

Zichovo pozapomenuté paralipomenon

(Několik neuspořádaných poznámek o pořádku, Otakaru Zichovi, jeho PTD i EDU)



Mezi rukopisnými poznámkami a náčrtky, které jsme měli k dispozici, když jsme připravovali do tisku komentář k druhému, aspoň částečně kritickému vydání *Estetiky dramatického umění* (dále *EDU*) Otakara Zicha, byl jen jediný souvislý text – rukopis pojednání *Principy teoretické dramaturgie* (dále *PTD*). Nepochybně podklad oné přednášky, o níž se zmiňuje sám Zich v předmluvě své knihy. Jak název rukopisu jako celku, tak i textace druhé části, která – citováno z předmluvy *EDU* – “byla pod titulem *Podstata divadelní scény* uveřejněna v Moravskoslezské revui 1923; k ohlášenému tam vydání celku však nedošlo”, tomu odpovídá. Ostatně rukopis sám, v záhlaví podkapitoly nadepsané “C. Scéna (jeviště)”, nese Zichovu vlastnoruční poznámku inkoustovou tužkou “Otištěno v Moravskoslezské revui 1923 (XVI roč. č. 5)”. Dnes tedy – poprvé, s čtyřiasedmásátiletým zpožděním – tiskneme navíc i část první (s podkapitolami **A. Herectví** a **B. Básnictví**) a neděláme to ani z piety nebo z čirého historismu, ani jen proto, že nás rukopis zajímá z hlediska geneze Zichova “definitivního” spisu, ale proto, že Zichův text pokládáme i dnes, z hlediska dnešního přemýšlení o divadle za neobyčejně poučný, zejména proto, abychom na pozadí tohoto spisku a ve srovnání s tím, co v něm je, i s tím, co v něm není, plně ocenili Zichův spis “definitivní” a zároveň abychom si na tomto pozadí uvědomili, co i v našem dnešním přemýšlení o divadle je a co v něm chybí.

Snad bude nejrozumnější si Zichův text nejdříve přečíst a zkusit si jej uspořádat aspoň tak, abychom tušili, o čem mluví a co říká. Pomineme-li úvodní kratičkou vysloveně metatextovou pasáž, kde se mluví o tom, o čem se bude mluvit a kam ono mluvení bude patřit (osvědčená dvojice teorie a estetika, známá ze Zichovy definitivní knihy, účinkuje už zde), týká se první Zichovo předmětové, tj. už ne metatextové a ještě ne metateoretické tvrzení (je to zatím spíš

jen povzdech anebo už cosi jako základní pravda, tedy princip či axiom?) složitosti předmětu, tj. každého jednohlavého dramatického díla (tj. scénického, divadelního). A to jsme teprv v druhé půli druhé věty prvního odstavce! Složitost, tedy spleť, propletenost plodí popletenost¹ a snaha po snadných řešeních (v každém z nás je kus Alexandra) zbrkllost. A tak hup! od složitosti skočíme k složkám, k jejich různorodosti a “již povrchní pozorování [což značí, že nejen povrchní, ale i to hlubší, ba hloubkové, a nikoli jen dogma, na které by to Zich rád všechno svedl, leč sama empirie!] nás poučuje”, a už vžijme až po uši v pojetí divadla jako spojení různých umění. Všimněte si, jak jinak bude Zich uvažovat v *EDU*: taky se tu bude hned na počátku konstatovat různorodost, ale o složitosti tu nepadne ani slovo, a o spojení umění ani půl! A jedním dechem s různorodostí bude konstatována i nerozlučnost. To ona dělá divadlo divadlem, a to, že tu vůbec nacházíme cosi jako složky, dokonce různorodé, je dáno tím, že ne divadlo, ale my, lidé, jeho vnímatelé jsme už holt takový slepenec, co má vpředu na hlavě oči, zatímco po stranách uší, a divadlo, málo naplat, nám leze dovnitř tudy i onudy, nejsouc přes svůj klamavý název pouze widowiskem, leč zároveň i sluchowiskem a skládajíc se tedy – díky tomu našemu slepenectví a jen díky němu! – ze dvou složek sice opravdu různorodých, leč naštěstí nerozlučných, optické a akustické.² Ovšem, dodejme – a odtud je opravdu jen krůček k hierarchii tří komunikačních situací na divadle – stejně (nerozlučně) optickoakustické či audiovizuální je divadlo nejen na této, ale i na dvou dalších úrovních. Ti “nerozluční slepenci” totiž nejenže sedí v hledišti jakožto vnímatelé, ale o nich, přesně takových (byť numericky odlišných) nerozlučných slepencích, se tu i vypráví (přesněji řečeno hraje), ovšemže s pomocí dalších, teď už třetích nerozlučných slepenců, těch, co ty druhé pro ty první představují, zobrazují, hrají.

