

Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta  
Seminář estetiky

---



LOUTKA A STYLIZACE  
The Puppet and Stylization

Bakalářská diplomová práce

Autor: Kateřina Dvořáková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

Brno

2018

### **Bibliografický záznam**

DVOŘÁKOVÁ, Kateřina. *Loutka a stylizace*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2018. 66 s. Vedoucí bakalářské diplomové práce prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

## **Anotace**

Bakalářská diplomová práce *Loutka a stylizace* se zabývá problematikou determinace loutky a loutkového divadla pomocí srovnání významnějších historických názorů filozofů, estetiků, sémiologů a teatrologů s přesahem historických reminiscencí významnějších etap loutkového divadla. Není však prací teatrologickou, ale především estetickou, jak napovídá název jejího klíčového zdroje *Estetika dramatického umění* (1986) Otakara Zicha, jehož pojetí principu stylizace loutkového divadla je zde věnována zvláštní pozornost. Základní problém vztahu předmět-loutka-osoba se týká tedy oblasti kognitivní, psychologické, etické a estetické. Práce se tak zaměřuje na otázky působení loutky, na fenomény jako „živost“, „záhadnost“, „působ“; „tělo a duše“, „loutka - znak“ atd. Proto je jedna z rozsáhlejších kapitol věnována zkoumání znaků loutkového divadla a jejich vnímání Petra Bogatyreva; pozdějším reflexím Erika Kolára, Henryka Jurkowského, Iva Osolobě a Karla Makonje, ad., následnému rozvedení předchozí teorie se snahou sumarizovat závěry.

## **Annotation**

Bachelor diploma thesis *The Puppet and Stylization* assesses the issue of determining puppets and puppetry. It compares opinion and works from various major relevant artists, philosophers, aesthetics, semiologists and teatrologists with consideration to historical overlap or significant time period of puppetry. As a title suggests, this Bachelor diploma thesis is not teatrology paper but it concerns about aesthetic which is cued by its key source *The Aesthetics of Drama* (1986) by Otakar Zich and particular attention is given to his principle of puppetry stylization. The base problem of sign-puppet-person relationship is concern of cognitive, psychological, ethic and aesthetic domains. Therefore, this thesis focus on questions about phenomena like “liveliness”, “mysteriousness” , “grace”, “puppet - symbol” etc. This is the main reason of the largest chapter is about investigation of remarks and perception of puppetry by Petr Bogatyrev and later reflexions of Erik Kolár, Henryk Jurkowski, Ivo Osolsobě and Karel Makonj and others and their expansion of theory with attempt to summarise their conclusions.

**Klíčová slova**

Loutka, loutkové divadlo, maska, loutkovost, loutkovitost, stylizace, charakter, herecká postava, dramatická osoba, jevištní postava, Otakar Zich, divadelní znak, Petr Bogatyrev, Erik Kolár, Henryk Jurkowski, Ivo Osolsobě, Karel Makonj.

**Keywords**

Marionette, puppet theater, mask, puppetry, stylization, character, Otakar Zich, theatrical sign, Petr Bogatyrev, Erik Kolár, Henryk Jurkowski, Ivo Osolsobě, Karel Makonj.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně dne 10. června 2018

Kateřina Dvořáková

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu doktorovi Jaroslavu Blechovi, který mě svoji odbornou činností inspiroval, a panu profesorovi Osolsobě, vedoucímu diplomové práce. Oběma děkuji za ochotu, čas a cenné informace, které mi poskytli.

Díky patří také mojí rodině a nejbližším přátelům, kteří mi byli oporou.

## Obsah

1. ÚVOD.....	9
2. DETERMINACE POJMŮ S PŘESAHEM DO HISTORIE .....	10
2.1    LOUTKA.....	10
2.1.1    Maska .....	17
2.1.2    Loutkovost, Loutkovitost.....	18
2.2    LOUTKOVÉ DIVADLO.....	20
2.2.1    Teorie českých myslitelů.....	28
2.2.2    Stylizace.....	30
2.2.3    Charakter.....	31
2.2.4    Herecká postava.....	32
2.2.5    Dramatická osoba.....	33
2.2.6    Jevištní postava.....	34
3. PRINCIP STYLIZACE V POJETÍ OTAKARA ZICHA.....	35
3.1    PSYCHOLOGICKÁ ANALÝZA ILUZE.....	39
3.2    STYLY LOUTKOVÉHO DIVADLA .....	41
4. ZKOUMÁNÍ ZNAKŮ LOUTKOVÉHO DIVADLA A JEJICH VNÍMÁNÍ PETRA BOGATYREVA .....	44



<b>5. REFLEXE POLEMIKY ZICHA A BOGATYREVA.....</b>	<b>48</b>
5.1 ERIK KOLÁR .....	48
5.2 HENRYK JURKOWSKI .....	49
5.3 IVO OSOLSOBĚ.....	51
5.4 KAREL MAKONJ.....	52
<b>6. ZÁVĚR .....</b>	<b>56</b>

## 1. ÚVOD

„Co je loutka? Jaký je její původ? Jaké jsou její vlastnosti? V čem spočívá specifická estetická funkce loutky? Jak se tyto vlastnosti a funkce projevují v divadelních vztazích? Je loutkové divadlo svěbytným uměleckým druhem? Jaké jsou jeho jedinečné výrazové prostředky (nebo lépe jazyk), které je vymezují jako specifický druh divadla? Kde je hranice mezi divadlem loutkovým a neloutkovým? A je tato jevová skutečnost ve své celistvosti vůbec postižitelná racionálními metodami?“<sup>1</sup> To jsou otázky, které přicházejí na mysl při snaze o přesné logické definování a systematizaci loutkového divadla a loutky samé. Z odborného hlediska tyto jevy posuzuje řada vědních disciplín; jako všechny uměnovědy, estetika, sémiotika, psychologie, sociologie a antropologie; kterých se problematika loutkového divadla nějakým způsobem dotýká. Bakalářská diplomová práce se těmito otázkami zabývá za pomoci srovnání vlivnějších názorů několika významných osobností. Otázkou loutky a stylizace se zabývá z hlediska estetického, přičemž zvláštní pozornost věnuje principu stylizace, jak jej ve své knize *Estetika dramatického umění* popsal Otakar Zich. Součástí vydání z roku 1986 je také významná studie *Loutkové divadlo*, která se věnuje estetice loutkového divadla. Se Zichem později polemizoval Petr Bogatyrev, jehož zkoumáním znaků loutkového divadla a jejich vnímáním se bakalářská práce rovněž zabývá. Dále pozdějším reflexím Erika Kolára, Henryka Jurkowského, Iva Osolobě, Karla Makonje, ad., jejich následnému rozvedení předchozí teorie se snahou sumarizovat závěry.

Současná česká teatrologie pak loutkové divadlo zkoumá ve všech jeho aspektech, značná různost a proměnlivost divadelní praxe; jako „*fyzilogické rozdíly loutek, široké spektrum historických i místních typů loutkového divadla*

---

<sup>1</sup> BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Olomoučany: Final Tisk, 1998, s. 4.

*a loutkářských technik, dynamická proměna funkcí, syntaktičnost a splývání s jinými divadelními druhy*<sup>2</sup>; však ustanovování teorie bezprostředně ovlivňuje.

---

<sup>2</sup> BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Olomoučany: Final Tisk, 1998, s. 4.

## 2. DETERMINACE POJMŮ S PŘESAHEM DO HISTORIE

### 2.1 LOUTKA

Slovo *loutka* je v češtině odvozeno od praslovanského výrazu pro lýko. Stejně je tomu v polštině, kde výraz pro loutku *lalka* znamená rovněž panenka; obdobnou sémantickou motivaci lze vysledovat i v ruštině, jejíž *kukla* je označením jak pro loutku, tak pro panenku. Ve slovenštině se pak oba tyto významy odlišují jedním písmenem, *bábka* znamená loutka a *bábika* panenka. Vedle francouzského *marionette*; jehož odvození *marionette/Marionette* funguje v angličtině a v němčině vedle domácích názvů jako např. *puppet/Puppe*; je pro marionety vžitě také italské pojmenování *fantoccini*.<sup>3</sup>

Fenomenologických definic *loutky* a *loutkového divadla* existuje celá řada. Zde je pro ilustraci několik příkladů, ke kterým odkazuje Jaroslav Blecha (\*1955) ve studentském materiálu *Stručný přehled problematiky loutkového divadla* (2013):

„*Loutka je vlastně reprodukce živé bytosti, více či méně pravdivá, více či méně interpretovaná, různí se v proporcích a je více či méně schopná se pohybovat určeným způsobem a může tak vytvořit všechny druhy citů, duševních stavů a postojů, má zkrátka dramatickou kapacitu a je animovaná buď viditelně nebo neviditelně jakýmkoli způsobem, který si její ‚manipulátor‘ vymyslí.*“ (Gérard Marinier, 1953)

„*Loutka je pohyblivý objekt dramatické interpretace, protikladný automatu a lišící se také od panenky, záměrně pohybovaný manipulátorem.*“ (Alain Recoing, 1963)

„*Loutka je znakem dramatické postavy.*“ (Miroslav Česal, 1966)

---

<sup>3</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 164.

*„Loutka v doslovném smyslu je pohyblivým objektem, neodvozeným, náležejícím k dramatické hře, uváděným do pohybu zjevným nebo skrytým způsobem pomocí libovolných prostředků, užitých jejím manipulátorem.“*  
(Roger Daniel Bensky, 1971)

*„Loutka na loutkovém divadle, tedy hmotný předmět, je takový předmět, který je vyčleněn z objektivní reality hmotnosti a stane se psychofyzickým subjektem, subjektivním dramatickým činitelem.“* (Karel Makonj, 1981)

*„Kdykoliv herec svou hrou vybaví jakýkoliv předmět na jevišti tak, že divák chápe veškerý pohyb tohoto předmětu jako projev vnitřního života obrazu tímto objektem v mysli diváka vyvolaného, pak onen divák ve svém vědomí identifikuje daný předmět jako loutku.“* (Jaroslav Etlík, 1998)

*„Předmět pohybem (působeným bezprostředně člověkem) hraje (znamená – pohyb toto znamení přímo podmiňuje) něco podstatně jiného, než čím je v reálu (prezentace – reprezentace), vstupuje do výrazněji znakové situace. Dělal-li to člověkem ovládaný předmět, blíží se loutce nebo se jí stává.“* (Petr Pavlovský, 1981)

*„Loutka je scénografický, zpravidla pohyblivý a pohybující se objekt. V čase divadelního představení a v jeho hracím (jevištním) prostoru (v prostoru vizualizovaného divadelního znaku) zastupuje (je znakem) nějakou živou bytost, tedy entitu vybavenou vlastním subjektem.“<sup>4</sup> Později Petr Pavlovský (\*1944) obdobnou definici uvedl i ve svém *Teatrologickém slovníku*, kde píše o loutce, že je „dominantním a pro druhově-žánrovou identifikaci rozhodujícím vyjadřovacím prostředkem loutkového divadla. Zpravidla jde o pohyblivý (herci ovládaný) objekt, který je v čase a v prostoru představení znakem zastupujícím nějaký subjekt: přirozený (živočich), nadpřirozený (božstvo, duch, fantastická bytost) nebo personifikovaný předmět. Má-li být předmět na jevišti*

---

<sup>4</sup> PAVLOVSKÝ, P. Loutka. *Loutkář*, 1998, č. 5–6, s. 102.

považován za loutku, musí nést význam bytosti a projevovat živost svého designátu (pohybovat se, mluvit atp.). (...) Ale stačí, když je vnímán jako znak postavy.“<sup>5</sup> Pro identifikaci loutky jakožto předmětu pak skrytost nebo odkrytost herců, animátorů, není důležitá. Ze scénografického hlediska lze na loutku pohlížet jako na zvláštní druh rekvizity. Výtvarný produkt, který je zhotoven z libovolného materiálu; jež je dán jeho ovladatelností a trvanlivostí; také tvaru i velikosti. Nutno však zohledňovat jeho viditelnost v divadelním prostoru. Lze také operovat i s pojmem *imaginární loutka*. Znamená „*bytost, kterou diváci nevidí, ale podle kontextu dění na scéně si ji představují jako pohybující se předmět*“<sup>6</sup>.

