různými náboženskými výjevy. Tato zobrazení byla určena pro lidi, kteří neuměli číst – prostřednictvím obrazů jim byl sdělen daný příběh. Umberto Eco však poukazuje, v souvislosti s televizí, na fakt, že vizuální informace snižuje divákovu ostražitost a nutí ho k účasti, což může v důsledku vést k psychologickým a sociologickým změnám masy. Jinak řečeno, mezilidské a kulturní vztahy se mohou transformovat do té míry, až vznikne společnost psychologicky odlišná od té předchozí. Právě vnímání dění a okolního světa má vliv na chování člověka i na jeho osobnost jako takovou, ale jestliže toto přesáhne určitou mez, nebude vnímání probíhat zcela v souladu s ohledem na dřívější poznatky. „[...] člověku „vizuální“ éry se dostane závratného množství informace o tom, co se právě děje v prostoru, na úkor informací o událostech probíhajících v čase [...]“.¹²³ Tato informace ohledně ztráty historického smyslu sice nevyznívá příliš pozitivně, ale z jiného pohledu je přeci jenom výhodnější mít k dispozici aktuální informace, než zprávy, které jsou již *pasé*. Navíc přehled o současném dění dává člověku pocit spoluzodpovědnosti.¹²⁴

Nakonec Eco vyvozuje závěr, že televize je schopna šířit kulturu, a to různými způsoby. Zároveň však podotýká, že „obrazová“ komunikace je nepřilíživě racionální formou vyjádření útočící na intuitivní a emotivní stánku

¹²² ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 325.

¹²³ Tamtéž, s. 332.

¹²⁴ Tamtéž, s. 331 – 332.

člověka, navíc byla v historii charakteristická pro absolutistické společnosti a jejich odezvu pro porobené masy. I když je však možné vidět v obrazové komunikaci cosi omezujícího, lze přesto hovořit o kultuře, která by měla být rozvíjena pomocí plnění Ecem navržených úkolů. *„Moudrá kulturní politika (lépe řečeno moudrá politika lidí pracujících v kultuře, protože za operaci TV jsou spoluodpovědní všichni) bude spočívat ve výchově (a to třeba právě i s pomocí televize!) občanů budoucího světa tak, aby dokázali příjem obrazů vyrovnat stejně bohatým příjmem informací „psaných“.“* „Navrhnout televizi *sérii didaktických programů, které by publikum naučily nesledovat ji víc, než je třeba, aby divák věděl, kdy před obrazovkou nesedí dobrovolně a kdy se z pozornosti stává hypnóza a z přesvědčení emotivní přitakání, třeba není věc tak nemožná, jak by se na první pohled zdálo, a v žádném případě by to neměla být utopie.*“¹²⁵

4.2 Film jako umění

Umění je činnost, jejímž prostřednictvím dochází k odrazu či přetváření skutečnosti. Umělcovy myšlenky, představy a cítění se musí pomocí díla přenést na pozorovatele či posluchače a stát se jejich estetickým a mravním vlastnictvím. Vitalij Ždan charakterizuje divadlo a film z obrazového hlediska jako soubor specifických prostředků ostatních umění, které byly upraveny (syntetizovány) do nové podoby.¹²⁶ Tyto prostředky jsou k sobě v určitých vzájemných vztazích, a zejména pro film je třeba, aby byly v souladu a vnitřní jednotě, aniž by byla potlačena jejich jedinečnost. *„Ak nepodriadime vyjadrovacie prostriedky idei celku a nezvládneme ich vnútornú protirečivosť,*

¹²⁵ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. S. 341.

¹²⁶ ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Bratislava: Tatran, 1986. S. 15 - 16.

*nemôžeme vytvoriť naozajstné filmové dielo.*¹²⁷ Ale „*keby vyjadrovacie prostriedky strácali v procese syntézy svoje osobité, iba im vlastné kvality, film by ich jednoducho nepotreboval.*“¹²⁸ Takovéto filmové dílo působí jako harmonická jednota s prolínající se tvorbou jednotlivých filmových pracovníků. Ždan označuje filmové umění za mnohohvrstevné, jelikož za pomoci nejrůznějších prostředků odráží skutečnost z různých úhlů pohledu a ze všech umění má jen to filmové tak rozsáhlé možnosti zobrazení. Sloučením uměleckých prostředků dochází ke vzniku nové *estetické kvality*, a tudíž i novým způsobům vnímání.¹²⁹

V první části této práce jsem představovala divadelní drama v jeho přirozeném prostředí, tedy na jevišti. Ale pokud bude toto představení navíc snímáno kamerami, které přenesou divadelní projev na televizní obrazovky, do jakého televizního žánru ho lze zařadit, nebo který je mu alespoň svým ztvárněním nejbližší? Domnívám se, že se zde prolínají dvě formy, a to přímý přenos a film – tedy alespoň z pohledu diváka. Nazvala bych to film se strukturou přímého přenosu. A proč přímý přenos, když může být tento záznam odvysílán až o mnoho týdnů později? Protože kamery ve chvíli, kdy představení snímaly, ho musely zabírat tak, jak se právě odehrávalo, bez nějakých opakování scén, jak je tomu u filmu. Jelikož se jedná o divákovo hledisko, opomím další technické zpracování tohoto záznamu, jež se od přímého přenosu liší. Po uvedení na obrazovky se tento přenos jeví jako film a mnozí diváci k němu tak přistupují, pak bývají mírně rozčarováni, když zpozorují specifické rysy, které nemají s filmem mnoho společného. Přesto však divadelní záznam řadím do sféry filmu. Oba totiž spojuje příběh – děj mající nějaký úvod, průběh obsahující zápletku s následným vyvrcholením v závěru.

¹²⁷ ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Bratislava: Tatran, 1986. S. 22.

¹²⁸ Tamtéž, s. 26.

¹²⁹ Tamtéž, s. 23 – 26.

Z tohoto důvodu se budu v souvislosti s divadlem obracet na film a jeho umělecký přínos. Nejedná se tu ani tak o uměleckost filmu samotného – formu (nelze ji však ani zcela zanedbat), nýbrž o umělecký obsah. Zde je namístě si položit otázku ohledně míry takto zpracovaného umění, a také se zaměřit na to zda je možné dosáhnout estetického vnímání s jeho vyvrcholením v estetický zážitek.

O několik řádků výš, jsem uvedla, že divák bývá často při pohledu na televizní přenos divadelní hry rozčarován. Co je však oním rozdílem, který toto způsobuje? Jsou jím zejména herci a jejich dramatické osoby, protože ti bývají obvykle hlavní složkou, na niž se divák zaměří. Herce filmového i jevištního spojuje specifické umělecké vyjádření, a tím je osobité (vnitřní i vnější) ztvárnění dramatické postavy (z hlediska herce) v dramatickou osobu (z hlediska diváka) na základě dramatického textu, tedy přesněji řečeno scénáře. Jejich způsob provedení se však rozchází.

Filmová osoba je odkázána na celkovou obrazovou koncepci filmu. „*Naše prijatije filmovej postavy¹³⁰ je nerozlučne späté s prijatím jej okolia, s reálnym pozadím, ktoré vo filme vystupuje ako neoddeliteľná, aktívne fungujúca súčasť obsahu tejto postavy. Pôdorys hercovho konania v zábere musí presne zodpovedať zobrazovanému prostrediu.*“¹³¹ Oproti tomu je divadelní osoba na jednu stranu svobodnější, protože není tolik závislá na svém okolí, avšak chybí jí ona výrazovost, již přináší právě prostředí. Na druhou stranu je však tato osoba omezena komorním charakterem divadla. Filmovým hercem vytvořená osoba je navíc reálnější a vnitřně prohloubenější. Mimo hercův zvukový projev (slova, mluva, intonace) a mimoslovní vyjádření (postoj, gesta) je totiž charakter osoby zvýrazněn výtvarně-zvukovou a střihovou složkou. Ve filmu tedy nezáleží pouze na herci, ale i na výtvarném dojmu a na způsobu, jakým jsou jednotlivé záběry sestříhány. Zesílení výrazových prostředků je hlavní

¹³⁰ Vitalij Ždan nerozlišuje hereckou postavu a dramatickou osobu.

¹³¹ ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Bratislava: Tatran, 1986. S. 27.