Leč vraťme se ještě k *PTD*, teď už k druhému odstavci, vklíněnému mezi první a třetí s ultimativním požadavkem přece jen poněkud dogmatického estetika, požadavkem jednotného celku. Ten požadavek nás totiž katapultoval opět o patro výš, z roviny předmětové do roviny metatextové ("jde tedy o to vyšetřiti...") a vzápětí metateoretické ("otázky tyto bývají obyčejně řešeny cestou [...], jež vede k [...] tvrzením, [...] skutečnosti odporujícím"). Na této metateoretické rovině, s občasnými výkyvy nahoru (metameta) i dolů (argumenty z empirie i praxe), pak setrváme, dokud se – spolu se Zichem – nevypořádáme s oněmi chybnými, skutečnosti odporujícími, protože prý dogmatickými a deduktivními názory či pojetími a nepřejdeme k Zichovu pojetí vlastního. Zichovo pořádkání a vypořádávání zdaleka nemá onu jasnost, jaké dosáhne v prvních dvou kapitolách *EDU*, kde se bude zabývat přesně týmiž zcestnými pojetími, jenže už podrobně popsány, přehledně zmapovanými (vlevo Scylla, napravo Charybda) a opatřenými výstražnými tabulkami. To vše zatím Zich neumí.³ Rovněž základní dogma – dogma složitosti dané spojením umění – a protichůdný estetický požadavek jednotnosti zůstává: ty dva protichůdné požadavky lze uspokojit jedině tím, budeme-li jedno z oněch umění, která se tu spojila, pokládat za hlavní, vládnoucí (strukturnalisté řeknou dominantní), za hegemonu. A Zich bez váhání (už jen za to mu patří chvála!) označí za hodné této "vedoucí" role jediné umění, umění herecké. To je **princip mimické nadvlády**, nadepsaný nad vlastním předmětovým jádrem Zichova pojednání, princip, který pod jiným názvem, tím, co je tu zatím jen jako alternativa v závorce, bude i názvem nejmasivnější, střední části (čehosi jako sonátového či symfonického provedení) Zichova definitivního spisu. Jak o tom svědčí římská jednička, nepochybně i zde měl – podobně jako v *EDU* – po principu prvním následovat princip římská dvojka, princip slohovosti, stylovosti, případně shora zmíněné jednotnosti, **princip stylizace**. A protože i název celé stati zní *Principy* atd. a je v plurálu, můžeme celý rukopis Zichovy brněnské přednášky považovat za fragment.

Záměna alternativního titulu v závorce (**Princip dramatickosti**) za titul až dosud hlavní (a ono "dosud" potrvá až do Zichova definitivního spisu) není ovšem věc čistě terminologická (nazvána jinak, voněla by stejně), leč principiálně meritorní. Princip dramatickosti je jiný princip. **Princip mimické nadvlády** požaduje hegemonii herectví, nic méně

a nic víc, a prosazuje tuto hegemonii až do těch hrdel a statků i v samém uspořádání spisku: kapitola **Herectví** je tu před kapitolou **Básnictví** a kapitolou **Scéna**. Herectví je Bůh a není Boha kromě Alláha. V *EDU* je samo herectví podřízeno nadřazenému principu, principu dramatickosti, a i ono je povinno – spolu s básnictvím, scénou i hudbou – usilovat o to, být dramatické. Herectví samo o sobě dramatickost nezaručuje. V *PTD* by Zich málem hlásal, že ano, v *EDU* už to rozhodně netvrdí. Předmětem herectví – dle *PTD* – jsou **jednající lidé**, či vzato z druhého konce, **lidské jednání**, a nic jiného než tento svůj monopolní předmět herectví nezobrazuje ani zobrazovat nemůže, ergo – podle *PTD* – výrazy "herec hrající" a "herec jednajícího člověka zpodobující" jsou synonymní. A vše, co je dobré pro herectví, pro tento **generální motor** divadla, je dobré i pro dramatické umění. Lidské jednání je tu prostě totéž jako jakákoli akce člověka hercem zpodobovaného, a to, jak se zdá, bez jakéhokoli omezení a zúžení. V *EDU* nikoliv. Hrdý titul jednání je tu vyhrazen výlučně pro takovou akci osoby ("osoba" je tu pedantsky místo "člověk", aby se sem kromě lidí vešly i nadpřirozené bytosti, antropomorfně si počínající zvířata atp.), která má **působit a působí na jinou osobu**. Tu definici bychom mohli dále vylepšovat, mohli bychom definovat i pojem působit, myslím však, že té definici rozumíme docela dobře i bez toho, a tak místo rozpitvávání můžeme spíš obdivovat, jak se tu Zich dokázal vyhnout obligátnímu klišé (boj, konflikt) a jak ztotožnil podstatu dramatickosti s působením člověka na člověka, a tedy i to, jak dokázal přejít od intrapersonálního a vůbec personálního k interpersonálnímu, zkrátka od vnitřku k vnějšku ("motivace jednání jednotlivců jsou nejen vnitřní, ale i vnější, působení jednoho člověka na druhého"), to jest vzdát se psychologie ve prospěch řekněme sociální psychologie, ne-li ještě něčeho horšího!

Zich je totiž psycholog z přesvědčení a psychologie je jeho nejvěrnějším průvodcem (něco jako Komenského Mámil) jak labyrintem divadla, tak i lusthausem estetiky. Je mu zárukou vědecké objektivity, postupu induktivního a empirického, postupu vycházejícího z materiálu, a nikoli z dogmat, přičemž materiálem (nenechte se zmást tím výrazem – Zich nemluví o materiálu toho kterého umění, ale o materiálu **empirického** bádání o umění!) jsou v tomto případě námi vnímaná divadelní představení. Jenže, jak to přiznal v nestrželeném okamžiku už jinde (v *Úkolech české estetiky*), tou