Loutka má v první řadě význam živé bytosti, z toho důvodu je pojmem žánrovým. Na rozdíl od *herecké kreace*, jež může mít významů mnoho. Mezi vizuální složkou loutky a herecké kreace je plynulá přechodová oblast. „*Každou hmotou, kterou herec připojí ke svému tělu, se blíží loutce (pro fenomén loutky není podstatné, je-li s ní pohybováno z vnějšku nebo zevnitř)*.“<sup>7</sup> Prvním známým evropským autorem uvažujícím o loutkách v divadelním kontextu byl anglický herec a dramatik Samuel Foote (1720–1777). V proslovu k jeho vlastní dramatické hře *Primitivní loutková podívaná (The Primitive Puppet Show, 1773)* teoreticky pojednává o umělecké koncepci stylizovaného divadla. Oproti jeho době, kterou byla loutka vnímána pouze jako náhrada za živého herce, ji Samuel Foote uplatňoval na jevišti souběžně a na rozdíl od jeho současníků si uvědomoval jejich rozdílnou povahu; u loutkového divadla pak specifčnost jeho výrazových prostředků.<sup>8</sup> Vztah herce a loutky je dalším diskutovaným tématem. Již Denis Diderot (1713–1784) ve svém dialogu *Herecký paradox* z roku 1770 se zmiňuje o „*velkém herci*“, který je také „*dokonalou loutkou, jejíž provázky drží básník a jemuž na každé řádce*

<sup>5</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 164.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 165.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 165.

<sup>8</sup> BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1998, s. 8.

*předepisuje správnou formu, kterou na sebe má vzít*“<sup>9</sup>. Tuto proměnu herce v loutku završil anglický divadelní teoretik Edward Gordon Craig (1872–1966) s úvahami o *nadloutce* (v orig. *Übermarionette*). Chtěl nahradit herce lidskou loutkou „*kontrolující veškeré své emoce a přetvářející jeviště v čisté symbolické místo. (...) Herec není schopen své tělo podat jako ‚umělecké dílo‘, nýbrž jako ‚sérii náhodných vyznání‘*“<sup>10</sup>. O distancování od lidského těla pak utopicky uvažují i teoretikové jako Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874–1940), ten spekoval nad biomechanickým tělem herce, jež by bylo „*materiálem schopným okamžitě uskutečnit jakékoli příkazy přicházející zvenčí (od herce či režiséra)*“<sup>11</sup>. A německý sochař a choreograf Oscar Schlemmer (1888–1943), v jehož mechanickém baletu udělal z člověka nositele kostýmních konstrukcí a „*bez zábran uskutečňoval imaginární konfigurace a jejich neomezené variace*“<sup>12</sup>.



1. *Pantomime Treppenwitz* (1927)<sup>13</sup>

<sup>9</sup> DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 87.

<sup>10</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 246.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 246.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 246.

<sup>13</sup> *The Red List. Set Design* [online].

URL <<https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-420906-view-history-9-profile-oskar-schlemmer.html>>.

Společná je jim fascinace jevištní, gestickou i hlasovou mechaničností, strojovostí. „*Stroj (...) porušuje striktní pravidlo jedinečnosti divadelního výkonu, nekodifikovatelnosti lidské bytosti a hercovy absolutní (...) moci.*“<sup>14</sup> Celou mechaniku však koordinuje lidský faktor a také ji, jako divák, vnímá. „*Tehdy loutka znovu ožívá, dopouští se chyb (...). O sémiologii se někdy zlomyslně říká, že musí nutně vést až ke ‚zloutkovění‘ celého divadelního představení (...) a k mechanizaci živoucí divadelní události. Ale jakmile chápeme divadelníky i diváky jako producenty a receptory, teorie se zbaví nebezpečí ‚zloutkovění‘ a herec se stává symbolickou postavou plnou grácie a půvabu, o němž v souvislosti s loutkovým divadlem mluvil Kleist, půvabu živé bytosti i neživé věci.*“<sup>15</sup>

U divadla se loutky dělí na figurativní a nefigurativní, není mezi nimi však ostrá hranice. Nefigurativní loutka „*je chápána obecně jako viditelný a ovladatelný předmět, který se loutkou v divadelním slova smyslu stává až významem (bytost), jenž je mu dodán akcí*“<sup>16</sup>. Jedná se například o loutky závěsné, spodové, tyčové apod. Loutky figurativní jsou ikonickými znaky nějakých bytostí; a to i bez animace, ne vždy také musejí mít ovládací mechanismy. K těmto figurativním loutkám se pak vztahují názvy druhů loutek, jež vyplývají z technologií, které jsou dány způsobem animace. Tedy ze způsobu, jak loutku skrytý herec ovládá. Marionety, které se vodí shora za dráty nebo za nitě, jsou tzv. loutky závěsné. „*Tradiční marionety (...) fungují jako výtvarný artefakt, mají určitou estetickou hodnotu samy o sobě, jejich vizuální podoba má fakticky prvořadý sdělovací význam, ale vždy vznikaly (...) coby předpokládání divadelní aktéři.*“<sup>17</sup> Dále maňásky, javajky a loutky tyčové nebo hůlkové se vodí zdola a říká se jim loutky spodové. V případě animace

---

<sup>14</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 246.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 246–247.

<sup>16</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 165.

<sup>17</sup> BLECHA, J.; JIRÁSEK, P. *Česká loutka*. 1. vyd. Praha: Kant, 2008, s. 49.



odkryté se často užívají loutky, jenž jsou voděny bezprostředně, protože mají minimální ovládací zařízení. Jedná se o manekýny, figuríny nebo figurky, jejichž končetiny, hlava, dokonce i celé tělo můžou být pohyblivé. „*Antiiluzivní technologií jsou i (...) loutky totemové – samostojné plastiky.*“<sup>18</sup> Shora i zdola se pak ovládají loutky plošné. Variantou plošných loutek jsou tzv. „*flákačky – loutky umožňující změnu identity postavy přímo na jevišti*“<sup>19</sup>. Jiné ploché loutky se používají v divadle stínovém; jsou zvláštním případem, protože z teatrologického hlediska nejde o loutky v pravém smyslu. Loutkami jsou zde stíny, neboť právě ty představují znaky postav. Stíny pak mohou být vrhány i jinými předměty nebo i částmi lidského těla. Jsou však typy východoasijského divadla jako například, např. wajangu, kde diváci sedí i z herecké strany.



2. loutka wayang purwa, Jáva<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 165.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 165.

<sup>20</sup> Hadi Sukirno [online].

URL <<https://blog.hadisukirno.co.id/wayang-purwa/#prettyPhoto/0/>>.

Pro diváka je v tomto případě loutkou artefakt ovládaný hercem, a ne stín, který vrhá. Wajang „*loutky představují siluety – lidské postavy vždy z profilu, démony a zvířata vždy z poloprofilu (jsou vidět obě oči). Zdobí se bohatě (...) s přísnou ikonografií jednotlivých postav*“<sup>21</sup>. Existují i další technologie týkající se jen některé z postav jedné inscenace, např. „*tzv. dupák – závěsná loutka, která se může rychle smršťovat a prodlužovat*“<sup>22</sup>.

Tzv. loutka krosnová je přechodovým typem mezi hercem, maskou a loutkou. Je to „*kaširovaná hlava s rameny, kterou si herec nasadí tak, aby měl oči v úrovni prsou nově vzniklé figury*“<sup>23</sup>. Pojem *maska* je zde také důležitý, „*zakrývá-li herce celého jde již o figurínu ovládanou zevnitř – o loutku. K loutkovosti posunuje herce také kostým, a to tím víc, čím je objemnější, čím víc zakrývá hercovo tělo a vynucuje nebo inspiruje stylizaci jeho pohybu. U loutkové figury naopak o kostýmu ani o masce obvykle nehovoříme.*“<sup>24</sup>

### 2.1.1 Maska

O loutce v souvislosti s maskou lze hovořit i tehdy, „*když se s maskou hraje tak, že je střídavě snímána a nasazována, přičemž i sejmuta zůstává znakem postavy*“<sup>25</sup>.

Maska; v antickém divadle *persona*; je „*výtvarná struktura zakrývající hlavu (obličej), popř. i tělo herce tak, aby v diváckém vjemu zakryté části zastoupila a koncentrovala pozornost na sebe*“<sup>26</sup>. Již starší dramatická literární díla; jako *Romeo a Julie* Williama Shakespeara; předjímají obrazové pojetí

<sup>21</sup> BLECHA, Jaroslav. *Vějíř loutek dálného orientu: asijské loutky ze sbírky Helgy Brehme - Theatre am Faden, Stuttgart*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2015, s. 32.

<sup>22</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 165.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 165.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 165.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 165.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 169.

masky, podle něhož každý člověk masku nosí a střídá. I Carl Gustav Jung (1875–1961) své pojetí masky-persony jako ochranného obalu Já odvozoval z projevu snahy člověka být někým jiným. „Maska zakrývá podobu a pravou totožnost svého nositele. (...) Depersonalizuje, zakrývá a dezaktivuje jedinečnou lidskou identitu.“<sup>27</sup> Ke splnění základní funkce masky je v moderním pojetí dostačující, aby zahalovala. Původně si však lidé nasazovali masku ve víře, že převezmou vlastnosti toho, koho maska představuje. Vždy, když maska zobrazovala bytost, označovala tím nějakou žádoucí, nedostupnou vlastnost. „Maska je také spojena s ideou vzkříšení a přírodním koloběhem a rozvíjí se v jednotě s mýtem a rituálem.“<sup>28</sup> Rituální úlohu maska plnila při dionýských obřadech v antickém Řecku. Odtud se patrně dostala do divadla, kde mimo jiné plnila i praktickou funkci, usnadňovala divákovi zorientovat se v rozsáhlém prostoru v postavách. Přičemž výrazně odlišeny byly masky tragické a komické. Od 13. století, „na rozhraní středověku a novověku (...), se maska v městském, (...) duchovním a školském prostředí zesvětšuje a estetizuje, ztrácí na magičnosti a sociálně a generačně se vyhraňuje“<sup>29</sup>. Johan Huizinga (1872–1945) zde na masku nazíral jako na instrument hry; Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975) pak vyzdvihoval to, že v této době nad maskami tragickými převládaly masky komediální, groteskní. S nástupem realismu a psychologismu v 19. století, kde se kladl důraz na jedinečnost a detail, se maskám nedostávalo přílišné pozornosti. Až počátkem 20. století se maska stala středem zájmu symbolistů a expresionistů. Mimo jiné významné soudobé dramatiky s ní pracoval i Bertolt Brecht (1898–1956), který se nadchl pro masku asijskou, které ve své poetice přiřkl funkci zcizení. Masku jako magický archetyp oživil až ruští avantgardisté. V průběhu 20. století se pak hravost a nezávaznost evropských masek stala inspirací pro experimentální soubory rozvíjející pohybové divadlo; mezi něž spadalo i brněnské divadlo

---

<sup>27</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 169.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 169.