úlohou kamery a střihu, zatímco v divadle závisí toto vše na hercích, jejich projevu, kostýmech a gestech. Jevištní gesta a „přehrávání“ jsou, oproti filmovým, značně nadnesená a „rozmáchlá“, protože zde není jiná možnost, jak dodat určité situaci na důrazu.¹³² Neboli jestliže chce herec dodat určitému výjevu důraz, musí se snažit zaujmout publikum tím, že se postaví do neobvyklé pozice či učiní zvláštní pohyb nebo delší pomlku v jednání, aby připoutal pozornost nejen obecnstva, ale i ostatních herců. Veškerá jeho akce musí být viditelná a srozumitelná pro veškeré diváky, včetně těch v posledních řadách, a tudíž musí být přehnaný i jeho vzhled a mluva.¹³³ Z tohoto důvodu si člověk v divadelním publiku uchovává vědomí nereálnosti, ačkoli je celý příběh věrným obrazem ze života.

Divadelní pozorovatel zaujímá v této instituci jakousi stagnující polohu, jak psychickou, tak i fyzickou. Mohou se sice u něho projevovat motorické projevy jako reakce na vnímání dané jevištní situace, ale obvykle v určité míře, jež by neobtěžovala sousední publikum.

Představme si, jak by asi vypadal takový film, kdyby jeho herci užívali týchž výrazů jako ti divadelní – megalomanské představení, navíc umocněné audio-vizuálními prostředky. Působil by jako naprosto laciná fraška, na niž by diváci reagovali zpravidla šokovaným kroucením hlavy a pohrdavým odfrknutím. *„Všechno, co je podstatné a působivé na jevišti – rozmáchlá gesta, výrazné naličení, deklamační způsob řeči – je falešné a směšné na plátně, prostě proto, že se to sem nehodí.“*¹³⁴ Televizní divák byl totiž vychován k určitému očekávání a porozumění různým typům pořadů. A jestliže dojde k vychýlení z daného směru, nedojde mezi lidmi uznání, naopak vyvolá bouřlivou reakci. Vyjádření filmového herce by mělo být v souladu s vyjádřením člověka v běžném životě, protože ve filmu jsou chyby mnohem

¹³² ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Bratislava: Tatran, 1986. S. 28 – 29.

¹³³ LINDGREN, Ernest. *Filmové umění*. Praha: Ediční sbor Československého filmu, 1961. S. 148.

¹³⁴ Tamtéž, s. 149.

snáze odhalitelné, než na jevišti, a ani umění střihu to nezachrání.¹³⁵ „*Strih svojím spôsobom značne koriguje vnútornú líniu dramatickej postavy vo filme. V dôsledku toho je postava z vizuálneho hľadiska vrstevnatejšia ako v divadle, a preto je aj individuálnejšia a konkrétnejšia. V tomto zmysle film, nech by sa to zdalo akokoľvek čudné, približuje herca k divákovi na vzdialenosť, ktorá je divadlu nedostupná.*“¹³⁶ Ve filmu ani není přehnaných gest zapotřebí, protože pokud je třeba na něco poukázat, stačí, když režisér vytvoří daný detail. Vnímavý divák pak snadno pochopí, co je oním detailem myšleno, aniž by bylo třeba něco jakkoli slovně vysvětlovat.¹³⁷

Divák tedy vnímá filmovou osobu jako někoho, kdo mu zprostředkovává nové možnosti vidění a vnímání, jelikož dokáže přiblížit osobnost člověka se všemi jeho myšlenkami a pocity, navíc s ohledem na jeho okolní svět.¹³⁸

4.3 Televize jako systém kódů

Na televizní médium existuje mnoho názorů, jež se rozcházejí na opačné strany. John Fiske a John Hartley vidí hlavní problém u kritických názorů v tom, že lidé neumí televizi správně „číst“, protože pro ni platí vlastní charakteristické způsoby komunikace stejně jako pro divadlo či literaturu, a jako příklad dodávají, že ani Shakespearovo drama nelze číst stejně jako novelu 19. století. Jedná se totiž o odlišnou kódovací strukturu jazyka. Mnozí kritikové se stále ohlížejí na po staletí předávanou psanou kulturu a zdůrazňují nutnost gramotnosti a vybraných způsobů myšlení. Proto tendence soudit média, včetně televize, svými požadavky na vzdělání, není výsledkem pouhých

¹³⁵ ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Bratislava: Tatran, 1986. S. 30 – 31.

¹³⁶ Tamtéž, s. 31.

¹³⁷ LINDGREN, Ernest. *Filmové umění*. Praha: Ediční sbor Československého filmu, 1961. S. 148.

¹³⁸ ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Bratislava: Tatran, 1986. S. 32.

intelektuálních zmatků, ale právě reflexí dominantních kulturních zásad, jimiž může být právě tištěné písmo. Televize je tedy do jisté míry rozvratem velkých hodnot, zejména již zmíněné a nejvíce ceněné gramotnosti. Na druhou stranu je však televize v centru společenského zájmu, jelikož podoba televizního projevu a mluveného jazyka v běžném životě vysvětluje náš zájem o komunikativní roli televize ve společnosti.¹³⁹

Že televizní pořady se „čtou“ tvrdil i T. W. Adorno: *„Zatímco skutečné obrazy mají vyvolat to, co dříme pohřbeno v divákovi, a to, co se jim podobá, problesknuvší obrazy filmu a televize se zároveň přibližují písmu. Písmo čteme, na obrazy se díváme. Oko je taženo pásem jako řádkou a v něžném trnutí střídajících se scén se obracejí stránky.“*¹⁴⁰

Navíc je televize výsledkem lidské volby, kulturního rozhodnutí a sociálních tlaků. Médium reaguje na podmínky, bez nichž nemůže existovat.¹⁴¹

Fiske a Hartley se dále, v souvislosti s televizí, zmiňují o tzv. televizní familiaritě. Televizní médium divákům předkládá nepřetržitý tok obrázků, které jim jsou svou strukturou i formou zpravidla všechny známé neboli familiární. Televize totiž používá kódy úzce související s těmi, jež vnímáme ve vlastní realitě, a tím nám ukazuje naše kolektivní já.

Každé televizní sdělení (a netýká se to jen televize) se skládá ze znaků, které jsou seskupeny do smysluplných systémů neboli kódů, podle určitých pravidel. Znaky, jež jsou do dané sady zahrnuty a pravidla pro jejich kombinování musí být předem dohodnuty mezi členy kultury, pro něž je onen komunikační kód určen. Kód tedy závisí na dohodě mezi jeho uživateli.

¹³⁹ FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. London and New York: Routledge, 1988. S. 14 – 15.

¹⁴⁰ ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Prolog k televizi. Divadlo*. Č. 3. Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1965. S. 32.

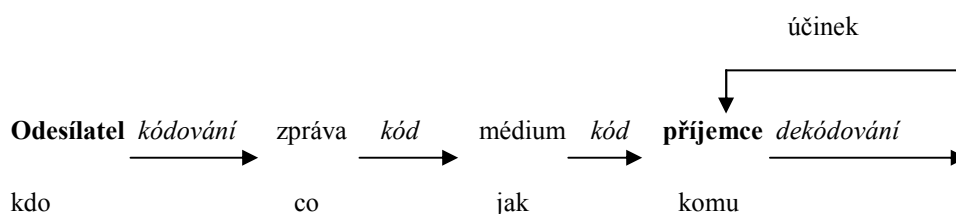
¹⁴¹ FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. London and New York: Routledge, 1988. S. 17.

Většina kódů je neustále se vyvíjejícím dynamickým systémem, a to proto, aby dokázal uspokojit měnící se potřeby jeho uživatelů. Přesto je jeho základ stanoven konvencí (viz Fiske). Konvenční či tradiční aspekt kódu umožňuje komunikovat a sdělit nějaký smysl právě pomocí těchto dohodnutých konvencí, které kultury vytváří, a jejich prostřednictvím udržuje svoji identitu. Stručně řečeno, konvence jsou jakýmsi „lepidlem“ nebo pojivem veškerých kódů celé kultury. Je známo, že čím konvenčnější a omezující kód je, tím populárnější a méně „highbrow“ (intelektuálské) je umělecké dílo.¹⁴²

Kódy jsou tedy součástí komunikace, ale jak vlastně taková komunikace probíhá? V této části budu vycházet z knihy Jitky Vysekalové a Růženy Komárkové *Psychologie reklamy*. Sice se zde zabývají komunikací a způsoby vnímání právě z hlediska reklamy, ale některé poznatky lze bez problémů aplikovat na komunikaci mezi televizí a divákem obecně. Průběh komunikace by se dal jednoduše vyjádřit schématem:

Kdo podává sdělení? → **Co** je to za sdělení? → **Jakými** prostředky? →
→ **Komu** je určeno? → **Jaký** vyvolává účinek?