hlavní psychologickou metodou je pro něho introspekce, tedy takřkajíc jeho vlastní *Eigenpsychische*, korigované sice skrze reportovanou *introspekci* jiných introspektorů, tedy skrz *Fremdpsychische*, přece však v první i poslední instanci je onou zárukou objektivní vědeckosti (vlastní) subjekt(ivity)! Psychologie je skutečně Zichovou kotvou, jeho majákem i jeho bludičkou, jeho vůdcem i svůdcem, alibi i výmluvou. – Zichovo spoléhání na tohoto zázračného léčitele a průvodce, jakož i neustálé zaštiťování jeho řádně etablovanou autoritou (přítom v době, kdy se to už nenosí a v módě je spíš – ať už právem či neprávem – antipsychologismus!) přímo dojmá.⁴ Buď jak buď, Zich neprosazuje svoje *Eigenpsychische* tvůrčí, umělecké. Plně však spoléhá na sebezpozorování (samozřejmě opřené o předchozí dlouholetý, byť vcelku prostinký experimentální výzkum) jako příjemce, konzument. A na základě toho všeho se posléze – i když teprve v daleké budoucnosti, při psaní *EDU* – od psychologie odlepí a svůj klíčový pojem si prostě vymyslí. Bude to pojem čistě teoretický, pojem *významové představy*, zdánlivě sice ještě pořád psychologický, doopravdy však nepsychologický a zcela originální. Nenechme se mýlit tím, že je to původně, před dvaceti lety, výpůjčka z Volkelta: teď je to pojem, byť shodně nazvaný, docela jiný. Nenechme se mýlit ani tím, že to skutečně podnikne, co tak dlouho a dávno – už zde, v *PTD* – sliboval, od čeho však ucukl, analýzu vjemu. Jeho analýza bude totiž spíš epistemologická, noetická, v každém případě teoretická, bude to spíš analýza recepce než percepce, a teoretický bude i onen klíčový pojem, který odtud vytěží. Buď jak buď, ten pojem a s ním spojený axiom zaučinkuje jako spouštěč (trigger), nebo spíš rozparovač (ripper) protože díky jemu se najednou roztrhne pytel s dalšími pojmy, teorémy a větami (zřejmě se ten pytel podařilo chytit za správný konec) a Zichova vpravdě *teoretická dramaturgie*⁵ bude na světě. K tomu však nepochybně dojde až při vlastním spisování, ba dokonce v procesu samého čistopsaní, takže to nejdůležitější z celé *EDU* bylo, zdá se, hozeno na papír “z jedné vody na čisto”, když ani v bezprostředně předcházejících náčrtech není o tom nejmenší zmínka: teprve dodatečně, zdá se, Zich přehlíží – možná, že s jistým úžasem, ba ustrnutím – leč i s uspokojením –, jak se mu to najednou “samo” pěkně uspořádalo! Málo naplat, to, co se tu podařilo, je *teoretický čin*, tak jak o tom mluví s odvoláním na Davida Hilberta Karl Bühler⁶: bez ohledu na to, že to nebylo řečeno

o Zichovi, ale o starých Řecích, lze to na Zicha a jeho *EDU* naprosto oprávněně vztáhnout.

Nic takového se v *PTD* neodehraje. Nic takového zde ani nezažijeme. Zich ovšem hledá... a tápe. Má svoji psychologii a drží se jí. A všechno, co z psychologie ví, ho odvádí od věci samé. Místo aby věřil vlastnímu *phaneronu*, vlastní zkušenosti z poznávání díla dramatického, chytí se druhých, ať už psychologů či “psychologů” (ano, psychologie umění je dodnes psychologii tvůrců, a pokud možno génů, ne nás, podprůměrné konzumentské lůzy: tahleta konzumentská *slums* či *ménages bourgeois*, to je i za našich, jen zdánlivě pokročilejších časů téma ještě pořád spíš pro sociologa). Zich se tedy i s tou svou psychologií bude stále držet tvůrčevského konce (teprve až přesídílí na opačný, konzumentský konec, nastane koperníkovský obrát v teatrologii, teprve pak, uchopiv ten správný konec, vyklopí jedním trhnutím celý ten pytel hojnosti!). Zatím jen paběrkuje a ještě je za to psychologii vděčný. Už předtím, dříve než vyslovil svůj *Princip mimické nadvlády*, ještě v předchozí podkapitole, nadepsané *Drama není druh poezie*⁷, došel na základě analýzy pojmu poetický a jistých zkušeností s “divadelní akustikou” k důkazu tvrzení anticipovaného nadpisem. Vzápětí, podepřen svojí favorizovanou psychologií (tentokrát takřkajíc *introspekci* z druhé ruky, autobiografických výpovědí o tvůrčích procesech dramatiků), šel ještě dál, totiž k tvrzení, že nejen (výsledné) dramatické dílo, ale ani jeho řeckně literární předloha, text, nepatří do poezie, protože i zde je na počátku nikoli slovo, ale (aspoň ve fantazijní vizi dramatika) herec, a je to jen nemožností fixace oné vize, to jest, je to jen osudovým omezením dramatického umění, proč tvůrce sám nám nemůže tuto svou představu svým dílem sdělit, povinností realizace však je (a to je ošklivý argument!) držet se toho, co měl na mysli. A tvůrce měl na mysli herce, tudíž alfou i omegou všeho dramatického umění je herec. Nic proti tomu: Zichova snaha je určitě sympatická. Škoda jen, že klíčový argument pro svůj princip si bere Zich nikoli z (přislíbené) psychologické analýzy vjemu, leč z (psychologických) báji o vzniku díla (koneckonců účel světí prostředky a pro tezi o nadvládě herectví je každý argument dobrý).

Psychologie je pak orientačním světýlkem či bludičkou i dalších partií Zichova spisku. Zich se jí zaklíná jak při analýze vnímání díla či jeho tvoření, tak i při zkoumání psychiky fiktivních postav příběhu i bezesporosti jejich řečí

ve srovnání s jejich činy, jakož i při hledání zákonitosti souvislého děje z takovýchto činů i řečí upleteného, a psychologii argumentuje i při analýze časové formy díla, napětí a uvolnění, střídání silnějších dojmů dojmů slabšími atd. Protějškem tohoto přístupu jsou pak jediné nepsychologické a svým způsobem i antipsychologické, analytické pasáže věnované rozboru pojmů **poetický** a **dramatický**, i když i ony – jak jsme viděli v případě argumentace dokazující prvotnost představ toho kterého jedinečného herce v imaginaci dramatiků – nakonec ústí do argumentů psychologických. Mezi psychologickými pasážemi chybí však – na rozdíl od *EDU* – jedno jediné: psychologická analýza kořenů herecké tvorby.