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. 169.

Husa na provázku. Současné západní divadlo se k používání masky vrací. Souvisí to s „*tendencí ke zdivadelnění divadla. (...) Maska ubírá postavě realnost tím, že do identifikačního vztahu (...) mezi hercem a divákem vnáší cizí těleso. (...) Záměrně deformuje lidskou fyziognomii, (...) ale stále je úzce spjata s celkovým vzhledem herce.*“<sup>30</sup>

### 2.1.2 Loutkovost, Loutkovitost

Podle *Divadelního slovníku* Patrice Pavise je loutkovost „*kvalitou, pro kterou nějaký předmět považujeme za loutku, v divadle pak kvalitou, pro níž jeho artefakt (představení) identifikujeme jako loutkové divadlo.*“<sup>31</sup> Od sochařských artefaktů se loutka liší zejména svými ovládacími mechanismy, pohyblivostí kloubů a užitím rozdílných materiálů. Tato specifika lze chápat jako příznaky *loutkovosti*. Z teatrologického hlediska je pro loutkovost klíčová sémantická funkce předmětu, která jej v představení dostává do pozice objekt-znak, tedy do pozice loutky. Je-li však k hercovu tělu připojena maska nebo kostým, která ovlivňuje jeho vzhled a pohybový projev, hercovo tělo se v očích diváka zpředměťuje. V takovém případě lze jako loutkovost chápat i kvality herecké kreace. V některých orientálních divadelních kulturách se vyskytují i kombinace herce a loutky, či jejich úplné splynutí, např. v japonském divadle kabuki. Od zmíněných vlastností loutkovosti se diferencují takové stylizace hereckého projevu, jež žádné hmotné pozadí nemají, třebaže jde o napodobování neživého pohybu loutek. Takové charakteristiky pak zastřešuje v češtině označení *loutkovitost*. Ta výjimečně může být nesena pouze zvukovou složkou artefaktu. Např. „*ustáli-li se specifický způsob deklamace jako příznačný pro loutkové divadlo, je na základě toho takový projev i mimo*

---

<sup>30</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 249.

<sup>31</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 168.

*loutkové divadlo chápán jako loutkovitý*<sup>32</sup>. I s loutkovostí se lze setkat i mimo divadlo a dokonce i mimo sféru umění. Je však termínem, s nímž běžně operuje současná teatrologie. Loutkovost je specifikována jako estetická kategorie, jako hodnota vyjadřující specifika loutky a loutkového divadla. Z teatrologického hlediska je *„loutkovost soubor vlastností předmětu, které umožňují, aby se stal loutkou (loutka je dána jevištní funkcí), tj. aby v kontextu představení s ním bylo možno pohybovat tak, aby znamenal něco podstatně jiného, než ve skutečnosti jest*<sup>33</sup>.

## 2.2 LOUČKOVÉ DIVADLO

*„Loutkové divadlo je divadelním uměním, přičemž hlavní a zásadní rozdíl mezi ním a divadlem živých herců je to, že v loutkovém divadle, herce zastupuje loutkář nerozlučně spjatý s loutkou.“* (Petr Bogatyrev, 1938)

*„Umění loutkového divadla je hrou předmětů v pohybu, jejímž úkolem – v rámci prostředků – je dosáhnout perfektního prolnutí exprese a materiálu, tvůrčí ideje a formy, která ji vyjadřuje; souhrnně řečeno: souladu ideálnosti a skutečnosti.“* (Roger Daniel Bensky, 1971)

*„Loutkové divadlo jako umělecký druh se realizuje v imanentním a nezrušitelném napětí mezi lidským a ne-lidským v loutce jako uměleckém znaku, který nelze při nejlepší vůli zcela vybavit z jeho mimoestetických kontextů (...) svébytnost loutkového divadla je dána právě touto oscilací mezi subjektivitou dramatické postavy, kterou jako druh divadelního umění musí zachovávat, a objektivitou hmoty, která je loutkovému divadlu dána do vínku jako základní vyjadřovací prostředek.“* (Karel Makonj, 1981)

---

<sup>32</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 168.

<sup>33</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Problémy definice loutkového divadla. Československý loutkář*, 1981, č. 5, s. 88.

*„Současné loutkové divadlo je výrazem volby divadelní konvence. Volba přísluší tvůrčímu subjektu – tedy divadelnímu umělci. Divadelní umělec má nejrůznější možnosti užití výrazových prostředků, a především možnost udělit subjektivitu artefaktům, vytvořeným či vybraným jak ze světa divadelních objektů, tak ze světa objektů užitkových. Divadelní umělec může využívat domnělé (přiřčené) subjektivity artefaktů buď průběžně, nebo jednorázově či přímo efemerně, a to jak v kontextu divadla mimetického, tak epického. Je nejen demiurgem svého uměleckého světa, ale i jeho nejvyšším soudcem a neúnavným inovátorem.“ (Henryk Jurkowski, 1996)*

*„Loutkové divadlo je takové divadlo, kde veškerý pohyb je předmětného charakteru.“ (Petr Pavlovský, 1981)*

Loutkové divadlo je především druhem, ale také žánrem divadla, jehož nutným a postačujícím vyjadřovacím prostředkem je viditelný pohyb neživé hmoty, loutky, která také částečně udává jeho žánrovost. A protože jiné omezení loutkové divadlo nemá, jsou mu otevřeny všechny druhy a žánry divadla. Loutkové divadlo dlouho bylo divadlem nonverbální, takže historicky převládala loutková pantomima. Běžným jevem je rozdělená interpretace, tzn. *„loutky animují ‚vodiči‘ a verbální složku realizují ‚mluviči‘, popř. je reprodukována z playbacku“<sup>34</sup>*. Vše probíhá v kontaktu mezi herci a diváky, ve vizuálním nebo pouze v akustickém, a právě to činí loutkové divadlo divadlem.

Dokladem nejstaršího přemýšlení o „loutkách“ jsou motivy oživení člověkem vytvářených figur, známé z dávných mýtů a legend, které je možné filozoficky chápat jako metaforu Boha a člověka; závislost na „vyšší síle“. Tento motiv, že Bůh stvořil člověka a manipuluje jím, se od pradávna objevuje v různých uměleckých formách všech kultur. Převažují názory, že hlavní podstatou loutky je právě ono „oživení“, k němuž dal někdo podnět. Nejstarší známé úvahy o loutce se objevují v indické anglosaské filozofii. *„Pojem*

---

<sup>34</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 165.

*„pakrati“*, má dvojitý význam – *„spící energie“* a loutka, *„sutraprota“* – *„přivázaný na niti (...)* a *„sutradhara“* *probouzí energii loutky, tj. ten, kdo táhne za nitě.“*<sup>35</sup> První loutky tedy sloužily jako sakrální a divadelní prvek rituálů, dodnes tomu tak je například v Africe. Afričané vyráběli loutky antropomorfní a zoomorfní, loutky-hudební nástroje a loutku-schránu, kterou dávali na tělo zemřelého, vynalezli různé mechanismy a používali originální loutkářské paravány. Další svědectví užívání loutky při rituálech pochází z rozvinutějších civilizací, z Egypta 20. století př. n. l., Řecka, Říma nebo i z křesťanství. Sakrální charakter si loutkové divadlo zachovalo i v zemích Dálného Východu a v Jihovýchodní Asii, kde působil vliv indické kultury. Představení byla narativního rázu (4. století př. n. l. – 4. století), přičemž hlavním aktérem byl vypravěč a loutkář, na něhož bylo často pohlíženo jako na duchovního. V Indonésii a v Malajsii se představení konala na počest významným okamžikům lidského života. V Indonésii zase nesou všechny druhy loutkového divadla jediný název wajang, který je velmi ctěn a dodnes neztrácí na vznešenosti. Obdobný status pak měly i loutky v Thajsku a v Číně, kde se však rozvinuly i formy zábavní. Loutkové divadlo prosperovalo od 10. století, kdy *„existovalo i vodní loutkové divadlo, které se později stalo specialitou vietnamskou. Loutky pohybující se na hladině (...) jsou skrytě animovány pod hladinou.“*<sup>36</sup> Řada sakrálních prvků zůstala i klasickému japonskému loutkovému divadlu, od 19. století bylo zvláště uctíváno bunraku.

---

<sup>35</sup> BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1998, s. 8.

<sup>36</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 166.



3. hlava loutky bunraku<sup>37</sup>

Bunraku „patří do kategorie vysoce stylizovaných syntetických scénických žánrů“<sup>38</sup> a „slučuje tři základní elementy: interpretaci textu džóruri, hudební doprovod na šamisen a hru loutek (ningjó)“<sup>39</sup>; v roce 2003 bylo organizací UNESCO prohlášeno mistrovským dílem ústního a nehmotného dědictví lidstva a dodnes se zde těší veliké oblibě. V Japonsku bylo rovněž rozvinuto umění mechanizace loutek, loutek zvaných „karakuri nindžo (...) (loutkář s loutkou na nízké stoličce na kolečkách)“<sup>40</sup>. V Koreji zas tamní původní forma loutky, s prvky šamanských kultů, byla prohlášena za národní poklad. Loutky Střední Asie byly od středověku ovlivněny perským divadlem, předváděly žánrové scény a byly satirického rázu.

---

<sup>37</sup> Getty Images [online].

URL <<https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/bunraku-puppet-head-represents-a-young-girl-japan-photo-d'actualit%C3%A9/152205502#/bunraku-puppet-head-represents-a-young-girl-japan-japanese-edo-period-picture-id152205502>>.

<sup>38</sup> BLECHA, Jaroslav. *Vějíř loutek dálného orientu: asijské loutky ze sbírky Helgy Brehme - Theatre am Faden, Stuttgart*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2015, s. 58.

<sup>39</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 33.

<sup>40</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 166.