Odesílatel však navíc musí odeslat zprávu v určité podobě – kódu a příjemce ji musí sám dekodovat.¹⁴³ Dané schéma by pak vypadalo takto:



¹⁴² FISKE, John – HARTLEY, John *Reading Television*. London and New York: Routledge, 1988. S. 59 – 61.

¹⁴³ VYSEKALOVÁ, J. – KOMÁRKOVÁ, R.. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada Publishing, 2002. S. 22 – 23.

„V průběhu komunikačního procesu dochází k různým „šumům“ při přenosu sdělení, jako je např. konverzace při odbíhání od televize, neporozumění významu sdělení atd.“¹⁴⁴ Působivé sdělení se skládá z několika nezbytných vrstev, a to materiálu, obsahu a formy a smyslu. V tomto případě nelze opomenout ani příjemcovu osobnost, jelikož i ta je při vnímání a následné reakci neopomenutelná. Každý člověk je jiný, a proto se vyskytují i odlišné reakce. Vzhledem k účinnému příjmu zprávy by se mělo dbát především na formu a obsah, v nichž by měly být brány ohledy na očekávání příjemce.¹⁴⁵

Na příjemce – diváka lze nahlížet z několika úhlů pohledu. Každý z nich se svým způsobem podílí na jeho vnímání a také na příjmu sdělení. Jsou jimi:

Divák jako osobnost: „Každý člověk v roli příjemce sdělení má již předem stanovené individuální postoje, názory a kritéria hodnot, jež ovlivňují příjem komunikovaného sdělení. Patří sem všechny prvky složité osobnostní struktury, která vytváří dynamický systém, měnící se v průběhu života.“¹⁴⁶ Proto bude, z tohoto hlediska, reakce každého diváka sledujícího televizní přenos divadelní hry velice individuální. Díky předchozím zkušenostem již budou mít někteří představu, jak takový televizní přenos vypadá a podle toho bude také uzpůsobeno jejich očekávání i hodnocení. Naopak lidé tohoto neznalí, budou svá očekávání vytvářet buď podle divadelních, nebo filmových konvencí. To pak může být důsledkem jejich rozčarování.

Divák jako člen skupiny: Člověk je součástí nějaké sociální skupiny, z níž přebírá její kritéria a normy. A v závislosti na nich pak nejen, že nazírá na dané sdělení určitým způsobem, ale předně si ho i vybírá. To znamená, že členům určité sociální skupiny jsou některé televizní pořady bližší než jiné. Například lidem ze skupiny s minimálním vzděláním či nezájmem o něj, budou

¹⁴⁴ VYSEKALOVÁ, J. – KOMÁRKOVÁ, R.. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada Publishing, 2002. S. 23.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 24.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 25.

pravděpodobně kulturně-vzdělávací televizní pořady zcela vzdálené, protože je nezahrnou do svého výběru.

Divák jako člen společnosti: Zde je podobná situace, jako u členů sociální skupiny. Také tu dochází ke vzniku nějakých norem.¹⁴⁷ Toto měřítko je však volnější, jelikož společnost se skládá z různých sociálních skupin, proto je možné, že divák ze společnosti, již bude, dejme tomu, konkrétní stát, bez výhrad shlédne televizní přenos divadelní hry, zatímco obyvatel jiného státu by takový pořad odmítl, jelikož by se rozcházel s jeho kulturním cítěním.

Náš televizní přenos si tedy vybere takový divák, který je součástí společnosti, jejíž kulturní návyky nejsou s rozporu s tímto typem pořadů nebo s obsahem/formou divadelní hry. Jeho vnímání a hodnocení přenosu bude povrchnější, než u příjemce patřícího navíc do určité sociální skupiny, kde budou její normy a zvyklosti odpovídat zájmům (v tomto případě zájmu o dramata). Ale ani to není nejpozornější příjemce, protože přijímá obecně platné názory celé sociální skupiny. Nejpozornější příjemce je ten, který je součástí předchozích dvou skupin, tedy má k dramatu vypěstovaný kladný vztah, navíc doplněný o vlastní individuální názory a postoje. Jen on z nich může drama hodnotit nejobjektivněji.

Vnímání televizního sdělení je ovlivněno jeho kvalitou, jež může být narušena tzv. komunikačními šumy. Ty se mohou objevovat v průběhu celého komunikačního procesu, ať už ze strany odesílatele v podobě různých technických poruch, nebo ze strany příjemce jako psychologické aspekty. „*Jde o to, aby příjemce opravdu „slyšel“ to, co bylo řečeno, aby byl s komunikátorem „naladěn na stejnou vlnu“.*“¹⁴⁸ Pokud „šum“ vznikne, dojde obvykle ke zkreslení původního znění informace. V případě příjemce se zpravidla jedná o odbíhání od televize, vykonávání další činnosti současně se

¹⁴⁷ VYSEKALOVÁ, J. – KOMÁRKOVÁ, R.. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada Publishing, 2002. S. 25.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 26.

sledováním televize, hovoru s dalšími členy domácnosti nebo připisování úmyslu tím, že divák hledá skryté významy tam, kde nejsou. „*Jelikož je prakticky nemožné zapamatovat si obsah celého sdělení, provádíme rekonstrukci vzpomínek tak, aby nám dávaly smysl. Je třeba provádět to velmi opatrně, máme tendence nechat proniknout do sdělení vlastní myšlenky a názory, informace, které přišly ze zcela jiné strany.*“¹⁴⁹

Dalším komunikačním „šumem“, je chybějící zpětná vazba od diváka k odesílateli. V případě televizního přenosu z divadla může být za odesílatele považováno televizní studio, které přenos nějak zpracovalo, ale zároveň i autor dramatického textu či herci. Jestliže dojde k nesprávnému pochopení ze strany příjemce, nemá odesílatel možnost, jak to změnit – nemá totiž zpětnou vazbu. Snad v divadle, když diváci téměř netleskají nebo v průběhu představení odcházejí, je šance upozorovat problém. Ale pokud ho nevyčtou z recenzí, mohou o něm pouze přemýšlet. V případě televize je to mnohem obtížnější, protože divácké ohlasy většinou poznají pouze podle míry sledovanosti, zejména *TV ratingu*¹⁵⁰. Ale ani jeden způsob „podání“ už nezmění původní divákův vněm.

Divákovo vnímání a porozumění často „ohrožuje“ jeho „profesionální deformace“, podle níž hodnotí mnohé situace, nebo předchozí reference (předem vytvořený názor), osobní žebříček hodnot, současný citový stav, hallo efekt, efekty mírnosti a shovívavosti (u sympatických osob přehlízíme jejich chyby), předsudky a jiné.¹⁵¹

Vnímání člověka prochází několika fázemi. Nejprve se jedná o *smyslové vnímání*, tedy příjem sdělení pomocí smyslových orgánů, dále nastupuje

¹⁴⁹ *Komunikační "šumy" | Asistentka.cz.* [online]. [cit. 17. 4. 2010]. Dostupné z URL: <<http://www.asistentka.cz/node/3993>>.

¹⁵⁰ Sledovanost daného televizního kanálu, která se měří v určitou minutu a s určitou cílovou skupinou diváků neboli poměr počtu diváků z cílové skupiny k celkovému množství veškerých osob této skupiny.

¹⁵¹ *Komunikační "šumy" | Asistentka.cz.* [online]. [cit. 17. 4. 2010]. Dostupné z URL: <<http://www.asistentka.cz/node/3993>>.

vnímání kognitivní, s jehož pomocí dochází ke zpracování, utřídění či obohacení smyslového vjemu. „Naše psychika zvládá tento vyšší stupeň poznání s pomocí pozornosti, paměti, obrazotvornosti, myšlení, rozhodování a řeči. Kognitivní poznání abstrahuje a zobecňuje, umožňuje hlubší poznání souvislostí a vztahů, které nejsou přímo obsaženy ve vnímání, ale jsou v něm obsaženy skrytě, jakoby v druhém plánu.“¹⁵² Divák se pak zaměřuje především na to, co vyhodnotí jako důležité. Jeho vnímání navíc ovlivňuje sociální prostředí a kultura, v níž žije a jež je mu vlastní. Jitka Vysekalová a Růžena Komárková říkají, že vnímání člověka bývá závislé také na ostatních lidech ve skupině. Zde se tedy opět potvrzuje pravidlo davové psychologie.