Kupodivu sama kapitola o herectví, tak jak je sympatická svým záměrem dát herectví místo, které mu náleží – je průšvih. Možná, že na některé americké univerzitě by Zichova argumentace prošla, ale měřeno tím, co nás Zich naučil, je to na minus dostatečnou. Výchozí shrnující popis “divadelní vzpomínky” je v pořádku: lidé na jevišti představovaní a jejich jednání, což obojí tvořili herci, to vše je přesné, přesná je i z toho vyplývající teze: předmětem hereckého umění jsou, stručně, ale úplně řečeno, **jednající lidé**. To, co následuje je ovšem konflace, směšování, p(r)opletenina, zmatek. Místo aby se tu přesně rozlišovalo to, co je předmětem hereckého zobrazení a co je jeho materiálem (látkou), dospívá se tu k prapodivným tvrzením, jako že předmětem hereckého umění jsou lidé reální, tj. skuteční, čímž se prý právě herecké umění liší od všech jiných... Nic proti lidem, skutečným a reálným, ale oni přece nejsou předmětem herectví, dokonce ani tam, kde jím (jako skutečný Tom Paine či Galileo Galilei) v jistém smyslu slova “předmět” jsou, zatímco oni lidé, co tímto předmětem jsou, nejsou skuteční či reální, ale fiktivní (čímž se koneckonců vůbec neliší od postav románu), mohou však být – navíc – i zcela neskuteční jako výtvoři čiré fantazie. To není jen Zichovo nahodilé ujetí. K tomu, aby si Zich otázku herectví náležitě uspořádal přinejmenším tak přehledně, jak to udělá v třetí kapitole *EDU*, kde rozliší umělce, jeho materiál, jeho dílo (to, co nám prezentuje) a to, co toto dílo představuje (tedy předmět, který jím reprezentuje), je dosud nesmírně daleko, a Zichův klíčový pojem **herecké postavy** (odlišné jak od dramatické osoby, tak i od herce samého, nikoli však od **hrajícího herce**) je dosud hluboko za horizontem.

Neujasněnost a chaos poznamenává pak celou kapitolku *PTD* o herectví. To neznamená, že by tu Zich neusiloval o pořádek a že by tu všelicos i nevycházelo a neklapalo. Například schéma, k němuž dospívá – opět díky bludičce psychologii – a které tak elegantně rozčísne hru a mluvu, řeč rozumovou, řeč (a mimiku) citovou a jednání, by mohlo být dodnes ozdobou mnoha teatrologických disertací na celém světě. Jenže i zde patlá Zich dohromady holky a vdolky. Veden psychologii, škokbrtne hned na počátku o málem schen-nerovský rozdíl vjemů vizuálních a aurálních (sluchových): hru má už od prvního odstavce v rubrice vjemů zrakových, mluvu pochopitelně v přihrádce dojmů sluchových: jakoby hra nezahrnovala i mluvu (ve smyslu definice mluvy v *EDU*) a jednání i jednání slovní. Jenže porodní bába Sokrates se svými dotěrnými otázkami (a co tím myslíš, když říkáš slovo řeč? a mluva? a hra? a jednání?) se nedostavila, nezatlačila Zicha do úzkých, a tak si na jeho definice musíme ještě chvíli počkat. Obdivujme tedy zatím aspoň tu úpornou (a tedy, žel, křečovitou) snahu dobrat se s tím, co má (a má zatím jen tu svou psychologii!) samé esence umění dramatického, podstaty umění hereckého. Koneckonců to, co schéma říká, není tak docela marné. Jenže, přes všechno, co tu tak obdivuhodně vycházelo, nepřísnejším kritikem se tu ukáže Zich sám a schéma do svého definitivního spisu nepojme. V *PTD* je vůbec několik docela svůdných myšlenek, a nejsme-li právě nadání schopností domýšlet je až do logických důsledků, mohli bychom v nich najít zalíbení a dokonce jim dát přednost před Zichovými formulacemi definitivními, tím spíš, že ty tady nenajdeme a že tu tedy nenajdeme ani Zichův systém, což právě nám může znamenitě vyhovovat. Abychom tomu zabránili, předběhněme historii, vystupme na horu Sinai a vraťme se s deskami, v nichž je vytesáno to nejjákladnější, co zatím v Zichově spisku a jeho uvažování tak zoufale chybí. Je to především základní axiom Zichova systému, jeho **definice dramatického díla**, která, jak víme, zní takto: **DRAMATICKÉ DÍLO JE UMĚLECKÉ DÍLO PŘEDVÁDĚJÍCÍ VESPOLNÉ JEDNÁNÍ OSOB HROU HERCŮ NA SCÉNĚ**, dále pak snad předběžná, pomocná věta, lemma: **TAKOVOU NÁZORNOU AKCI OSOBY, JEŽ MÁ PŮSOBIT A PŮSOBÍ NA JINOU OSOBU, NAZVEME JEDNÁNÍM**, a konečně i věta (předběžná definice, tedy rovněž lemma): **DRAMATICKÉ DÍLO JE TO, CO VNÍMÁME (VIDÍME A SLYŠÍME) PO DOBU PŘEDSTAVENÍ V DIVADLE**.

Tato věta sice – i když ne v této pomníkové podobě – v Zichově spisku obsažena je, ne však její důsledek, který ostatně v námi uváděné podobě nenajdeme ani v Zichově definitivní knize (i když jeho myšlenky ano!) a který by mohl znít takto: ... KTERÝŽTO VJEM (ČI ASPOŇ JEHO NEJDŮLEŽITĚJŠÍ, NEJDYNAMIČTĚJŠÍ SPECIFICKÁ SOUČÁST) JE SUBJEKTIVNĚ INTERPRETOVÁN (MINIMÁLNĚ) DVĚMA VÝZNAMOVÝMI PŘEDSTAVAMI, TOTIŽ TECHNICKOU VÝZNAMOVOU PŘEDSTAVOU HRY HERCŮ A OBRAZOVOU VÝZNAMOVOU PŘEDSTAVOU VESPOLNÉHO JEDNÁNÍ OSOB.