Čistě divadelní loutky mají původ v antickém Řecku, odkud o nich rovněž pochází první zmínky. Loutky, pravděpodobně hůlkové, zde používali kočovní mimové, tzv. *neurospasti*, jako metaforu závislosti člověka na Bohu nebo na jiném člověku. Prvním doloženým loutkářem zde je Potheinos ze 3. století. Ve středověku pak loutky přešly do rukou světským sólovým umělcům, žonglérům, a měly uplatnění i při kolektivním předvádění skutků svatých. „*Existenci tzv. loutek à la planchette – na prkénku – potvrzuje Herrada z Landsbergu v kodexu Hortus deliciarum, kolem roku 1180.*“<sup>41</sup> Jinou formou loutkového divadla ilustrovali vyprávění o životech světců kočovní loutkáři 16. století, kteří „*přejali skříňková divadelní (...) retable, jakési přenosné gotické oltáře, zprvu užívaná v evangelizačních představeních.*“<sup>42</sup> Loutkáři putovali po Evropě ještě v renesanci, kdy se začala rozvíjet loutková opera a loutková komedie *die dell'arte*, která dala loutkovému divadlu Pulcinellu. Angličtí komedianti zase dodali do západní Evropy své repertoárové vzory, populární byla faustovská a donjuanská tematika. Rovněž se v loutkovém divadle usídlili šašci a v 18. století se z německého Kasperle vyvinul i český Kašpárek. Další komičtí loutkoví hrdinové vznikli v průběhu 19. století. Ve dvacátých letech 20. století se k nim přidala i dvojice Spejbla a Hurvínka Josefa Skupy (1892–1957). Lidové formy loutkového divadla doplňovalo divadlo vyšších vrstev a vzdělanců. Loutková opera vzbudila zájem italské aristokracie; v 17. století se ve Francii stala prostředkem boje s dvorským divadlem, jež parodovala; a v 18. století také aristokracie rakouské.

V 19. století v Evropě bylo loutkové divadlo přijato za svébytný druh umění a tím počalo i vytváření jeho vlastní jedinečné estetiky. Na loutku bylo pohlíženo jako na specifický vyjadřovací prostředek, který „*svou podstatou může jít až pod povrch reality a může postihnout i její metafyzickou stránku*“<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 166.

<sup>42</sup> *Ibid.*, s. 166.

<sup>43</sup> BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1998, s. 9.

Pro loutky psali němečtí spisovatelé, vrchol představují eseje Heinricha von Kleista (1777–1811) *O loutkovém divadle* a *Tanečník a loutka* (1810), prezentující typické ideje romantiků a vyzdvihující loutku coby ideálního herce.<sup>44</sup>

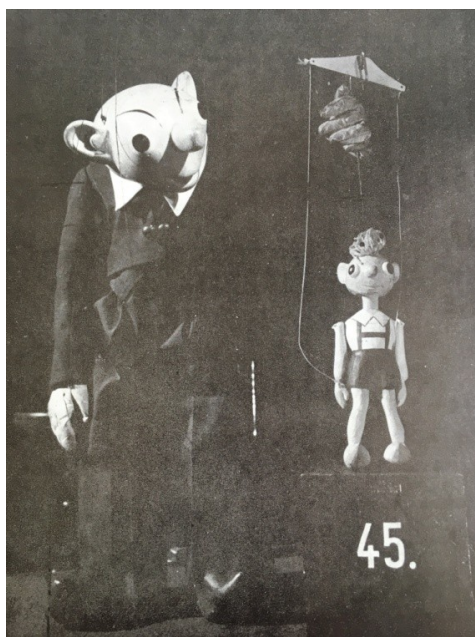
---

<sup>44</sup> S příchodem 19. století se změnil i repertoár a kočovní loutkáři začali uvádět melodramata a rytířské a loupežnické hry. V Čechách pak loutkáři měli značný podíl na národním obrození, jedním z nejslavnějších byl kupříkladu Matěj Kopecký (1775–1847). Vlastenecké divadlo se pak provozovalo i v Polsku a v Itálii. V Německu a v Čechách se začalo loutkové divadlo chápat jako divadlo pro děti. Zde měl pro loutkářství velký význam rozvoj ochotnického hnutí. Loutkové divadlo bylo provozováno spolky, jako Sokol, dále školami i domácnostmi. Počátkem dvacátých let 20. století projeví o loutky neobyčejný zájem modernisté a avantgarda. Zprvu byl vliv avantgardy na loutkové divadlo pouze výtvarného rázu, kdy loutky dosahovaly futuristických a kubistických forem, v první polovině 20. století se pak pro ně začala psát dramata.

Dvacátá léta 20. století dala za vznik Union Internationale de la Marionette (UNIMA), organizaci pro mezinárodní spolupráci. První kongres UNIMA se konal v Praze roku 1929 a jejím prvním prezidentem byl teoretik loutkářství Jindřich Veselý (1885–1939). Po válce ji pak v roce 1957 znovu uvedl v činnost loutkář Jan Malík (1904–1980). V divadlo různých výrazových prostředků loutkové divadlo v padesátých letech přeměnila nová generace reformátorů, jejichž práci posléze rozvinuli režiséři mladší generace mezi něž patřil třeba Josef Krofta (1943–2015).

V Americe měla pouze Brazílie originální typ loutkového divadla tzv. mamulengo. Mimo to rozvoj loutkového divadla nastal až díky kolonistům, kteří je sem dovezli z Evropy. Evropské a americké divadlo zůstávalo v plodné spolupráci i po druhé světové válce. V šedesátých a sedmdesátých letech se stal vyhlášený soubor *Chléb a loutky* (*Bread and Puppets*) Petra Schumanna (\*1934). Ve druhé polovině 20. století se infrastruktura loutkového divadla rozrostla. V roce 1952 vznikla první vysokoškolská loutkářská katedra DAMU v Praze a později vznikaly další v Evropě i v USA. Přibývalo také místních a světových festivalů. V Evropě převažovala autorská divadla, loutková statutární divadla začala vznikat relativně pozdě, v Československu až po druhé světové válce. „*Společenská emancipace se spojila s emancipací uměleckou, s opětovnou schopností oslavovat nejen dětského, ale i dospělého diváka.*“ Loutkové divadlo je totiž nositelem nezastupitelných hodnot.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 167–168.



4. Spejbl a Hurvínek Josefa Skupy<sup>45</sup>



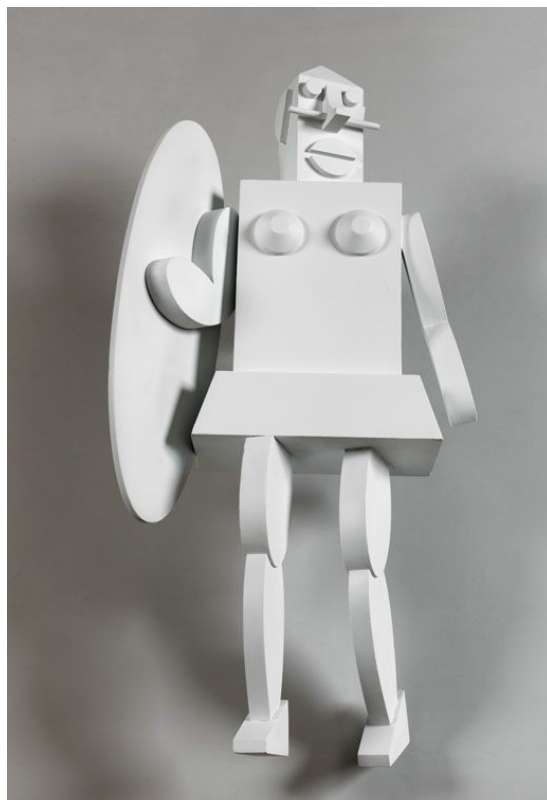
5. papoušek Fortunata Depera (1917)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Vlastní fotografie titulní strany *Československý loutkář*, č. 9 z roku 1988.

<sup>46</sup> *Pinterest* [online].

URL <<https://cz.pinterest.com/pin/330733166364943260/>>.



6. stíněný bojovník Fortunata Depera (1918)<sup>47</sup>



7. loutky mamulengo<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Pinterest* [online].

URL <<https://www.pinterest.co.uk/pin/506162445592906561/?lp=true>>.

<sup>48</sup> *Coisa de Cearense* [online].

URL <<http://coisadecearense.com.br/mamulengo/>>.

### 2.2.1 Teorie českých myslitelů

Osobité pojetí jedinečnosti loutky a představu, jak jejím přispěním interpretovat dramatická díla českých myslitelů nabídl v první řadě Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) ve svém *Úvodu a věnování k loutkové hře*, kterou sám napsal, *Sen o říši krásy* (1907). Jiří Karásek ze Lvovic pojednával o specifčnosti loutky a loutkového divadla, přičemž vyzdvihoval její tajemnost a záhadnost.

Za zakladatele strukturálního a sémiologického pojetí divadla je pokládán přední sémiotik divadla, jak jej označoval Ivo Osolsobě, Otakar Zich (1879–1934), ačkoliv sám svůj přístup považoval za psychologický. Svoji teoretickou interpretaci složitého divadelního jevu podal v díle *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* (1931), kde definoval dva zásadní pojmy, které česká teatrologie s drobnou korekcí i nadále používá. Jsou to *herecká postava* a *dramatická osoba*. Otakar Zich pojal loutkové divadlo jako svébytný umělecký druh charakterizovaný specifickým jazykem a je prvním autorem významné české estetické studie o loutkovém divadle *Loutkové divadlo* (1923), kde rozebírá psychologii loutkového divadla a jeho percepci diváky. Výrazové možnosti loutkového divadla však hlouběji neanalyzoval a zúžil je pouze na dvě kategorie, s tím později polemizovali další teoretici jako například Petr Bogatyrev (1893–1971) ad. Specifickým rysem podle Otakara Zicha je pak *stylizovanost*, o ní bude dopodrobna pojednáno dále.<sup>49</sup>

Nutno však obeznámit také o vědecktějším přístupu jeho bezprostředního následovníka Jana Mukařovského (1891–1975) a členů Pražského lingvistického kroužku (1926–1953), kteří se, z pozice strukturalizmu, zabývali problematikou sémiologie umění. Ve své teatrologické práci pak reflektovali

---

<sup>49</sup> BLECHA, Jaroslav. *Stručný přehled problematiky loutkového divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 25.

soudobou divadelní praxí. Na divadlo pohlíželi jako na samostatné umění „*determinované (...) významovými vlastnostmi textu a strukturou – zvláštním sémiotickým systémem, tvořeným nesourodým materiálem z jiných umění, který nabývá v divadelním kontextu nové kvality. Všechny složky přitom byly v celkové struktuře díla chápány rovnocenně, avšak dynamicky s permanentní možností proměny jejich vzájemné hierarchie a funkce.*“<sup>50</sup>

Loutkové divadlo coby svébytný umělecký druh s vlastním specifickým znakovým systémem určil jako první již zmíněný Petr Bogatyrev. Ten z obecného vymezení základního aspektu sémiotiky divadla dospěl k závěru, že „*některé znaky nefungují jako pouhé znaky předmětů, ale ‚znaky znaků‘, dospěl k závěru, že v loutkovém divadle, jakožto ‚divadle předmětném‘, je fakticky vše jen ‚čistým znakem znaků‘*“<sup>51</sup>. Specifičnost a složitost loutkového divadla tkví i ve faktu, že vedle předmětné skutečnosti zde existuje i osoba živá, tedy *loutkoherce*<sup>52</sup>. Loutkoherce je pro loutkové divadlo nezbytný; zraku diváků více či méně skrytý, ale vždy je alespoň latentně přítomný. „*Má stejný význam pro determinaci obou druhů divadla jako ostatní indicie. (...) Některé názory mylně ztotožňovaly funkci herce v neloutkovém divadle s polohou loutky v divadle loutkovém.*“<sup>53</sup> Označení *herecká postava* Otakara Zicha se v tomto kontextu pro loutku nepoužívá. Českou teatrologií byl proto akceptován termín *jevištní postava* divadelního teoretika Jana Císaře (\*1932). Pojmové odlišení je zde žádoucí. „*Herec jako takový může být někdy zároveň součástí vizuální složky jevištní postavy a naopak loutka se může stát součástí vizuální složky herecké postavy. (...) Ve vizuální složce herecké postavy je herec jako takový přítomen vždy, zatímco ve vizuální složce jevištní postavy může chybět.*“<sup>54</sup> Ve studii *26×loutkovost* (1964) se o charakteristiku specifičnosti a o shrnutí celé

---

<sup>50</sup> BLECHA, Jaroslav. *Stručný přehled problematiky loutkového divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 25.