„Obecně je vnímání charakterizováno tím, že se jedná o aktivní proces, zprostředkovaný smyslovými orgány a zpracovaný v mozku do podoby mentální reprezentace předmětu vnímání. Člověk vnímá nejen vnější prostředí, ale i své vnitřní reakce, prožitky svého těla, a velice často dochází k tomu, že se tyto zdroje vnímání prolínají.“¹⁵³

4.3.1 Vnímání osob

V souvislosti s divadlem a televizí je důležité zejména vnímání osob. Jak ale probíhá? Nejprve dochází k vnímání prvotních znaků dané osoby, ze kterých si pak člověk vytváří určité soudy, ovšem za předpokladu porovnávání s předchozími zkušenostmi. Při vnímání osob se zaměřujeme na dva souběžně působící znaky – *kontextuální* a *vnější*. Kontextuální plynou z určité situace či okolí, kde k vnímání dochází. Vnější znaky lze dále dělit na fyziognomické znaky (fyzické vlastnosti člověka: tělesné proporce, barva očí a vlasů, tvar

¹⁵² VYSEKALOVÁ, J. – KOMÁRKOVÁ, R.. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada Publishing, 2002. S. 66.

¹⁵³ Tamtéž, s. 67.

nosu atd.), úpravu vzhledu (účes, oblečení, doplňky atd.) a projevy chování (verbální a neverbální stránka a činy). I když však vnímáme tyto znaky zároveň, mohou pro nás být některé dominantnější než jiné, to pak může vést až k mylnému úsudku o člověku. Při vnímání osob se dále projevuje pozorovatelova tzv. *implicitní teorie osobnosti*, jež si divák samostatně vytvořil jako chápání vzájemné provázanosti jednotlivých znaků, ty ale mohou vést k předsudkům a stereotypům. Mimo implicitní teorie má svůj vliv i *očekávání* a *psychický stav* příjemce (viz Vysekalová).

S vnímáním sice souvisí i dva druhy pozornosti – bezděčná a záměrná, ale vzhledem k typu našeho televizního pořadu, lze hovořit pouze o pozornosti záměrné, což není nic jiného, než vědomý výběr konkrétního pořadu s úmyslem jeho sledování (vůle člověka).¹⁵⁴

¹⁵⁴ VYSEKALOVÁ, J. – KOMÁRKOVÁ, R.. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada Publishing, 2002. S. 82 – 86.

5. Analýza televizního přenosu divadelního představení

V celém dosavadním textu jsem hovořila o mnohých skutečnostech z oblasti divadla i televize, vnímání i estetického vnímání, či o psychologii davu nebo barvách. Zmínila jsem tedy spoustu skutečností, které se nyní mohou zdát čtenáři trochu chaotické a na sobě nezávislé. Ale to je jen pouhý dojem. Těmito záležitostmi jsem se musela zabývat, abych poukázala na spoustu aspektů, na něž je třeba brát při zkoumání televizního přenosu divadelní hry ohled. Bylo tedy třeba vysvětlit divadelní činnost od autora, textu až po samotného herce a v tomto ohledu zmínit také reakce divadelního publika s ohledem na estetické vnímání. Proti divadelní zkušenosti jsem postavila televizní médium s jeho klady i zápory. Pozornost jsem orientovala směrem k filmu, jelikož jsem náš televizní přenos zařadila z velké části právě do této oblasti. Učinila jsem tak z ohledu na televizního diváka, jenž by divadelní hru porovnával právě s filmem, protože oba komunikační procesy spojuje rozvíjející se příběh. Dále bylo třeba neopomenout sémiotické hledisko, zejména teorii kódů. Nakonec jsem popsala obecné vnímání člověka sedícího před obrazovkou, se zaměřením na okolnosti, které jeho vnímání různými způsoby ovlivňují.

Nyní chci čtenáři dokázat skutečnou provázanost všech zmíněných aspektů. Tato provázanost by nás měla přivést ke konečným odpovědím na několik, zde již zmíněných, otázek. Některé mohu, právě díky předchozímu textu, zodpovědět již nyní.

Nejprve mě zajímalo, zda je vůbec možné srovnávat proměny vnímání při sledování divadelní hry přímo v této instituci s vnímáním téhož představení prostřednictvím televizního přenosu. Dospěla jsem k názoru, že to možné je, neboť se jedná o téže představení, jen zažité jako dvě různé zkušenosti. Navíc si myslím, že je ono porovnání velice zajímavé, jelikož se nám osvětlí některé

zásadní rozdíly, dokládající jakousi jedinečnost každého zpracování a zároveň prvky společné. Rozdíly jsem v textu průběžně naznačovala, ale v žádném případě nebude na škodu si je připomenout, a tak i shrnout do přehledného celku.

První rozdíl mezi divadlem a televizí byl popsán hned v první kapitole vycházející z názoru Rogera Scrutona. Ten se týká rozlišení fantazie a imaginace. Imaginace přímo souvisí s uměním, zejména s divadelním představením, při němž si je člověk vědom jevištní nereálnosti, díky níž se snaží o porozumění danému představení a také se u něho, díky tomu, projevují emoce. Vše je chvilkové, pomíjející ihned po skončení vystoupení. Naopak k fantazii lze přiřadit film, protože ten je možné považovat jako vhodného zástupce pro podstatu fantazie, jíž je skutečná touha po něčem, co si člověk uskutečňuje (realizuje) pomocí náhražky. Na závěr první kapitoly jsem pak provedla úvahu o projevech fantazie a imaginace při sledování televizního přenosu divadelní hry a dospěla k názoru, že v tomto zvláštním případě může docházet k jejich střetu, ovšem s ohledem na divákovy předchozí zkušenosti s divadlem. Pokud však budeme brát v potaz „filmový vzhled“ celého přenosu, nezbyvá, než se skutečně více přiklonit k fantazii.

Další rozdíl, na nějž chci poukázat, je z jistého pohledu sporný, ale pokud přesně vymezím konkrétní situaci, dostane se nám možnosti porovnání. Tímto zvláštním bodem je davové působení. Pro divadlo, kde se schází velké množství lidí, je možnost davové duševní nákazy dosti vysoká. Tito potencionální diváci jsou spojeni nejen touhou shlédnout dané představení, ale i dodržováním určitých divadelních konvencí jako je společenský oděv a k tomu uzpůsobené chování, to plně stačí jako spouštěcí podněty pro vznik davu. Po začátku představení je dav diváků plně v rukou herců. Ti mohou svým uměním stimulovat jejich city a směřovat jejich vnímání a prožívání tam, kam je třeba. U televize se také může sejít skupinka členů domácnosti, tvořící jakýsi malý dav. Mohou si však vzájemně narušovat vnímání různými podněty

(např. mohou děj komentovat; v divadle by se snažili dodržovat slušné chování a nerušit okolí), proto se zaměřím na situaci, kdy je divák u televizního přijímače sám. Zde má možnost nerušeného osobního zážitku.

Sledování televize v soukromí domova je pro diváka sice mnohem pohodlnější, ale zároveň i rušivější – může zazvonit telefon nebo přijít návštěva, je tu možnost si kdykoli odběhnout pro občerstvení nebo na toaletu atd. Naše modelová situace však bude zahrnovat diváka pozorného, ničím nerušeného. Nebude ale přesto spadat do davu, když televizní kamery snímají i potlesk publika? Nebude to na člověka u televize působit podobně, jako úmyslně vmontovaný potlesk různých sitcomů a podobných pořadů? Na první otázku odpovídám, že nebude, protože není součástí celkové divadelní atmosféry, tedy chybí mu fyzická přítomnost v divadle. Druhá otázka bude mít stejnou zápornou odpověď – „umělý“ potlesk se v populárně-zábavném pořadu často opakuje, a tím zdůrazňuje nějakou situaci, zatímco při divadelní hře diváci netleskají za každou zajímavou scénou, ale jako závěrečné poděkování a vyjádření spokojenosti.

Podle Otakara Zicha platí pro divadlo pravidlo neopakovatelnosti okamžiku. S tím nelze nic jiného, než souhlasit, avšak z toho plyne další odlišnost s televizí. Kamerová technika totiž dokáže onen jedinečný a neopakovatelný okamžik zachytit a uzavřít do smyčky, díky níž je pak možné takovéto okamžiky přehrávat stále dokola.