Přesto se i v tomto zdaleka ne definitivním Zichově spisku najdou místa tak skvělá, výstižná a zdařilá, že je naopak v Zichově definitivním díle postrádáme. Patří k nim především ona obdivuhodná pasáž, v níž Zich – ahistoricky, budiž, zato však pro svůj speciální účel metodicky zcela uvědoměle a důsledně – odmítá všechny argumenty z historie, natožpak z prehistorie tohoto umění, umění, které jako žádné jiné je uměním přítomnosti. (Proto jsme si právě tuto pasáž dovolili dost vydatně citovat aspoň v komentářích k 2. vydání *EDU*.) A druhou takovou formulací, kterou v Zichově definitivním díle postrádáme, je pojmové spřežení “skutečný, ale z hlediska určení nepravý”. Naopak zde, v *PTD*, se vyskytuje hned několikrát, málem jako příznačný motiv či refrén, nejjasněji v kapitolce o prostoru, tj. v kapitolce *Scéna*. Samozřejmě totéž se dá tvrdit i o čase v dramatickém díle, a samozřejmě o všech konkrétnějších výplních jevištního času (i prostoru), o ději, o hře, atd. (Mimochodem – kolik hlubokých, sentimentálních nesmyslů se už o čase naplácalo a jak nádherně se v nich eskamotovalo s pojmy!) Ne všechna ta místa, kde se v Zichově náčrtu zmíněné pojmové spřežení vyskytuje, jsou ovšem nejšťastnější. Spoustu energie vyplývá Zich na dokazování samozřejmostí, totiž na to, aby dokázal platnost první části naší pojmové dvojice, na důkaz toho, že prostor, čas, děj v čase probíhající atd. jsou reálné. Méně už na to, aby zpřesnil druhou polovinu, polovinu “ale z hlediska určení nepravý”. Nejde vlastně ani tak o zpřesnění, jako spíš o to, aby se Zich této své dostatečně přesné formulace držel (a možná i o to, aby ji v jejích důsledcích skutečně pochopil). Už první příklady (v kapitolce o herci) nás totiž odvedou jinam – od specifikace z hlediska určení k specifikaci z hlediska materiálu, jíž se bude Zich nakonec téměř výlučně

zabývat v *EDU*. Ten první příklad totiž zní: “Herec je skutečný člověk, ale ne např. skutečný král, nýbrž nepravý, falešný.” To opravdu odvádí pozornost jinam: jde přece o to, že nejen král je nepravý, ale i jeho poddaný je nepravý, a nejen koruna, žezlo a trůn jsou nepravé, ale i obyčejné židle v titulní roli Ionescových *Židli* jsou nepravé, byť o jejich (materiálové) židlovosti neřku-li autentičnosti nebylo ani nemůže být nejmenších pochyb.

A ještě jedna drobnost, kde se v náčrtku zablýsklo na lepší časy, takže lze zalitovat (tentokrát spíš ke škodě dnešní divadelní vědy než Zichova systému samého), že v Zichově definitivním spisu není. Jde o předběžnou, orientační definici dramatického díla (něco jako *lemma*, cesta k definici vlastní), v níž dal Zich nakonec přednost prezentu (dramatické dílo je to, co vnímáme... během představení na jevišti) před původní formulací v čase minulém (“co jsme vnímali”). Ta **původní** formulace totiž nepřimo a asi bezděčně doznávala cosi jako osudovou asynchronnost divadelní vědy. Teď, právě teď, co tuto předběžnou definici vyslovujeme či čteme, divadlo přece nevnímáme. Vnímali jsme. Teď to jen pamatujeme, vybavujeme si to a připomínáme. Nic víc. Můžeme do toho – dnes – zapřáhnout i nahrávací techniku, ale video-nahrávka není divadlo... Na rozdíl od literární vědy a vědy o výtvarném umění, které se dají dělat i v přítomnosti a psát v čase přítomném, o divadle můžeme psát jen ze vzpomínky.⁶

Zichův rukopis nebyl určen pro tisk (i druhá část se zřejmě tiskla z jiné, definitivnější, autorsky zredigované předlohy). Byl to rukopis, z něhož – nebo spíš podle něhož – se ovšem dalo přednášet, i když výlučně pro tento účel zřejmě nevznikl. Nasvědčuje tomu pochybnost při vrocení, připsaném tužkou k názvu studie “1922 či dřív” a koneckonců i hned třetí věta Zichovy předmluvy k *EDU*: “Po delší přestávce vrátil jsem se k témuž předmětu [tj. k teoretické dramaturgii] ve snaze najít formulaci co nejobecnější. Výsledky svých úvah přednesl jsem r. 1922 ve Filozofické jednotě v Brně ve dvou přednáškách, nazvaných *Principy teoretické dramaturgie*. K přednáškám samým se nám nepodařilo najít žádný komentář, referát či hodnotící noticku. Lidové noviny přednášku pouze ohlásily (pořádala ji ve dnech 5. a 7. prosince 1922 Filozofická jednota a konala se právě tak jako některé pravidené přednášky filozofické fakulty Masarykovy uni-