<sup>51</sup> *Ibid.*, s. 26.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 26.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 26.

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 26.

problematiky pokusil Erik Kolár (1906–1976), český loutkář a teoretik. Na základě analýzy a popisu různých vlastností loutky dospěl k závěru, že loutkové divadlo, jako jedna z forem divadelního umění, má řadu podforem a že každá tato podforma, nebo také odrůda, má svoji vlastní estetiku. Jeho závěry pak revidovali a rozvíjeli další čeští teoretikové, kteří se systematicky zabývali teorií a estetikou loutkového divadla.

### 2.2.2 Stylizace

Podle *Divadelního slovníku* profesora Patrice Pavise (\*1947) znamená stylizace „*postup, založený na znázorňování skutečnosti zjednodušenou formou, zredukovanou na nejzákladnější rysy, s minimem detailů. (...) Podobně jako abstrakce ukazuje určitý počet obecných strukturních rysů, jež pomáhají zdůraznit hlavní schéma a umožňují hloubkové uchopení jevů.*“<sup>55</sup> Drama užívá stylizace v případě, odmítá-li mimetickou reprodukci složité skutečnosti. „*Každé znázornění (...) je založeno na zjednodušení znázorňovaného předmětu a na řadě konvencí, které mají označovat, znamenat tento předmět*“.<sup>56</sup>

Na jevišti hraje herec to, co je charakteristické a jako takové pro diváka identifikovatelné. Z lidského jednání se volí pouze nejvýznamnější podobenství, jenž se „*vysvětluje (...) implicitním komentářem, který odhaluje jeho principy*“<sup>57</sup>. Krajním stanoviskem klasické estetiky, jež představil Georg Friedrich Hegel (1770–1831) a posléze Geörgy Lukács (1885–1971); bylo založené na dokonalé shodě jednání s postavou, přičemž je „*požadavek celistvosti (...) nutně provázen zobecněním a univerzalizací zobrazovaného lidského jednání. To, co je typické a charakteristické, slouží záměru*

---

<sup>55</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 389–390.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. 390.

<sup>57</sup> *Ibid.*, s. 390.

*příkladného znázornění existence.*“<sup>58</sup> Po úpadku klasické estetiky dramatické jednání zahrnuje už jen jednotlivé či náhodné fragmenty skutečnosti. I v případě naturalistické estetiky, založené na tom, že se má ukázat vše, se fragment musí pro divákův pohled upravit a zjednodušit.

Také scénický akt nemůže být provázen všemi podmínkami, jakými by byl obklopen ve skutečnosti, například umírání. Herec zde nahrazuje skutečný akt aktem znakovým. *„Znakový akt se (...) nevydává za realitu, ale díky konvenci může být jako reálný podán.*“<sup>59</sup> Scénickému aktu pak paradoxně dodává divadelní hodnotu a věrohodnost právě stylizace. Tou *„měrou, jakou si uvnitř fikce musíme přes akt jevištní promítat akt skutečný“*<sup>60</sup>. Stylizaci podléhá také dramatický jazyk, jeviště totiž vždy vyžaduje rétoriku. *„Zdůrazňování opakujících se obrátů, použití slovníku srozumitelného většině obecnstva a přehánění individuálních rysů.*“<sup>61</sup> A nakonec i scénická realita, jako dekorace a kostýmy, snáší nedostatek stylizace vůbec nejhůř. Zde úkolem režiséra je prostřednictvím několika předmětů, znaků, skutečnost shrnout; ty ji identifikují a situují. Divák totiž poznává prvky ze svého okolí a v jejich spouště se snadno ztrácí. Ve shrnutí by se dalo říci, že *„stylizace stojí v půli cesty mezi otrockým napodobením a abstraktní symbolizací“*<sup>62</sup>.

### 2.2.3 Charakter

*Charakter*, z řečtiny *kharakter*, znamená vyrytý znak. Aristotelés (384 př. n. l. – 322 př. n. l.) charaktery definoval jako to, *„podle čeho o jednajících*

---

<sup>58</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 390.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 390.

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 390.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 390.

<sup>62</sup> *Ibid.*, s. 390.



osobách říkáme, že jsou takové a takové“<sup>63</sup>; jsou závislé na jednání, a stavěl je do protikladu k ději, fabuli. Aristotelův žák a nástupce, řecký filozof Theofrastos (372 př. n. l. – 287 př. n. l.) ve své knize *Povahopisy* načrtává třicet povahových rysů. „Pozoroval jsem lidskou přirozenost už dlouhou dobu (...), stýkal jsem se s nejrůznějšími povahami a (...) pečlivě jsem je srovnával. (...) Vypíšu jednotlivě, jaké druhy povah se mezi lidmi vyskytují.“<sup>64</sup>

Ve smyslu *dramatické postavy*; kterou se rozumí „souhrn promluv jednoho subjektu dramatického literárního díla a také jednání, které z nich v konkrétních situacích vyplývá“<sup>65</sup>; dnes již mírně zastaralém, charakter znamená „soubor jejich fyzických, psychologických a morálních rysů“<sup>66</sup>. V širším smyslu tedy charakter označuje dramatickou postavu jako psychologickou a morální jednotu. Obecně vzato, „dramaticky účinný charakter v sobě spojuje univerzálnost s individualitou, všeobecné s konkrétním a poezii s historií. (...) Je velmi přesný, ponechává však každému prostor. (...) V této polaritě spočívá (...) tajemství každé dramatické postavy.“<sup>67</sup>.

#### 2.2.4 Herecká postava

Pojem *herecká postava* ze Zichovy *Estetiky dramatického umění* česká teatrologie označuje kompletním hereckým komponentem neloutkového divadla v zásadě odpovídající pojmu *Gestalt* současné estetiky a psychologie umění. Ten lze vysvětlit jako „*umělý, estetický tvar – objekt, který v*

---

<sup>63</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika: o básnické tvorbě*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 34.

<sup>64</sup> THEOFRASTOS. *Povahopisy*. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2000, s. 5.

<sup>65</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 278.

<sup>66</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 187.

<sup>67</sup> *Ibid.*, s. 187–188.

*recipientovi vzbuzuje estetické zaměření*<sup>68</sup>. V neloutkovém divadle tedy herecká postava představuje dominantní a rozhodující *Gestalt* na scéně, jenž pro vnímatele představuje hlavní zdroj sluchových a zrakových vjemů, na základě nichž si pak vytváří významovou představu. „*Herec (...) ze sebe samého vytváří umělý útvar (nejde o herce jako takového, ale o herce, zformovaného, hrajícího), jehož účelem je estetický, smyslový a informační kontakt s divákem. Ze sémiologického hlediska náleží herecká postava sféře znaku, je sama znaková.*“<sup>69</sup> Divadelní teoretik Jiří Veltruský (1919–1994) o herecké postavě uvedl, že „*je dynamická jednota celého souboru znaků, jejichž nositelem může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty*“<sup>70</sup>.

#### 2.2.5 Dramatická osoba

*Dramatická osoba* je rovněž Zichův pojem a je významem dramatické postavy, jakožto znaku. Tedy výsledkem duševní činnosti vnímatele. Na jejím základě si divák ve svém vědomí vytváří „*umělou obrazovou představu, která mu zastupuje jednající bytost. Tato představa je syntézou psychických vjemů daných z vnějšku a vnitřní dlouhodobě získávané motorické zkušenosti diváka.*“<sup>71</sup> Na rozdíl od herecké postavy tedy neexistuje reálně v hracím prostoru.

Dnes je známo, že na zrodu dramatické osoby se kromě herecké postavy podílejí i další složky divadelního výrazu, např. zvuková ad., a že dramatická osoba je ve skutečnosti syntézou, výslednicí, všech těchto složek.

---

<sup>68</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 277.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 277.

<sup>70</sup> VELTRUSKÝ, J. Člověk a předmět na divadle. *Loutkář*, 1994, č. 10, s. 221.

<sup>71</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 277.

### 2.2.6 Jevištní postava

*Jevištní postava* je v teorii loutkového divadla základním pojmem, který zavedl Jan Císař. Označuje „*komplexní herecký komponent loutkového divadla (...) a je divadelní vědou chápán jako funkční ekvivalent Zichova pojmu Herecká postava pro oblast loutkového divadla*“<sup>72</sup>. Jevištní postava se stává ze dvou prvků. První je výtvarný, tedy loutka, a druhým herec. Ve smyslu hereckého komponentu loutkového divadla je jevištní postava součástí sémiotického vztahu znaku a jeho významu, neodporuje tak herecké tradici. Jevištní postava odkazuje k dramatické osobě. „*Dramatická osoba jako význam znaku je vytvářena ve vědomí diváka na základě vjemů získaných z obou částic jevištní postavy, z jednání herce i z pohybů loutky. Konečný význam jevištní postavy – dramatickou osobu – tedy chápe česká teatrologie loutkového divadla jako význam integrovaný.*“<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 278.

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 279.

### 3. PRINCIP STYLIZACE V POJETÍ OTAKARA ZICHA

Bakalářská diplomová práce se otázkou loutky a stylizace zabývá z estetického hlediska. Jedním z ústředních zdrojů je pojednání Otakara Zicha, které sám nazval *Estetika dramatického umění*. Základní problém vztahu předmět-loutka-osoba se tedy týká oblasti kognitivní, psychologické, etické a estetické. Součástí jeho vydání z roku 1986 je pak významná studie *Loutkové divadlo*, která se estetice loutkového divadla věnuje.