Ale divadlo má s televizním přenosem i mnoho společného, pouze každý z nich svým specifickým způsobem a formou. Jindy se mohou rozcházet v situacích, jež se zdají na první pohled totožné. Při bližším zkoumání však poznáme, že se jedná o omyl.

Platí pro televizní přenos divadelní hry ještě výraz drama? Ano, platí. Nezáleží totiž, zda je představení publikováno v divadle nebo v televizi. Stále je tu splněna Zichova podmínka o vzájemné spolupráci optické a akustické

složky a stále se jedná o divadelní herectví (vespolné jednání osob), i když zprostředkovaně. I když je možné, díky kamerám zachytit neopakovatelné okamžiky dramatu, stále ho můžeme považovat za dílo časové – má svůj začátek a konec, a navíc se jednou stane, že x-tá repríza toho pořadu bude jednou poslední, neboli představení skončí docela. Označení *časové dílo* je pro náš pořad rozhodně příhodnější, než jeho zařazení do děl konstantních, za něž se považují díla výtvarného umění.

S ohlédnutím k Zichovým teoriím a jeho názoru, že při celém dramatickém procesu je možno hovořit o umění až tehdy, když je dílo v podobě divadelního zpracování, uvažuji o uměleckosti našeho televizního přenosu. Televizní přenos divadelní hry, je přenosem uměleckého díla, to je bez pochyb. A co samotný pořad? Je také uměleckým dílem? Jelikož jsem pořadu přisoudila i některé vlastnosti přímého přenosu, mohu se, s odvoláním na Umberta Eca vyjádřit tak, že pořad nese jistým způsobem uměleckou stopu režiséra, který na základě vlastního cítění určil, který kamerový záběr z několika možných je nejlepší. Samozřejmě je třeba vidět kvalitu, a to jak divadelního představení, tak televizního zpracování. Při splnění této podmínky můžeme na televizní přenos nahlížet též jako na umění.

Divadelní herec dělá z dramatického díla dílo umělecké, jak již bylo výše řečeno. Ale televizní divák má v souvislosti s tímto médiem zažitou zkušenost s hercem filmovým, což je podstatný rozdíl. Úlohou divadelního herce je přehrávání a zveličování, používání významných gest. U filmového herce toho není třeba, dokonce je to nežádoucí a rušivé, jelikož film má, na rozdíl od divadelního představení, působit realisticky. Tuto situaci je možno vyjádřit pomocí Zichovy kritiky tzv. syntetické teorie, kterou použiji opět na televizní přenos – to, co se v divadle může jevit jako vynikající, může prostřednictvím televize působit jako nízké, ne-li směšné. I výtvarné provedení scény lze z hlediska televize považovat za „laciné“. Zich ovšem poukazuje na výjimku, kde platí, že čím je herecký výkon silnější, tím je drama poutavější. To sice

platí i u televizního přenosu, avšak herecké podání zde nikdy nevyzní natolik působivě, ještě je navíc oslabováno divadelním zveličováním. Alespoň tak to divák vnímá. Ale z pohledu divadelního a televizního diváka existují též totožné rysy vnímání herce. Ty souvisejí s celkovým působením osoby. Jedná se o vnímání nějakého charakteristického a neměnného znaku, pomocí něhož divák bezpečně pozná, o kterou dramatickou osobu či jejího hereckého představitele jde. Oba se tedy stávají nositelem téhož znaku. Dále se, na základě vzájemného jednání herců, může projevovat u obou typů diváků motorická složka jako důkaz vžívání se do dramatu. Ovšem u televizního diváka je slabší, protože má stále na vědomí onen kontrast nereálnosti ve spojení s televizí a filmem. Motorická složka vychází z akustických a optických vjemů.

Na herce existuje ještě jiný náhled na vnímání, a to v ohledu na dramatickou osobu. Tento způsob vnímání je také pro divadelního i televizního pozorovatele stejný – je jím tzv. významová představa obrazová, která splývá s vněmem, neboli samotná dramatická osoba. Takto ji vnímá každý divák. Oproti tomu významová představa technická je abstraktním pojmem, kde si divák musí uvědomit, že jde o konkrétního herce, na základě svých znalostí divadla (viz Zich). Technickou představu nelze vztáhnout ke každému divákovi. Jako výjimku je možno označit velmi malé děti, protože ty pokaždé nevnímají herce jako takového, ale pouze jako osobu, již představuje.

Se zaměřením na optické vjemy zde zmíním psychologii barev. V první části práce, týkající se divadla, jsem navrhla, aby dramatické postavy byly zahaleny do oděvu takových barev, které by méně zkušenému divákovi pomohly odhalit jejich jednotlivé charaktery. To platí i pro diváka televizního. Avšak zároveň musím upozornit i na zápornou stránku využití barev. Nevhodně nastavená sytost a kontrasty na televizním přijímači mohou totiž původní barvy zcela zkreslit do jiných odstínů, jež mají odlišný psychologický význam. A pokud vlastní některý divák televizi s černobílým obrazem, musí se

spoléhat na vlastní porozumění, bez pomoci barev. Navíc je vnímání černobílého obrazu dalším odkloněním se od původní formy.

Dramatický děj má být úzce spjat s estetickým působením, a to platí, při splnění určitých podmínek, i pro mimodivadelní situace. Tyto podmínky jsou plně realizovatelné pro film – divák má pouze úlohu pozorovatele, musí mít pocit neohroženosti, ačkoli se v televizi odehrávají scény evokující nebezpečí. Ty mohou naopak způsobovat libost, nebo dokonce katarzi. Estetické působení nesmí být nijak potlačeno lidskými pudy. Pro televizní přenos divadelního představení to teoreticky platí také, ale pouze pro nesmírně vnímavého diváka, který se dokáže zcela vžít do dramatického děje bez ohledu na to, že je přenášén televizí.

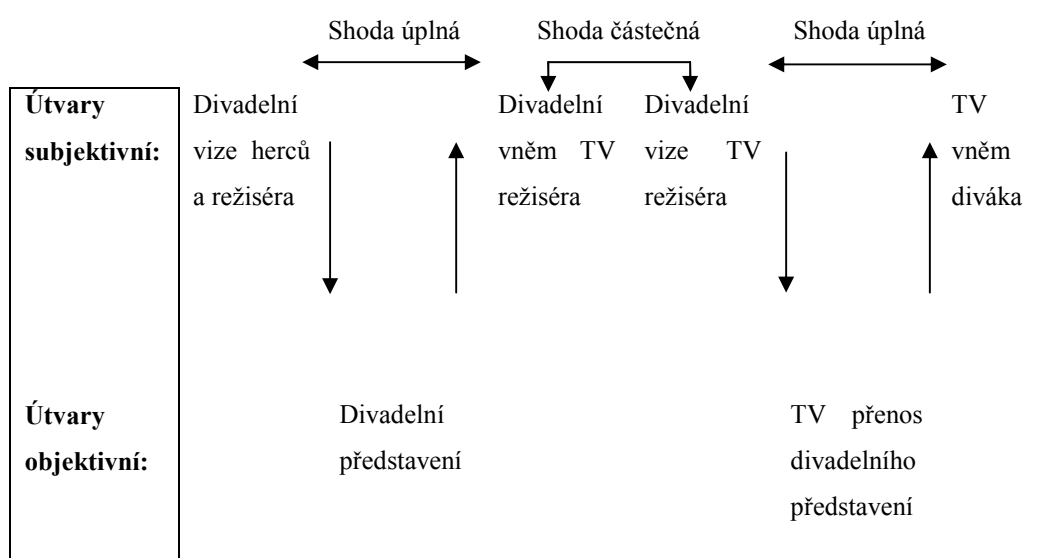
Dramatickému ději předchází autorova tvorba dramatického textu. Může se na první pohled zdát, že dramatický text nikterak nesouvisí s televizním přenosem dramatu, ale to je jen mylná domněnka. Dramatický text je nezbytným pojítkem mezi autorem a divadelními pracovníky, a kdyby nebylo divadelního dramatu, nemohl by vzniknout ani jeho televizní přenos. Divadelní publikum vnímá jevištní drama jinak, než kdyby mělo k dispozici pouze jeho psanou podobu. Jevištní ztvárnění totiž probíhá v reálném čase, zatímco při čtení se prolíná čas reálný a ideální (viz Zich). Jak na to ale nahlížet při sledování v televizi? Reálný čas s jistotou nelze vyloučit. Avšak v současné době, kdy dochází k neustálé technické modernizaci, má divák možnost si představení z televize nahrát a kdykoli si ho s různě dlouhými přestávkami pouštět nebo přehrávat jednu scénu několikrát za sebou. V tomto případě, bych se přiklonila k ději ideálnímu. Čas prostřednictvím televize, je tedy čistě závislý na divákovi a jeho rozhodování. Od toho se pak odvíjí kvalita jeho vnímání.