verzity, k jejímž učitelům tehdy Zich patřil, v přednáškovém sále Moravského muzea na Zelném trhu), přednáška však zřejmě žádného z posluchačů nevyprovokovala, aby se o tuto vpravdě historickou událost s někým podělil. Snad za to mohl i Otakar Zich sám – vždyť podle Václava Černého, který na Zichova pražská univerzitní čtení vzpomíná ve svých *Pamětech* – “přednes školský, Zich ne *brillait pas de sa personne*”, – Zich nijak neoslňoval svou osobou. (Ovšem, pokračuje Černý, a nepochybně to můžeme vztáhnout i na tuto brněnskou přednášku – “Obsahově plod přemýšlení velmi opravdového a originálního, plný bystrých a dalekých *aperçus*. Zicha, estetika orientovaného na estetický jev jakožto takový a na čistou formu – byl vlastně muzikologem a sám hudebně tvůrčí – měli brzo dobré důvody dovolávat se naší formalisté, a příliš brzo si ho nechali zastínit cizí, ruskou vědní tradicí!”) (Černého postřeh se pronikavě shoduje se vzpomínkou dr. Otakara Nováčka: “Zich [...] neměl zpočátku velkou účast na svých čteních. Teprve později a postupně si dobýval přívržence, jak na svých přednáškách, tak i v semináři [...] Zich nebyl ani krasomluvec, ani pozér,

obsah však jeho přednášek byl velmi přitažlivý a sugestivní. Byl to savant et artiste v jedné osobě.” – Otakar Nováček: *Snědý estetik s lulkou*, Program 50 /1978/79/, 9, s. 353–354.)

Zichových fotografií je poskrovnu, portrétů ještě méně. Otiskujeme tedy s velkou chutí jiný, tentokrát obrazový, přesněji obrazově–literární dokument (hle nádherné téma pro Zichovu přednášku o *spojení umění!*), totiž karikaturu Huga Boettingera (Dr. Desideria) spolu s epigramem J. L. Budína (JUDr. Jana Loewenbacha) z knížky epitařů a kreseb *Muzikantské dušičky*. Ideálním místem pro přetištění této zichovské kuriozity by byla samozřejmě Zichova kniha, zejména její doslov, vrcholící nástinem životopisu. Tím spíš, že Budínův žertovný epitař má i trochu osudovou, ba vysloveně jasnovidnou stránku, při níž až mrzí. Zich byl vskutku přímo fatálně přitahován dílem Jana Nerudy. A k Nerudovi se dostavil – na onen svět – přesně podle obrázku, jako nedočkavý gratulant právě v předvečer jubilantových stých narozenin. Loewenbachův “náhrobní nápis” se tak stal téměř doslova nápísem náhrobním.

OTAKAR ZICH

Zde z četných Otakarů české muziky
spí tělem nejmenší, však duchem veliký.
On v samotě a vědě zcela zapad,
žel, místo hudebního “Malířský” měl nápad.

Zpěvákům na zeď maloval vždy čerta,
a hudbu svoji nacpal do Hilberta.
Pak Nerudových veršů šffil slávu
to v tuze těžkém orchestrálním hávu.

Teď v nebi v této práci pokračuje
a Nerudu celého orchestruje.



Využíváme této příležitosti k opravě dvou nepříjemných tiskových nedopatření v našem vydání *EDU*. To první je už v původním vydání, tedy u Zicha. Milenecká dvojice (druhý pár) ze Shakespeareova *Mnoha povyku není Hero a Leandr*, jak to uklouzlo Zichovi, ale Hero a Claudio: chtěli jsme to opravit už v korekturách, bohužel vlastní Zichův text jsme vůbec ke korektuře nedostali. Druhé nedopatření: na str. 311 vypadl Zichův graf a zůstalo po něm jen prázdné místo.

Jednání	I.		II.				II.	
Obraz	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

I to jsme zjistili včas, aspoň potud, že kniha ještě nevyšla z tiskárny, bohužel v podmínkách partajního teroru, který v příslušné redakci vládl, jsme nechtěli věc zbytečně rozmazávat a odpovědné redaktorce ublížit. Netrvali jsme proto ani na vytištění lístečku s těmito dvěma erraty. Prosíme tedy takto postižené majitele Zichovy knihy (naštěstí, díky moudrému stranickému vedení, přes naše nezodpovědné intervence

byl náklad druhého vydání opravdu minimální, pouhých 1800 výtisků!), aby nám odpustili a oba lapsy si opravili.

Pokud jde o vlastní ediční přístup (máme teď na mysli Zichovo dílo, nikoli jeho magnum opus!), šlo nám o to, dokumentovat jistou vývojovou etapu českého myšlení, spíše než jistou historickou etapu české ortografie či stylistiky. Naše vydání tedy není diplomatické ani nijak zvlášť pietní, i když naše zásahy do Zichova textu byly minimální: omezily se na jeho zredigování, zařazení vpisků do textu na místo, kam by je asi vělel Zich sám (pokud by je neškrtl, což si netroufáme), a přiblížení Zichova textu dnešní pravopisné normě. Stylově ponecháváme textu jeho strohost: je to náčrt, často pouhý koncept, ne definitivní text. Předloha pro přednášku, ne její konečné znění. Asi na dvou místech jsme zasáhli do Zichova slovosledu, v zájmu jasnějšího porozumění toho, oč Zichovi jde, podle principu východiska výpovědi a jádra výpovědi. Rovněž rozvitě přívlastky za jménem píšeme podle dnešní normy: na rozdíl od Zicha rozlišujeme mezi přívlastkem těsným a volným, z nichž jenom druhý odděluje čárkami.