Dramatické umění; stejně jako sochařství, malířství a do jisté míry také epické básnictví; je umění *obrazové*. Jeho díla něco zobrazují, představují, a všechna díla těchto umění mají také společné, že se podobají určitým věcem nebo dějům z přírody nebo ze života. Tato podobnost má pak různý stupeň a rozsah a „*tvoříc tak objektivní znak každého obrazového díla.*“<sup>74</sup> U předváděného děje jde o viditelné a slyšitelné, co člověk může přímo porovnávat se svými vzpomínkami. Taková vnější podobnost v něm vyvolává libý cit, a čím větší je shoda mezi umělým dílem a něčím, co zná z vlastní zkušenosti, tím je tento pocit silnější. „*Shodou se zkušeností*“ však je definována pravda materiální vůbec (na rozdíl od pravdy formální, t. j. logické bezspornosti); působí na nás tedy takováto díla dojmem vnější pravdivosti. (...) Je známo potěšení, jež působí ve společnosti ten, kdo výtečně napodobí v řeči i v chování nějakou známou osobu“<sup>75</sup>, neboli libost ze shody „kopie“ s „originálem“.

„*Tento normativní způsob pojetí uměleckých děl sluje naturalismus. Může se ovšem týkat jen umění obrazových. (...) Jde (...) o směr tvoření, o tendenci, přiblížit se přírodě a životu tak, jak jen je možno.*“<sup>76</sup> Teoreticky tak lze naturalismus formulovat jako návrat k přírodě a k životu. Opačnou tendenci

---

<sup>74</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: theoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 353.

<sup>75</sup> *Ibid.*, s. 353–354.

<sup>76</sup> *Ibid.*, s. 354–355.

má realismus. „*Tento směr uměleckého tvoření, jenž vycházejí od přírody a života vzdaluje se od nich tím, že předměty, jež si z nich vybral, účelně mění, ale jen do té míry, že podobnost s ‚originály‘ nepomine.*“<sup>77</sup> Tato změna není jen nutně daná technika určitého uměleckého oboru, ale účelná a svobodně určená umělcem. Otakar Zich tuto změnu nazývá *uměleckou stylizací* předmětů, kterou umělec zobrazuje.<sup>78</sup>

Druhý způsob uměleckého tvoření dle Otakara Zicha je *idealismus*. Idealismus ne ve významu určitého historického směru, ani v tom významu, že podává něco krásného jakožto „ideál“, ale kde umělcova idea o něčem je *charakteristická*. Idealističtí umělci nevycházejí ze své zkušenosti, nýbrž svá díla formují dle své vnitřní fantazie. Takto tvoří umělci z obrazových i neobrazových oborů; jako je stavitelství, hudba a tanec; a jejich díla jsou přírodním a životním předmětům obecně nepodobná. Pro obrazová umění, která vyžadují podobnost, by se takové tvoření zdálo nepřípustné, ve skutečnosti se však liší jen kvantitativně. Žádný umělec totiž nemůže tvořit jen ze sebe sama. Pro obrazová umění je pramenem invence příslušný umělecký obor a vedle toho i ostatní vnější zkušenosti, umělec idealista z nich užívá jen drobné prvky, jako „materiál“, „z něhož skládá pak fantasijsní kombinací celky, jež jsou nové, jichž v přírodě a v životě nenašel, po případě vůbec nalézt nemohl, protože jich tam není. (...) Liší se tedy navzájem (...) rozsahem podobnosti (...) i psychologicky tím, že empirický původ a vztah k vnější zkušenosti je u idealisty neuvědomělý,“<sup>79</sup> na rozdíl od realisty, který pracuje podle určitého modelu.

K obdobným závěrům jako při úvaze o uměleckém tvoření lze dospět i v otázce uměleckého vnímání obrazových děl. Vnímání je „*duševní pochod*

---

<sup>77</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: theoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 356.

<sup>78</sup> *Ibid.*, s. 357.

<sup>79</sup> *Ibid.*, s. 358.

*zvratný s tvořením díla*<sup>80</sup>, tedy z umělce nitra do díla a z díla do nitra pozorovatele. Ideálem tohoto dvojitého procesu je pak shoda jeho začátku a konce. Zde platí tzv. *princip uměleckého empirismu*, to znamená, že předměty; nebo prvky, ze kterých se skládají; umělcovy tvorby vždy a výlučně pochází z jeho vnější zkušenosti. A aby dílo v pozorovateli vyvolalo obrazovou představu, musí nejdříve tato představa být v jeho mysli. Musel ji tedy nejdříve z vnější zkušenosti, buď přímo nebo nepřímo, získat. A stejně tak důležité je, aby potřebná obrazová představa byla i v mysli pozorovatele.

Snad v žádném jiném obrazovém oboru, než v divadelním, není většího požadavku, aby kopie budila zdání originálu. A protože originálem je nějaký předmět ze „skutečného“ života pozorovatele, je tento požadavek formulován tak, že „*obrazové dílo neb jeho část musí budit ilusi skutečnosti*“<sup>81</sup>. Tento jev, týkající se vnímání uměleckého díla, Otakar Zich označil jako *iluzionismus*. Přesto však je tento požadavek nesprávný, příčinou je neoprávněnost uvedené formulace, týkající se „skutečnosti“. Vjemy, které poskytuje např. divadelní scéna, vyvolávají svou podobností v divákovi představy z jeho vnější zkušenosti, ten je pak spolu srovnává, „*ale jen co do podoby, ne co do skutečnosti – to je rozdíl. (...) Tedy právě nejdokonalejší požitek dramatický je bez jakéhokoliv pomyslení na skutečnost.*“<sup>82</sup> To, co se děje na jevišti, je pro diváka skutečnost *umělecká*, v tomto případě divadelní, v estetice bývá označována jako *zdánlivá skutečnost*. Tento pojem však doposud nebyl uspokojivě definován a metafyzicky je hojně diskutován. Tohle divadelní pojetí je zvláštním případem pojetí obrazového. „*Je to duševní stav, v němž nejsem na skutečnost nemyslíme, ale v němž nemáme ani zvláštního toho ‚citu skutečnosti‘, (rozumí se vnější skutečnosti), jenž nás jinak provází takřka celým životem a mizí jen za některých okolností abnormálních. (...) Stavby snění*

---

<sup>80</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: theoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 359.

<sup>81</sup> *Ibid.*, s. 361.

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 361–362.

*nebo kontempace, jež v nás vyvolávají předměty, jež vnímáme a do nichž se jakoby pohroužíme, na př. krajina, vnitřek chrámu a pod. (...) Jde tu o estetický stav, vzbuzený v nás krásnými objekty. Cit skutečnosti je tu velmi oslaben, ale nepomíjí zcela; zůstává jakoby v pozadí a vystoupí opět, jakmile naše estetické vnímání je skončeno a my ,vracíme se zase do všední skutečnosti‘ .“<sup>83</sup>*

Estetický stav v člověku budí krásné předměty umění, které se omezuje jen na vjemy sluchové a zvláště zrakové. Není to ale akt výhradně pasivní, do estetického stavu se člověk může uvést i sám, a krásný předmět k tomu bývá podnětem. Tím vzniká estetické zaměření, které se podle druhu předmětů může dále specializovat na předměty umělecké, úžeji obrazové a neúžeji pak např. právě na divadelní. Divadelní zaměření je tak speciálním případem zaměření obrazového. Interpretace vjemu je zde dvojí, vyvolává představu technickou a zároveň i obrazovou, přičemž cit skutečnosti je úplně potlačen; takovéto dvojí pojetí se vyskytuje u všech obrazových umění. Nejde tu však o iluzi ve smyslu klamně skutečnosti. Na pravosti nebo nepravosti dramatických předmětů (osob, děje a scény) nezáleží; divadelní svět je v tomto smyslu „zdánlivý“, nikoli však „nepravý“. Divadelní zaměření; na rozdíl od obvyklého pojetí skutečností, které je člověku běžné ze života; vyžaduje zvláštní přípravy mysli. Jde o fyziologický akt získání souboru představ, který ono pojetí řídí. Zmíněnou skupinu představ pak člověk získá právě stykem s dramatickým uměním. V souhrnu se tedy ke každému vjemu u divadelního pojetí přidružují dvě významové představy, technická a obrazová, obecně to znamená „*asociativní spřežky 1. ,herecká postava – dramatická osoba‘ 2. ,herecká spoluhra – dramatický děj‘ , 3. ,divadelní scéna – místo děje‘*“<sup>84</sup>. Každá z nich se pak skládá z množství spřežek drobnějších.

---

<sup>83</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: theoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 363.

<sup>84</sup> *Ibid.*, s. 368.

Vytvoření dramatického díla se řídí určitými slohovými zákony. Prvním z nich je, již nastíněný, zákon *relativního realismu*. Složky dramatického díla u tohoto zákona musí být, stručně řečeno, v libovolné míře podobné nějakým přírodním nebo životním jevům. Platí to o všech složkách dramatického díla vyjma hudby. Na tu se omezuje zákon tzv. *stejněměrné stylizace*, který je odůvodněn „*nejen esteticky, ale i psychologicky, totiž jednotou a setrvačností našeho divadelního zaměření. (...) Pro hudbu, života vzdálenou, se stupnice stylizačního rozpjetí rozkládá jaksí v jiném niveau než u složek ostatních.*“<sup>85</sup> Pokračováním prvního je zákon *subjektivního realismu*. Který tvrdí, že nutná podobnost mezi dramatickým objektem a vlastní zkušeností je pouze subjektivní, bez ohledu na její stupeň. Je to tedy relace mezi vjemem a zkušeností obecnstva. Tím je řečeno dvojí: „*a) Dramatický předmět (...) nemusí být podobný, (...) nýbrž se tak jen jevit. Musí být podobný vněm obecnstva. (...) b) Relace žádané podobnosti jest mezi vněmem a zkušeností obecnstva. Závisí tedy účinek dramatického díla i na této zkušenosti.*“<sup>86</sup> Pro dramatické dílo je tedy nutná relativní a subjektivní podobnost mezi technickou a obrazovou představou.

### 3.1 PSYCHOLOGICKÁ ANALÝZA ILUZE

„*Omylem, zaviněným ilusionistickým názorem na dramatické umění, říká, proč primitivům ‚postačí‘ pouhý náznak skutečnosti (...). Omylem je ovšem též chvála těch, kteří zastávají divadlo zcela stylisované. (...) Vývoj dramatického umění, jeho počátky potřebují této názorné odlišnosti představy technické a obrazové, bližící dramatické umění (vtomto směru ovšem) k umění výtvarnému.*

---

<sup>85</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: theoretická dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931, s. 373–374.

<sup>86</sup> *Ibid.*, s. 376–377.



Stačí vzpomenouti nehybné masky a takřka neutrální scény antické atd.<sup>87</sup> Významným příkladem pro to je malé odvětví divadelního umění, totiž *loutkové divadlo*. U loutkového divadla jsou dramatické osoby nikoliv živými lidmi, ale *loutkami*, zhotovených, stejně jako v sochařství, z nějaké mrtvé hmoty; ovšem od soch se loutky liší tím, že se pohybují a mluví. U loutkového divadla je rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou největší, jediné herectví představuje člověka živým člověkem. „*Herec ovšem není totožný s dramatickou osobou, již představuje, ale jeho oblek a maska snaží se nám namluvit, že je tomu tak. (...) Divadlo užívajíc živých lidí, působí iluzi ze všech umění největší.*“<sup>88</sup> U loutkového divadla lze rozeznat dva případy pojetí a dojmu ze strany divadelního pozorovatele. První klade důraz na to, že „*postava*‘ je neživá, mechanická; pak působí na nás fakt, že představuje živou osobu, směšně. To je (...) komický typ.“<sup>89</sup> Druhý klade důraz na dramatickou osobu živou, kde „*působí skutečnost, že postava je neživá, jen mechanická, zvláštním tajemným, až příšerným dojmem*“<sup>90</sup>. To je druhý, mystický typ loutkového divadla.