Čtení dramatického textu je pouhou náhražkou dramatu samotného, ale to neznamená, že se nedoporučuje ho číst. Právě naopak. Smysl dramatu je

prostřednictvím televize (díky absenci fyzické přítomnosti v divadle) velmi ochuzen, proto by zde měla platit ještě větší nutnost předchozích znalostí, které určí divákovo „předporozumění“. Znalost textu pak pomůže pozorovateli k snadnější orientaci a pozornějšímu vnímání při sledování téhož představení v televizi. A jestliže bude člověk navíc ovládat tzv. divadelní čtení, může drama, oproti nezkušenému divákovi, objektivněji hodnotit. Pro správné vnímání dramatu jsou důležité předchozí znalosti a vzdělání týkající se nejen dramatického textu, ale i jeho autora v dobovém kontextu – situaci. Drama se musí držet pevně stanovené struktury, nemůže si dovolit zbytečné odbočky, které by diváka jen nudily. Pokud však bude mít předchozí vzdělání, může si během představení „číst mezi řádky“, což se již dá považovat za zábavné. Navíc to přispěje k dobrému pocitu z vlastní aktivity. Opět upozorňuji, že je to důležité zejména pro televizního diváka a jeho snahu o prohlubování estetického citění, protože vnímání divadelní hry za přispění televize bývá zkreslené a matoucí. Jedinou výjimkou, kdy by byl televizní pozorovatel ve výhodě, by bylo zasazení divadelních prostor do tzv. „nesituace“. On by totiž nemusel vnímat neosobní prázdnotu hlediště, jako jiní fyzici návštěvníci.

Autor textu před samotným psaním obvykle zažívá „dramatickou“ situaci – pomyslnou scénickou vizi následovanou „předuševněním“ a rozmanitými duševními stavy. Tyto autorovy duševní stavy mohou, při kvalitním zpracování, zakusit i diváci v hledišti. Ovšem u televizního přijímače to pravděpodobně možné nebude, jelikož v divadle je pozornost zaměřena na herce a jeho přímou řeč, která je podstatou dramatu, navíc je poloha divadelního příjemce statická, tzn., že sleduje představení stále ze stejného úhlu (sedadla). Ale televizní divák se na přímou řeč plně nesoustředí, neboť je narušována různými kamerovými záběry a on musí své vnímání přizpůsobovat pohledu televizního režiséra. V podkapitole o dramatickém textu jsem znázornila Zichovo schéma tvůrčího procesu, kde byla divadelní vize herců a

režiséra ve shodě s divadelním vněmem obecnstva. Jestliže vněm obecnstva nahradíme vněmem režiséra, bude závěrečná část schématu vypadat takto:



To, co bude televizní divák vnímat stejně jako divák divadelní, je především styl a obsažnost řeči. Ač se může zdát z televizní obrazovky příliš nadnesená, přesto lze snadno rozeznat moudrého člověka od hlupáka, nebo rozezlenou osobu od veselé. Pomineme-li tedy herce a jejich osobitý přínos, zůstane nám jako hlavní složka dramatického děje souhrn veškerých dialogů a monologů. Tyto řeči, oproštěné od všech příkras, jsou jediným prvkem, na který nemá televizní zpracování vliv – jsou vnímány stále stejně. Proto i samotný obsah dramatické řeči (pokud skutečně dramatickou je) může vyvolat účinek u každého diváka.

Nyní je třeba se zamyslet nad možností estetického vnímání při sledování televizního přenosu. Estetický zážitek sice nemusí nutně souviset s uměleckým dílem, ale vlastní povaha dramatu ze sebe umělecké dílo činí. Navíc se drama

snaží vyvolat u svého diváka estetické vnímání a tím dosáhnout stavu naprostého uvolnění/očištění, čili katarze. Tento stav popsal ve své *Poetice* Aristoteles. Splnění jeho požadavků na drama od anagnorizí a peripetií až po pathos, má v člověku vzbuzovat bázeň a soucit, z nichž vzniká libost. Ale je taková libost vedoucí ke katarzi možná i díky televizi? K této otázce se vrátím, jakmile více ozřejmím estetické vnímání. Na základě teorie vcítění Johannese Volkelta a Theodora Lippse mohu konstatovat, že estetické není možné z televizního přenosu divadelní hry abstrahovat. I do představení, tedy přesněji do dramatické osoby, může člověk silně odrážet své vlastní představy a pocity, a tím se s ní ztotožňovat. Nebo může dramatická osoba vzbuzovat v divákovi uspokojení tím, že do něho promítá nálady a zážitky. Tento stav, kdy dochází k osvobození samotné podstaty člověka za přispění cizího zásahu, lze označit jako estetické cítění. Zde se opět potvrzuje vliv psychického a fyzického rozpoložení diváka na své vnímání.

Estetické vnímání bývá často zaměňováno s aktuálními dojmy, a to je jak v divadle, tak u televizoru častým omylem. V divadle je takové nebezpečí menší, neboť ho zpravidla navštěvují pouze vybraní zkušení jedinci, ale televize je mnohem masovější a jednodušší způsob, který využívá mnohem větší procento lidí, a jestliže nebude mít televizní divák předchozí znalosti a zkušenosti, zpravidla dojde k chybnému pochopení obsahu i formy a televizní přenos v něm bude budit celé pásmo dojmů, jež nezvládne zařadit tak, jak by to dokázal se vzděláním v příslušné oblasti. Další podmínkou estetického vnímání jsou kultivované smysly, vkus a ochota zakusit estetickou zkušenost. To jsou divákovy vlastnosti, které se se sledováním televize nevylučují, avšak na základě mnoha osobních faktorů, do nichž patří i místo, kde k vnímání dochází, nemusí sehrát svou roli, jelikož budou neustále potlačovány vědomím „nepřítomnosti“ v divadelní instituci. Proto, díky rušivému fenoménu televize, způsobu zpracování přenosu a místa vnímání, odpovídám na otázku týkající se možnosti katarze při sledování televizního přenosu záporně. Stav katarze je

nejvyšším projevem estetického vnímání, ale televizní médium mění původní podstatu dramatu na jakéhosi „křížence“ stojícího na pomezí divadla a filmu.

V rozboru televizního přenosu divadelního představení nelze opomenout některé sémiotické projevy, protože poukazují na základní složku divadla, televize i lidského jednání, již je komunikace. Ivo Osolsobě položil mezi lidskou komunikaci a divadlo znaménko „rovná se“, čili komunikaci prostřednictvím televize lze též označit za divadlo. S tímto názorem souhlasím, ale dále budu pro přehlednost označovat televizi jako televizi. Skutečně divadlo se s televizí shoduje v uměle navozované spontánnosti. Pro divadelní komunikaci je příznačná ostenze (ukazování originálu). Ostenzi občas nahrazuje reprezentace (náhrada originálu). Čím je tedy náš televizní přenos? Záleží na úhlu pohledu. Televizní pořad jako ostenze ukazuje svoji vlastní formu zpracování, zatímco televizní pořad jako reprezentace ukazuje divadelní formu zpracování.

Osolsobě popsal pro divadlo formy komunikace. Základní probíhá mezi divadelním personálem a publikem, rozvinutá funguje mezi herci na jevišti. V souvislosti s televizním přenosem je možné nahradit publikum televizním režisérem, jenž předává sdělení divákovi u televizoru. Pro komunikaci však platí charakteristické kódy a pro každou kódovanou oblast zase jistá specifika. Spojením divadelní a televizní komunikace do jednoho procesu vzniká jakási komunikace „na čtvrtou“:

Odesílatel:	Zpráva:	Médium:	Příjemce:
kdo	co	jak	komu
Autor textu	text	kniha/spis	divadelní režisér
↓			
divadelní režisér	zpracovaný text	scénář	herci
↓			
herci	drama	předvedení	televizní režisér
↓			
televizní režisér	TV zpracování	televize	diváci

Ve schématu byl vynechán účinek na příjemce, který je závislý na odesílateli v téže linii neboli na jeho způsobu kódování, jestliže se však příjemce přemění o úroveň níž na odesílatele, použije jiné kódování, než bylo v předchozím případě. Z toho vyplývá teorie o rozdílných formách „čtení“ jednotlivých skutečností, již zformulovali John Fiske a John Hartley.