Poznámky

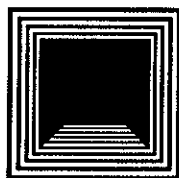
- 1) Cosi o tom vím: složitost otírám v knížce *Mnoha povyku pro sémiotiku* své metateoretické uvažování o teoriích (sémiotikách) divadla, a přestože jsem mohl plně navázat na Zicha, trvalo mi roky, než jsem si udělal pořádek a dostal se tam, kde byl on hned v prvních dvou kapitolách *EDU*: moje sériová a paralelní teorie nejsou nic jiného než nové názvy pro Zichovu teorii "aristokratickou" a "demokratickou" čili (bez uvozovek) syntetickou. Jeden rozdíl tu ovšem je: složitost divadla je pro mne složitostí divadla jakožto komunikační situace, zatímco pro Zicha složitostí vyplývající ze spojení různých a různorodých umění a jejich estetik. I. O.
- 2) Asi by se líp hodila pojmová dvojice vizuální a auditivní, případně, jak je dnes obzvlášť v módě, aurální (ušní, nikoli svatozářičové). A divadelní antropolog, profesor Schechner, nám pak upřesní, že pro nás, eurasijský, do sebe zahleděný, všecko co nemá stavby či písmo podceňující, zkrátka a dobře imperialistický, bílý či mírně nažloutlý, případně nahnědlý Sever platí, že jsme kulturou Oka, jak o tom svědčí i samo slovo divadlo, zatímco teprve vykořisťovaný a samými divadelními antropology přehlížený Jih je kulturou Ucha – čeho kulturou jsou pak rovněž utlačované a dosud neprávem přehlížené kultury minorit lesbické a homosexuální, o níž se tu také zmiňuje, se už nespecifikuje. Což všecko hlásá na sympoziu pořádaném školou, která má jen o pár dveří dál specializaci pro studenty, jejichž zrak je sice absolutním vítězem nad zcela vyřazeným

soupeřem, tak absolutním, jak se o tom zrakové hegemonii Severu ani nesnilo, nicméně tak přesmutným, že se ze svého vítězství v nejmenším neraduje, tím spíš že musí, navíc, fungovat i jako náhradní sluch! – Budiž, to vše je jen pro ilustraci toho, co vše lze zcela pošetilým stavěním zraku proti sluchu dokázat. I Zich s tím zakoketuje, je přece psycholog, naštěstí bez jakýchkoli ideologických implikací, a jen v poněkud méně domyšlených pasážích *PTD*. Ale pokud jde o *EDU*, zde bude pro něho divadlo naprosto nerozlučně i slychadlem. I. O.

- 3) V jednom – v tom nejdůležitějším – má však jasno: to, o čem mluví drtivá většina dosavadních badatelů, nejsou dramatická díla, ale jejich pouhé texty, případně partitury, v kterémžto podvodném vydávání části za celek, případně projektu za jeho realizaci (případně protokolu za akt sám) ji podporuje špatně pochopený Aristoteles (ten to sice dělá první, ale má přece jen od Zicha pardon). Proti tomuto principiálnímu nepochopení toho, co je to vlastně dramatické dílo, či (buďme tolerantní) krutě redukcionistickému chápání jeho složitosti (v *EDU* mu bude říkat aristokratické, ale oligarchické by bylo lepší!) Zich zcela rozhodně protestuje. Nedokáže se však osvobodit od chápání divadla jakožto Spojených Umění (víme, že ani v *EDU* tuto teorii neodvrhne tak docela!). Aby bylo jasno: princip spojení nechceme a ani nemůžeme popřít, divadlo je ochotno spojit se s ledačím, taková je skutečnost: nelze v něm však vidět samu podstatu divadla, tím méně pak Zichova dramatického díla či dramatické-

ho umění, a nelze s ním tedy hauzřovat tam, kde se právě o onu podstatu jedná. V *EDU* Zich toto pojetí bude exponovat na správném místě a odkáže je do patřičných mezí. Zde zatím ne. Všimněme si třeba místa, kde je tou vůbec nejradikálnější formulací ("tento vjem je jednotný a není v něm ničeho, co by nám hlásalo, že se tu – a to postupně – "spojilo" několik umění. O tom snad víme, ale to je vědění teoretické.") odvrhuje, ale hned o dvě věty dál znovu bere na milost ("Rozpoznáme tu zajisté jednotlivé různorodé stránky umělecké, ale budeme o nich uvažovat, tak jak tu jsou (jako složky) beze vztahu k umění, jimž snad jsou přibuzny. Tím není řečeno, že bychom postižení vzniku dramatického díla měli úplně pustiti ze zřetele."). A ještě něco (něco, co nám připomněla poslední věta právě citované pasáže): v *EDU* Zich tuto teorii, teorii Spojených Umění přijme v čistě synchronní podobě (pozor: čehož se pak chopí jeho strukturalističtí a kouřilovští následovníci, kteří se dál než za tuto teorii nedostanou). Zde ne. Přijde-li řeč na Spojená Umění, přisloví si Zich vždycky poznámkou: a to postupně... Čímž se, aniž si to uvědomuje, vrací zpět k oligarchickému (v *Mnoho povyku pro sémiotiku* mu budu říkat sériovému, I. O.) pojetí divadla. Tudíž obě kritizovaná pojetí, tak nádherně odlišená v *EDU*, zůstanou zatím bez zcela jasného vzájemného rozlišení a ohraničení, kritizována spíše argumenty z empirie a praxe, a ne ze Zichovy vlastní jasně formulované teorie. Což koneckonců přesně odpovídá tomu, co Zich slíbí (o nic jiného mu přece nejde než o empirii a induktivní postup!). Přitom jednu věc cítí (i když ji tam nepojmenovává) docela přesně. Odmítá totiž jakékoli argumenty z minulosti i z budoucnosti (tj. argumenty Zukunftsmusikera Wagnera). "Komunistické" argumenty Wagnerovy (jednotlivá umění do syntézy vstupující budou povinna obětovat svou samostatnost v zájmu vyššího celku, aneb – zpíváno slovy Jana Wericha – "Když všichni všechnem všechno dáme, tak všichni dohromady uděláme Gesamtkunstwerk") mu připadají stejně pošetilé jako komunistické vize politické.