Sluchový dojem u loutkového divadla je stejný jako u divadla s živými herci; bez ohledu na to, že loutky nemluví samy a že za ně mluví někdo jiný. Jinak je to s dojemem zrakovým. Jednak je to povětšinou velikost loutek, která ho ovlivňuje, ale také jejich pohyb, který je, oproti živému herci, nedokonalý. Loutkám chybí jemnější pohyby těla, ale především je to mimika obličeje, která by prozrazovala duševní stavy dramatických osob. Při živém divadle je divákův smyslový dojem jednotný; to co vidí i slyší. Otakar Zich to vysvětluje na příkladu dramatické osoby krále. „*Že to není král, nýbrž herec pan X. S. – to*

---

<sup>87</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931, s. 370.

<sup>88</sup> ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. In *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 317.

<sup>89</sup> ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931, s. 370.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 371.

jen víme zcela teoreticky. Byl by tedy (...) logický spor: ‚to je král, a to není král‘, mezi tím co vidíme (a slyšíme), a tím, co víme; poněvadž (...) při divadelním požitku oddáváme se jen tomu názornému dojmu a teoretické vědění je odsunuto stranou, (...) je celkový dojem náš bezesporný.“<sup>91</sup> U loutkového divadla je spor již v názoru samém, „mezi dvojím pojetím toho, co vnímáme. (...) Nejen mezi tím, co vidíme, a co víme, nýbrž již mezi tím, co vidíme, a tím, co – opět vidíme. (...) Podle pohybu a řeči máme před sebou živého člověka, podle jiných známek neživou hmotu, loutku. (...) Při požitku z loutkového divadla necháváme veškeré teoretické vědění stranou (...), ale trvá tu spor názorný, estetický, který naštěstí možné řešit. (...) Loutky lze chápat buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky.“<sup>92</sup> Takže, buď lze klást důraz na jejich neživý materiál, a loutky pojmout jako loutky, přičemž však nelze jejich „životní projevy“ brát vážně. Loutky se v tomto případě zdají být komické až groteskní. Nebo loutky chápat jako živé bytosti a jejich pohyby a mluvu pojímat opravdově. „Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje pak do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, jakési záhady, budící náš podiv. Loutky působí na nás v tomto případě tajemně.“<sup>93</sup>

### 3.2 STYLY LOUČKOVÉHO DIVADLA

Loutkové divadlo vzešlo z lidové tradice. Klíčovým zde byl umělecký obor, důležitý pro estetickou výchovu, zejména pro tu dětskou. „Tím okamžikem, kdy se loutkové divadlo stává z lidového umělym, ocitá se v okruhu pravomoci umění vyspělého.“<sup>94</sup> Ze snah, aby loutkové divadlo bylo výtvarně stylizováno, vyplývá otázka *jak*. Zich nabídl dvě možné odpovědi. Už samo

---

<sup>91</sup> ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. In *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 318.

<sup>92</sup> *Ibid.*, s. 318.

<sup>93</sup> *Ibid.*, s. 318–319.

<sup>94</sup> *Ibid.*, s. 320.

lidové divadlo určitým způsobem stylizováno je; první možností je tedy buď tuto „lidovou stylizaci zachovat, nebo stylizovat divadlo moderně, tj. ve smyslu současného umění výtvarného.“<sup>95</sup> Z historie plyne, důkazem jsou pro to jiné umělecké druhy, že první případ, odůvodněný národně a vlastenecky, vede k umělecky neplodnému konzervatismu. Případ druhý vyžaduje vývoj loutkového divadla, to ovšem skýtá jisté potíže. „Jsou (...) jisté tradiční typy ‚dramatických osob‘, jež by moderní stylizace výtvarné nesnesly; stačí uvést příklad *Kašpárka*. *Kašpárek stylizovaný v duchu moderního umění výtvarného byl by osobností zcela cizí, neslučitelnou s Kašpárkem našich her. A totéž platí (...) i pro ostatní osoby našich loutkových her.*“<sup>96</sup> V cizině, a zvláště pak ve Francii, je divadelní tradice mnohem starší a loutkové hry jsou zcela jiného typu. Například loutkové hry Maurice Maeterlincka (1862–1949); které oplývají zcela jinou, až hrůznou, náladou; nelze provádět s českými tradičními loutkami; které jsou spíše humoristické; aniž by se do nich umělecky zasahovalo.

Lze tedy definovat dva způsoby výtvarné stylizace loutkového divadla; různorodé a navzájem neslučitelné. „*Tato dvojitost je psychologicky odůvodněna dvojitým estetickým pojetím loutkové scény.*“<sup>97</sup> První pojetí, naznačené v posledním odstavci předchozí kapitoly, patří do oboru výtvarné komiky. Pojetí této stylizace lze označit jako výtvarnou karikaturu vyjadřující umělecké hodnoty. Při karikatuře loutek; představující herce, dramatickou osobnost; jde o zákonité přehnutí určitých rysů lidských typů, neboli karikaturu *typickou*. Jde o uvědomělé tvoření výtvarně hodnotné karikatury, nikoliv však o karikaturní ráz loutky způsobený primitivností výrobní techniky. Další vývoj, rozmnožení dosavadních loutkových typů, pak umožní rozšiřování repertoáru dosavadních loutkových her a překládání těch cizích; a nové,

---

<sup>95</sup> ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. In *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 320.

<sup>96</sup> *Ibid.*, s. 320.

<sup>97</sup> *Ibid.*, s. 321.

individuální pojetí nových umělců. „*Loutkové divadlo se vyvinulo jako svérázná odnož. Je to souvislá tradice od komedií helénských přes římské do středověku a daleko do nové doby. (...) Druhý způsob stylizace je schopen vytvořit nový typ loutkového divadla na podkladě vážného umění výtvarného.*“<sup>98</sup> Pozorovatel si v tomto případě projevy loutek uvědomuje jako jakési druhotné projevy; a současně, že jsou loutky jen neživé hmoty, tato skutečnost však v jeho vědomí ustupuje do pozadí. V tomto případě jsou loutky „*pro nás (...) takřka nadpřirozené bytosti. Výtvarná stylizace loutek musí sledovat (...) tendenci odhmotnění loutky a dosáhne toho prostředky protirealistickými; z loutek stanou se pouhé symboly osobností.*“<sup>99</sup> Tedy výtvarným symbolem dramatické osobnosti, a to v souladu s protirealistickým směrem stylizace; symbolem nikoliv individuálním, ale opět typickým. Ovšem při stylizaci loutek jsou kladeny určité meze, loutka totiž není sobě postačující výtvarné dílo, ale je to především, podle Zicha, dramatická osoba hrající na scéně, a právě tak musí i působit. V tomto smyslu, pak scéna (kulisy, poscénium) sama, může být utvářena značně, přitom by měla být zachována jednotnost mezi stylizací její a stylizací loutek. Otakar Zich ji nazývá *symbolická loutková scéna*.

U loutkového divadla se dá velice dobře praktikovat recitace básní. „*Její veliký význam byl by v tom, že by se jí uplatnily ryze básnické krásy díla, jež (...) mají převahu nad momenty dramatickými (...).*“<sup>100</sup> Druhé výtvarné pojetí stylizace loutkového divadla zahrnuje celkem čtyři velké skupiny. Tou první je *antická tragédie*, kterou Zich přirovnává spíše k loutkovému divadlu, než k divadlu živých herců. Důvodem je fakt, že obličej herců zakrývaly strnulé masky a jejich pohyb se na dálku uplatňoval jen v hrubých rysech. Antická scéna byla jednoduchá, v podstatě jen architektonická. Zvláště

---

<sup>98</sup> ZICH, Otakar. *Loutkové divadlo*. In *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 322.

<sup>99</sup> *Ibid.*, s. 323.

<sup>100</sup> *Ibid.*, s. 324.

stylizovaná byla pak řeč herců, která se blížila právě recitaci básní; pokud to ovšem nebyl zpěv, jehož melodie však není známa. Druhou skupinu tvoří básnický přísně stylizované *tragédie francouzských klasiků* 17. století. Dalšími jsou pak *symbolické moderní hry*; opět např. Maeterlinckovy, nejen ty určené pro loutkové divadlo; sem lze zařadit i hry *náboženské*. Recitace básní byla významná i pro další skupiny her, které by „*bylo možno na symbolickém jevišti loutkovém provádět*“<sup>101</sup>, konkrétně pro dramata orientální, především pak pro indická, ale také pro čínská a japonská.

---

<sup>101</sup> ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. In *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 322.

#### 4. ZKOUMÁNÍ ZNAKŮ LOUTKOVÉHO DIVADLA A JEJICH VNÍMÁNÍ PETRA BOGATYREVA

Poznámky Otakara Zicha k otázce vnímání loutkového divadla Petr Bogatyrev pokládal za velice hodnotné a zajímavé, přesto je však považoval za nesprávné. Bogatyrev Zichův omyl spatřoval v tom, že vše, co Zich o loutkovém divadle uvedl, lze aplikovat na každé jiné umění. Podle něj Zich nevnímal „*loutkové divadlo jako svérázný systém znaků, bez čehož nelze pochopit žádný umělecký výtvar. (...) Jakmile je nebudeme vnímat jako znak věci, ale jako věc samu nebo budeme vnímat znaky umění, porovnávající je neustále s reálnou věcí, přičemž budeme v svém srovnávání vycházet z reálné věci a ne ze systému znaků, které vytvářejí to či ono umělecké dílo, získáme stejný dojem, o jakém mluví Zich při vnímání loutkového divadla.*“<sup>102</sup> Bogatyrev považuje loutkové divadlo za, „*jeden z těch druhů divadla, které jsou nejvýrazněji založeny na určitých konvencích*“<sup>103</sup>. Konvence loutkového divadla někteří loutkáři navíc podtrhují tím, že se jej snaží co nejvíce přiblížit k divadlu živých herců, často naturalistického směru. A čím větší je jejich úsilí o to, aby loutkové divadlo bylo naturalističtější; ať už je řeč o vnější podobnosti loutky s živým hercem, jejich pohybu nebo intonace; tím jasněji vynikají rozdíly mezi nimi, a tím více rozdíl mezi loutkou a živým hercem člověk pociťuje. Naproti tomu se někteří loutkáři snaží onen loutkový charakter vyzdvihnout. To, že před divákem loutkového divadla pak je „*jen divadlo, jen divadelní ztělesnění života, a ne život sám*“<sup>104</sup>, mu připomínají nesčetné příznaky, ať už je to například rozměr loutek nebo i provázky, kterými se loutky vodí. Loutkové divadlo má podle Bogatyreva svérázný charakter a mnoho osobitých a technických prostředků, kterými se odlišuje od divadla s živými herci. Na druhé straně jsou v něm však i znaky společné všem

---

<sup>102</sup> BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1971, s. 141.