Uvedený rozbor televizního přenosu měl čtenáři nastínit komplikovanost a provázanost jednotlivých vztahů v souvislosti s vnímáním, z nichž je možno na některé nahlížet z různých hledisek.

Závěr

Prvním cílem práce bylo předložit nejrůznější aspekty podílející se na vnímání televizního přenosu divadelního představení, aby je bylo možno lépe pochopit. V této souvislosti bylo třeba nejprve popsat divadelní projevy mající vliv na vnímání divadelního publika. Poté byla pozornost zaměřena na působení televize, opět ve spojitosti s vnímáním. Nakonec jsem provedla analýzu televizního přenosu divadelního představení s využitím předchozích poznatků z divadelní a televizní sféry, z níž mi vyplynulo mnoho jevů, které mají na divákovo vnímání a jeho kvalitu klíčový vliv.

Z těchto mnoha aspektů jsem na přední pozice umístila psychický a fyzický stav diváka a jeho věk spolu se zkušenostmi, jelikož celá lidská osobnost je oním určujícím znakem. Od ní se pak teprve odrážejí jiné skutečnosti. Pokud se totiž člověk nebude cítit tak, jak dramatické dílo vyžaduje, byť pouze v televizi, kvalita vnímání poklesne na nejnižší úroveň, a tím bude ohrožen i samotný zážitek. Ale ani divákova osobní přístupnost k dílu neznamena zažehnání hlavního nebezpečí. Jestliže bude kódování vysílaného dramatu chybné nebo těžko rozluštitelné, znesnadní to jak divákův příjem, tak jeho porozumění. Z toho plynoucí účinek pak může dosáhnout opačného stavu, než bylo původně zamýšleno. Mezi televizí a divadlem se totiž jedná o zcela jiný způsob zpracování, proto je kladen takový důraz na kódy.

Divák zaujímá k dílu určitý postoj pramenící z jeho očekávání, s nímž souvisí i způsob vnímání. Bude-li jeho očekávání nadhodnocené, dojde ke zklamání, v opačném skeptickém případě může být velmi příjemně překvapen. Nejlepší je však situace, kdy dílo plně odpovídá očekávání. Vnímání je od první chvíle ustáleno a není narušováno žádnými zbytečnými zvraty. Toto očekávání, je částečně určováno kulturou a sociálním prostředím člověka, kde byl vychován.

Při vnímání nejprve zahajují svoji činnost smysly, pak teprve dochází k utřídění informací. Ve spojitosti s dramatem bývá hlavním objektem vnímání dramatická osoba neboli, dle Zichovy terminologie, významová představa obrazová. K té se pak může přidat i významová představa technická, čili vněm samotného herce. Pozorovatel se u osob zpočátku zaměřuje na kontextuální a vnější znaky, z nichž některé vyhodnotí jako důležité. Při sledování televizního přenosu divadelního představení bude divák tyto znaky vyhodnocovat zcela odlišně, než kdyby byl osobně přítomen v divadle. V televizi ho totiž nejdříve zaujme úprava vzhledu, jako je silné nalíčení či kostýmy. Naopak v divadle budou zpravidla převažovat projevy chování, a až teprve poté vzhledové vlastnosti.

Vzhledem k vnímání nelze opomenout psychologické působení barev, jež může hrát značnou roli při určování charakterů jednotlivých dramatických osob. Ovšem z hlediska televize by měl být splněn předpoklad správného technického nastavení televizoru, zejména kontrastu a sytosti, aby díky jinému odstínu nedošlo k odlišnému psychologickému působení.

Prostřednictvím televizního přenosu je možné upozorovat rozdíl mezi filmovým a divadelním hercem. Méně zkušený divák vnímá rozdíl značně intenzivně, proto může být rozčarován a přičítat jeho jednání a vzhledu značně rušivý vliv. Přesto se však najdou tací, kteří i skrze televizní médium na sobě pocítí účinek vlivem působení dramatických osob, nebo se s nimi ztotožňují.

Kvalita a obsažnost vjemu, a s nimi spojené i estetické vnímání, závisí především na vzdělání, neboli na znalosti dramatického textu (částečně formuje divákovy očekávání) a autorova života zasazeného do své doby. Dále je třeba vkusu a kultivovaných smyslů. Tím je možné se vyhnout krátkodobým impresím, jež potlačují estetické vnímání.

Avšak i vnímání vzdělaného a pozorného diváka může být ohroženo jeho vědomím situace, v níž se právě nachází. Vědomím, že není v divadle fyzicky přítomen. Další ohrožení plynou z možného nekvalitního televizního signálu či jeho úplného přerušení. Omezující bývá i přítomnost dalších osob, stejně jako šance na rušení jinými podněty vyplývajícími z provozu domácnosti nebo příchozí návštěvou. Je pravda, že v současné době je možné si televizní pořad nahrát, a tak ho moci kdykoli přerušit a pak se k němu opět vrátit. Ale divákovi se zde opět vybaví ona nepřítomnost v divadle, protože čas už díky tomu nepoběží reálně. Počáteční reálný čas nahradí, díky opětovnému sledování určitých scén, čas ideální. Divák si navíc bude vědom opakovatelnosti, která činí z dramatického díla něco všedního, zatímco přímý divadelní zážitek by vnímal jako jedinečný a toho okamžiku by si vážil.

Aspekty, jež mají vliv na způsob vnímání televizního přenosu divadelního představení, lze stručně shrnout: Psychický a fyzický stav diváka; věk; zkušenosti; sociální prostředí a kultura, v níž byl vychován; jeho momentální situace; očekávání; vzdělání; objekty vnímání; vzhled a charakter dramatických osob; ztotožňování se s nimi; barvy; odlišnost divadelního herce od filmového; způsob zpracování; vnější prostředí; přítomnost dalších osob; možnost si drama nahrát; opakovatelnost okamžiku; způsob kódování.

Druhým cílem práce bylo dokázat, že televizní přenos divadelního představení nemůže divákovi způsobit hluboký estetický zážitek srovnatelný s divadelním.

Nepochybně je pravda, že televize může být uměleckým prostředkem, a že jejím prostřednictvím mohou být šířeny kulturní a estetické hodnoty. Ale je tomu tak i v případě našeho televizního přenosu? Tento přenos jsem z diváckého hlediska přiřadila k filmu s prvky přímého přenosu, protože obsahuje dějovou linii hraného příběhu, ale režisér ji musí zachytit tak, jak je – nemá možnost opakování scén. Režisérovy zásahy do výběru jednotlivých

záběrů, je možno označit za umění. Drama je také umění. Není tedy dramatické umění zesíleno filmovým uměním? Bohužel je tomu právě naopak. Filmové umění totiž to dramatické potlačuje. Přesto však lze hovořit o vzniku nových estetických kvalit. Málokdo je zde ale ocení, jelikož se divákova pozornost snaží zaměřit na drama samotné.

Drama, stejně jako většina umění, se snaží esteticky působit. K tomu je ale třeba esteticky vnímavého diváka s estetickým cítěním. Estetické vnímání je podmíněno postojem diváka, vůlí zapojit se do procesu, citlivostí, vzděláním a touhou tvořit s dílem harmonickou jednotu. Toto vnímání se pak projevuje reakcí, zasažením a následným uvolněním. Ani to vzhledem k televiznímu přenosu nepopírám, stejně jako možnost šíření kulturních hodnot prostřednictvím našeho televizního přenosu. Tvrdím však, že estetické vnímání nemůže dosáhnout takové intenzity, z níž vznikne skutečný a silný estetický zážitek, jelikož tu působí příliš rušivých faktorů. Zejména „filmový vzhled“ dramatu, díky kterému pak divák odsuzuje přehnané jednání a masky divadelních herců, protože je porovnává s těmi filmovými. Divadelní herectví se jednoduše na televizní obrazovky nehodí. Divák je navíc zasažen čistou nereálností, když na něj z obrazovky útočí ono „jen jako“, jež je zabíráno z různých úhlů. V takovéto situaci není možno jakéhokoli „předuševnění“. I „vžívání se“ je obtížnější. Samotný obsah dramatických řečí sice může působit na každého diváka bez výjimky, ale to stále nemá co dočinění s plnohodnotným estetickým zážitkem. Právý estetický zážitek musí být zcela intenzivní duševní aktivitou naprostého zaujetí a aktu sebepoznání, proto nesmí být nijak narušen. Opět tu zopakuji názor Umberta Eca, že televize nemůže plně zprostředkovat díla realizovaná pro jiné účely. Každé totiž funguje ve své vlastní kódové soustavě a každé má vlastní platné konvence. Jejich převedením do jiné roviny ztrácejí na smyslu i hodnotě. *„Nové médium není nikdy dodatkem ke starému médiu, ani je nenechá v klidu. Dokud nové médium*

*nenajde nový tvar a novou pozici pro staré médium, nepřestane je utlačovat.*¹⁵⁵

*„Oslnění komfortem současného komunikačního systému, konzumenti a zákazníci masmédií pozvolna ztrácejí jednak svou původní aktivitu při zábavě, jednak svou soudnost a kritičnost v důležitějších činnostech, tedy své prověřené dráhy myšlení a cítění.“*¹⁵⁶

¹⁵⁵ McLuhan, Marshall. Člověk, média a elektronická kultura. Brno: Jota, 2000. S. 259.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 383.