- 4) Psychologie, chápete-li ji takto, introspektivně, je přítom, co do živé empirie, ze všech věd vlastně nejpohodlnější: v jiných vědách abyste se, chcete-li dělat terénní průzkum, vypravili až na druhý konec zeměkoule, zde si naopak svůj terén nosíte neustále s sebou. A tak se zdá, že Zichova psychologie má vlastně všechny rysy toho, čemu C.S. Peirce (a nejen on) říká **phenomenology**, případně též **phaneroscopy**.
- 5) **Teoretická dramaturgie** je – připomeňme to nepozorným – podtitul či alternativní titul Zichova definitivního spisu. Což komentujeme příslušnou poznámkou v dodatcích k druhému vydání *EDU*.
- 6) Bühler, K.: *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*, Kant-Studien, Bd. 38, Berlin 1933, s. 21. Hilbert, D.: *Axiomatisches Denken*, Mathematische Annalen, Bd. 78 (1918), s. 405–415.
- 7) Podobná tvrzení, apodiktická, a navíc i zcela kontraintuitivní, vyvolávají samozřejmě odpor, opozici, a vedou k tvrzení opačným. Jiří Veltruský zcela určitě neznal Zichovu přednášku, znal však Zichovo stanovisko z *EDU* a to mu stačilo. A tak Veltruského disertace *Drama jako básnické dílo* (vyšlá za války v Havránkově a Mukařovského sborníku *Čtení o jazyku a poesii*, Praha: Družstevní práce, 1942) stejně jako její anglická verze *Drama as Literature* (Lisse: Peter de Ridder, 1977) je tou největkolepější – byť i jednostrannou – odpovědí na Zichovu neméně velkolepou, ba přímo monumentální jednostrannost.
- 8) Viz naše vydání *EDU*, s. 397. Kdybychom byli hnidopyšní (prosím psát s tvrdým y!) dekonstrukcionisté, což nejsme, mohli bychom z té koncovky minulého času (vnímali) vyeskamotovat celý pamflet, přinejmenším tak velkolepý jako onen grand cirque magique rozpoutaný poněkud teatrálně rozzuřeným Derridou kolem copyrightového céčka v kroužku, jímž, nic zlého netuše, přizdobil J. R. Searle svůj mírumilovný a věčný komentář, ostatně psaný na objednávku dekonstrukcionistického Glyphu.



do živé
yste se,
škoule,
Zichova
jen on)

titul či
přísluš-

en, Bd.
natische

olávají
litruský
rovisko
šnické
1 Čtení
anglic-
je tou
ieměně

ím psát
té kon-
ejmen-
oněkud
oužku,
a věc-
ického

V pozůstalosti Otakara Zicha se zachoval rukopisný přehled "definic a jiných vět" tvořících logickou páteř prvního dílu *Estetiky dramatického umění*. Výpis, pořízený zřejmě dodatečně (číslice v závorkách patrně odkazují ke stránkám rukopisu knihy) nebyl sice snad zamýšlen jako přímá součást knihy, aspoň v této formě, dává však zajímavé svědectví o Zichově pracovním postupu a o jeho myšlenkové metodě. Bohužel světlemodrá barva inkoustu, jímž je rukopis psán, znemožňuje zhotovení kvalitního faksimile. Přetiskujeme tedy opis, v němž jsme zachovali všechno grafické uspořádání Zichova rukopisu (podtržení vyznačujeme polotučně, pozdější Zichovy vpisky kurzívou).

Definice a j. věty Obsaženo v I. díle
Pojem dramatického umění

- Urč. **Dramatické dílo** (čin., zpěv.) je to, co vnímáme (vidím, slyš.) po dobu představení v divadle (2)
- Urč. **Dramatické dílo** skládá se ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž viditelné a slyšitelné (11)
- Urč. **Nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest skutečné jeho provozování** (11)
- Herectví není výkonné umění (Herec není výkonný umělec) (15)
- Výkonný umělec** provádí, co je **textem dáno**, a tvoří jen **nuance** toho, tedy něco s daným **stejnorodého** (18)
- Dílo herecké** patří do kategorie dějů, ne věcí (20)
Tedy také "postava"

- Emp. **Dílo dramatické vzniká** po etapách v přesně určeném postupu (28)
- Emp. "Herečtější" znamená vždy též "dramatičtější" (33)
- Emp. Podle vzniku je dramatické dílo "spojení umělců" (28)
Formulace "spojení umění" znamenala by kompromis (35)
- Emp. **Dramatické dílo předvádí nám děj umělý**
- Jen herecká složka dramatického díla je dramatická v pravém smyslu slova; druhé jen potud, pokud přispívají k účinnosti herecké (37)

- Def. **Jednáním** nazýváme takovou akci osoby, která má působit a působí na akci osoby jiné (42)
- Def. **Dramatický děj** je ten, který vzniká jednáním osob vespolek (42)
- Def. **Dramatická osoba** je ta, jež jedná vůči osobám jiným (42)
Dramatické dílo musí obsahovat **víc osob než jednu**, čili:
Dramatické dílo je nutně uměl. dílo kolektivní.
Princip estetické analýzy (39)
Princip funkční libosti (41)
- Při vnímání dramatického díla máme 2 významové představy najednou: technickou a obrazovou (51)
Dramatické umění je umění obrazové (52)
Herectví je umění obrazové
Princip korespondence mezi představou technickou a obrazovou [princip charakterističnosti?] (55)
- Def. **Herec je umělec, představující myšlenou osobu sebou samým** (58) *Předběžně již* (48)
- 3 negativní věty (58) vylučující z dram. umění obory, kde není herec a kde může být sólista
- Herecký výkon je sice nutná, ale ne postačující podmínka pro dílo dramatické (63)
- Postulát totality** hereckého výkonu (64)
Dramatické umění je úhrn dramat. děl (70)
Činohra je dílo samostatného herectví (68)

- Další Def.:** Dramatické dílo = (70)
Činohra = (71)
Zpěvohra = (71)
Scénický melodram = (71)
Dramatická pantomima = (71)
Scéna = (75)

- Princip dramaticčnosti** (73)
Princip stylizace (74)