Summary

Both the theatre and television are unique forms of communication. Each of them is different and has distinctive features, therefore it is necessary to analyze them from the point of view of their own nature in the way one of the most important Czech experts in the theatre studies, Otakar Zich, did in case of the theatre in his book called *Estetika dramatického umění* (*The Aesthetics of Drama*). This book was crucial for my thesis, not only as a source of knowledge and quotes; I also tried to relate it to the theatre performance broadcasted on television.

The introductory part of the thesis deals with spectator's perception. The attention is paid especially to the aesthetic perception and its manifestation. Next, I focused on colour psychology and suggested its usage for the theatre costume designing. It helps less observant spectators to uncover the characters of individual protagonists. Moreover, in connection with the perception, I also occupy myself with crowd psychology, which it is possible to observe even among spectators in the theatre. I attempted to explain this issue using fictitious situation in order to help spectators to understand the issues better.

The following chapter, discussing the drama, derives predominantly from Zicha's theories, chiefly from his drama analysis. There is a subchapter about a theatre actor who is, in the latter text compared to the movie actor in the context of spectator's perception. Other subchapters deal with a dramatic text, a playwright and his situation, as well as with manifestation of semiotics in the theatre. Semiotics is typical of the theatre, mainly its term ostentation, which is connected with the personality of Ivo Osolsobě. This chapter also includes an example for readers; it is taken from Shakespeare's *Hamlet*. It is supposed to be a reflection that should prove spectator's enrichment connected

with dramatic transmission through other knowledge which the spectator chooses according his own decision.

After this, the thesis moves on to the phenomenon of television; and spectator's approach to television and vice versa are examined. This part is mainly based on Umberto Eco's *Apocalypse Postponed*. Eco refers to television as a "service" that might also be one of the means of art, which implies that the cultural and aesthetic values can be spread through it; however, he points out some dangers connected with television. A question emerges out of this opinion: Does this apply also to broadcasting of theatrical performance? The following chapter views film as an art. Film issues are chosen intentionally, as the broadcasting is the closest to the film from the spectator's viewpoint, even though there are some elements of live broadcasting. Film has similar story line to the story line of the play, based on the story with introduction, plot, climax and conclusion. Disadvantage of comparing this to film is that the spectator realizes essential difference between the theatre and film actors which disrupts quality of perception and takes the attention off the story itself.

The subsequent part focuses on television as a system of codes due to which communication is possible. There are typical conventions that apply in this as well as in any other sphere of communication; even in the theatre. Out of this we can draw the main problem of the correct understanding the television broadcasting. The theatre expresses itself by its own means, nonetheless, the broadcasting disrupts the means as it adds its own means and thus, the whole structure of the play and its correct understanding are disrupted.

Following the complete television characteristics is the analysis itself; the aims of the thesis set in the introduction should result from this part. The analysis presents a summary of many aspects participating in perceiving broadcasting of the theatre performance through the spectator's state of mind,

physical state, his/her age, expectations and awareness of the possibility of the repeatability of the programme. Thanks to studying various realms of the theatre and television, it was possible to confirm the original idea that television broadcasting cannot bring about the aesthetic experience comparable to the experience from the theatre. When watching television, spectators are exposed to the influence of many disruptive elements that endanger the quality of aesthetic perception and thus, they decrease the intensity of the aesthetic experience. If the aesthetic experience is not a strong experience, perhaps we cannot even call it aesthetic.

Použitá literatura

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Prolog k televizi. *Divadlo*. 1965, č. 3, s. 30 - 33. Svaz československých divadelních a filmových umělců.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Televize jako ideologie. *Divadlo*. 1965, č. 3, s. 62 - 67. Svaz československých divadelních a filmových umělců.

ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Petr Rezek, 1996. 493 str. ISBN 80-901796-7-3.

ARISTOTELÉS. *Poetika: o básnické tvorbě*. Vydání první. Praha: Jan Laichter, 1948. 123 s.

CANETTI, Elias. *Masa a moc*. Vydání první. Praha: Arcadia, 1994. 575 s. ISBN 80-85812-08-8.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vydání první. Praha: Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Vydání první. Praha: Portál, 2002. 159 s. ISBN 80-7178-566-0.

FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. London and New York: Routledge, 1988. 223 s. ISBN 0-415-04291-7.

LE BON, Gustave. *Psychologie davu*. Praha: KRA, 1994. 159 s. ISBN 80-901527-8-3.

LINDGREN, Ernest. *Filmové umění*. Vydání první. Praha: Ediční sbor Československého filmu, 1961. 215 s.

LÜSCHER, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Vydání první. Praha: Ivo Železný, 1997. 237 s. ISBN 80-237-3491-1.

McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Vydání první. Brno: Jota, 2000. 424 s. ISBN 80-7217-128-6.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992. 223 s. ISBN 80-901112-0-3.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. Vydání první. Brno: Host, 2002. 398 s. ISBN 80-7294-076-7.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. 358 s. ISBN 978-80-7331-082-0.

SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: Eseje o filozofii, umění a kultuře*. Vydání první. Brno: Barrister & Principal, 2005. 180 s. ISBN 80-85947-92-7.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ Dánský*. Praha: nákladem Musea Království českého, [1855?]. 138 s.

ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetika situací*. Vydání první. Praha: Odeon, 1976. 160 s.

ŠINDELÁŘ, Dušan. *Estetické vnímání: příspěvek k společenské funkci výtvarného umění*. Vydání první. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1961. 259 s.

VYSEKALOVÁ, Jitka – KOMÁRKOVÁ, Růžena.. *Psychologie reklamy*. Druhé, rozšířené a aktualizované vydání. Praha: Grada Publishing, 2002. 264 s. ISBN 80-247-0402-1.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. 408 s.

ŽDAN, Vitalij. *Estetika filmu*. Vydání první. Bratislava: Tatran, 1986. 376 s.

Blín černý - Hyoscyamus niger – Enpsyro. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.biotox.cz/enpsyro/pj3rhyn.html>>.

Bolehlav plamatý. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <<http://sklenik.hocz.org/bolehlav.html>>.

Kde všude na nás útočí podprahová sdělení. [online]. [cit. 14.4.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.kolumber.com/instinkt.htm>>.

Komunikační "šumy" | Asistentka.cz. [online]. [cit. 17.4.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.asistentka.cz/node/3993>>.

MABILLARD, Amanda. *Introduction to Hamlet*. Shakespeare Online. 20 Aug. 2000. [online]. [cit. 30. 3.2010]. Dostuné z URL: <<http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/hamletintroduction.html>>.

MABILLARD, Amanda. *William Shakespeare of Stratford: Shakespeare's Education and Childhood*. Shakespeare Online. 20 Aug. 2000. [online]. [cit. 30.3. 2010]. Dostuné z URL: <<http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareeducation.html>>.

STEPHENSON, Henry Thew. *Life in Shakespeare's London* From *Shakespeare's London*. New York: H. Holt, 1905. Shakespeare Online. 20 Aug. 2009. [online]. [cit. 30.3.2010]. Dostupné z URL: <<http://www.shakespeare-online.com/biography/londonlife.html>>.

Městská knihovna v Praze. [online]. [cit. 10.3.2010]. Dostupné z URL: <http://www.mlp.cz/koweb/00/02/76/48/76/univerzitni_studie.txt>.