<sup>103</sup> *Ibid.*, s. 139.

<sup>104</sup> *Ibid.*, s. 139.

divadelním projevům. Bogatyrev tyto divadelní znaky i jejich vnímání publikem popisuje za použití konkrétních příkladů nejen z divadelní sféry, přičemž polemizuje s analýzou Otakara Zicha.

Jako argument nesprávnosti Zichova dvojího pojetí vnímání loutky Bogatyrev uvádí jako příklad povídku Nikolajeva Vasiljeviče Gogola *Portrét* (1835), v níž malíř Čartkov chápe portrét jako živého člověka, a to v něm vyvolává onen pocit hrůzy. Obraz zde pro něj přestává být znakem živého člověka, ale je živým člověkem samým. Tohle je však jeden z případů patologických, „*vnímat takto obraz i sochu je nepřirozené jak z hlediska estetického, tak i z hlediska zdravého rozumu. K vnímání uměleckého díla jako něčeho komického nebo blízkého tomu, co vzbuzuje (...) ‚cit hrůzy‘, nevede jen vnímání systému znaků, které vytvářejí toto umělecké dílo, jako živé osoby nebo reálné věci. K stejným důsledkům vede vnímání znaku určitého systému, pokud jej vnímáme jako znak jiného systému.*“<sup>105</sup> Tzn., stejného dojmu, jaký měl Otakar Zich při loutkovém divadle, lze nabýt i tehdy, pokud není znakový systém živých herců na scéně chápán jako takový, tedy ne jako systém divadelních znaků, ale jako skutečný život sám.

Bogatyrev zmiňuje i fakta, která odporují Zichovým závěrům ohledně komického dojmu, jež loutková hra v obecnstvu vzbuzuje. V repertoáru českých lidových loutkářů totiž zaujímají významné místo nejen hry komické, ale také hry dramatické, v nichž účinkují osoby vážné, např. král. I pohyby těchto vážných postav jsou „dřevěné“, neobratné, přesto nejsou příznakem jejich komičnosti. „*Pohyby vážných osob jsou loutkovitější, schematičtější; to proto, že se uvádějí do pohybu menším počtem provázků než např. Kašpárek. Dále (...) mají do hlavy zapuštěné tlusté dráty, což je činí konvencionálnějšími*

---

<sup>105</sup> BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1971, s. 142.

než *Kašpárka*.“<sup>106</sup> Zvláště pak, pokud má loutkové divadlo charakter slavnostního představení. A ani Zichův předpoklad, že životní velikost loutky v divákovi vyvolává jakýsi pocit nevolnosti, fakta nepotvrzují. Např. v japonském loutkovém divadle nejsou životní rozměry loutek na překážku komickým scénám, při nichž obecnstvo nepocituje žádnou takovou emoci. Stejně tak ji nezažijí děti, které si hrají s panenkami o stejné velikosti jakou mají živé děti. Děti přirozeně loutkové divadlo vnímají intenzivněji než dospělí, jež zapomněli na význam mnohých znaků loutek a na jejich emocionální zabarvení; výchova pro vnímání loutek u dětí tak stojí na vyšším stupni rozvoje než u nich. V umění se člověk jednotlivé znaky musí naučit, aby je mohl rozeznat a správně vnímat. „*V umění (...) je každý znak – v příkladu k poznávacím oblastem – emocionálně zabarven. (...) Dospělé publikum (...) narozdíl od dětí s obtížemi vnímá loutky jako takové a znaky loutkového divadla ustavičně vnímá téměř úplně na pozadí divadla živých herců, a proto často chápe všechny znaky loutkového divadla jako něco komického. (...) A vidíme, že všechna populární loutková divadla pro dospělé mají tendenci stát se komickým divadlem par excellence.*“<sup>107</sup> Tohle je jedna ze skutečností, potvrzující Zichovo pojednání o komičnosti loutek. Otázka komického a tragického dojmu různých uměleckých postupů je jedním z nejsložitějších problémů estetiky.

Při vnímání loutkového divadla dospělým obecnstvem nezřídka dominují znaky divadla s živými herci, a toto obecnstvo pak není schopné všechny výrazy loutkového divadla chápat. Na rozdíl od publika dětského, při jehož vnímání loutkového divadla dominují jeho znaky, u dětského diváka se tak loutkovým divadlem dosahuje maxima výraznosti. „*Mezi dítětem a loutkami odehrávají se celé řady souvislých scén, jichž živému, namnoze ostře charakterizujícímu dialogu, ve svém plynném toku ani na okamžik se*

---

<sup>106</sup> BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1971, s. 143–144.

<sup>107</sup> *Ibid.*, s. 144–145.



*nezarážející (...). Bohatá obrazotvornost dětská, jakmile ta se jednou rozpoutala, jest pramenem věru nevyčerpatelným.* <sup>108</sup>

Při vnímání loutkového divadla vzniká napětí mezi dvěma druhy umění; obecnstvo vnímá loutkové divadlo na pozadí divadla s živými herci. Musí však převládat znaky vlastní tomu umění, které v danou chvíli člověk vnímá. *„Sám proces vzdalování a sblížování (...) těchto dvou druhů divadla je proces docela normální. (...) Pokud jde o (...) vnímání jednoho umění na pozadí reálných věcí a osob, (...) záleží jen na tom, aby znaky umění při tom byly dominantní ve srovnání se znaky mimoestetickými.* <sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění: dějiny umění v dětské světnici*. Praha: Nákladem knihkupectví dra Grégra a F. Dattla, 1877, s. 45.

<sup>109</sup> BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1971, s. 145.

## 5. REFLEXE POLEMIKY ZICHA A BOGATYREVA

### 5.1 ERIK KOLÁR

Zichovy myšlenky o formě stylizace loutkového divadla reflektoval český loutkář a loutkový teoretik Erik Kolár. Považoval je za významné a Zichův postřeh, že loutkové divadlo přestalo být uměním lidovým a že je nutné je stylizovat ve smyslu současného výtvarného umění, za trefný. Polemičnost shledával právě v tom, že Zich loutkové divadlo zařazuje do kontextu výtvarného umění, na rozdíl od Bogatyreva, který jej chápal divadelně. Zich však svoji stať zakončil úvahou, touhou, po vzniku „symbolické scény“, na které by výtvarný čin navodil čin básnický. „*Výtvarná stylizace loutek by musila podle Zicha sledovat tendenci odhmotnění loutky*“<sup>110</sup>, které by dosáhla protirealistickými prostředky a z loutek by se tak staly typy osobností. První, komická skupina loutkového divadla, o níž Zich pojednával, vychází z výtvarné karikatury. Loutka by pro diváka v tomto případě neměla přestat být „osobou“. Výtvarník zde nemá takovou volnost v tvorbě jako při karikatuře ryze výtvarnické. „*Někteří výtvarníci zapomínají, že výtvarná složka v divadle se stává uměním užitým, podřízeným zákonům stylové jednoty inscenace. (...) Loutka musí být vždy čitelná, a to nejen jako dramatická osoba, nýbrž i jako typ.*“<sup>111</sup> Podle Kolára kromě Spejbla a Hurvínka pak všechny snahy po vytvoření nového komického typu selhaly.

Kromě Umělecké loutkové scény (1917); ve které se poprvé v českém loutkovém divadle rovnocenně podílela složka výtvarná, herecká i autorská; se všechna ostatní období loutkového divadla opírala zejména o umění výtvarné. Pojetí loutkového divadla jako umění divadelního se prosazuje až ve třicátých letech, zde se stále však výtvarné složce přisuzovala významnější úloha než divadlu hereckému.

---

<sup>110</sup> KOLÁR, E. Ke kořenům české loutkářské estetiky. *Divadlo*, 1964, č. 2, s. 71.

<sup>111</sup> *Ibid.*, s. 71.

Kolár v závěru souhlasí s Bogatyrevem, jemuž je loutkové divadlo kvintesencí divadla, že Zichovy poznámky jsou neobyčejně důležité, zajímavé a hodnotné. A uvádí, že „*je to první zasvěcená práce o teorii loutkového divadla u nás, práce, která dodnes podněcuje k úvahám a na niž bude navazovat každý, kdo se bude chtít zabývat estetikou loutkového divadla.*“<sup>112</sup>

## 5.2 HENRYK JURKOWSKI

Petra Bogatyreva; jako prvního sémiologa, uznávajícího loutkové divadlo za svébytný znakový systém, připomněl polský divadelní historik a teoretik Henryk Jurkowski (1927–2016) při probírání problémů současného loutkového divadla. Probíral jeho reflexi na Zichovo pojednání vnímání loutkového představení obecenstvem. Dal zapravdu Bogatyrevově tvrzení, že „*loutkové divadlo má být zkoumáno stejně jako kterýkoli jiný druh umění, tedy jako samostatný znakový systém. Jenom tak objevíme v loutce neodvozeného herce jedinečných vlastností.*“<sup>113</sup> Posléze si však uvědomil, že pod vlivem Bogatyrevova mínění nedocenil závažnost a badatelské důsledky Zichova článku. Otakar Zich si povšiml, že „*lidové divadlo bylo v podstatě stylizovaným divadlem, a tento fakt přijal jako charakteristický rys celého loutkového divadla*“<sup>114</sup>. V této souvislosti povzbuzoval loutkáře k rozvíjení jeho svébytnosti a divadelním praktikům navrhoval rozvíjet dva druhy stylizace. Jednak stylizaci výtvarnou, založenou na karikaturním výrazu loutek, a stylizaci symbolickou, s loutkami s funkcemi symbolickými. Jurkowski také v Zichově popisu rozpoznává reakce dvojího obecenstva, „*recepti lidových diváků (loutky jsou tajemné) a recepti publika vzdělaného (loutky jsou loutkami).* Kritikou Zichova pojetí se Bogatyrev dožadoval, aby si obecenstvo

---

<sup>112</sup> KOLÁR, E. Ke kořenům české loutkářské estetiky. *Divadlo*, 1964, č. 2, s. 71.

<sup>113</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 119.

<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 119.

(...) osvojilo znaky loutkového divadla. (...) Osvojení znaků je nutné ke správnému pochopení jakéhokoli sdělení.“<sup>115</sup> Co se sémiologických postupů týče, Bogatyrev nepřijímal porovnávání uměleckých znaků s reálnými věcmi. Dnešní postupy však Bogatyrevovým požadavkům oponují a jeho argumenty odmítají. Nutno si uvědomit, že člověk divadelní představení vnímá v porovnání se skutečností. A právě „podobnost je tím principem, který určuje ikonické znaky; ikon reprezentuje svůj předmět ,hlavně pomocí podobnosti‘ mezi znakem-vehikulem a označovaným“<sup>116</sup>. Čerpajíc z Peirceovy tříčlenné typologie znaků (*ikon*, *index* a *symbol*), řada badatelů v teatrologických studiích s pojmem *ikon* pracuje; i když sám Peirce v souvislosti s ikonickými znaky příklady o divadle neuvádí; „*ikoničnost se stala základním rozlišovacím znamením divadla*“<sup>117</sup>.

Dnešní význam pojmu *znak* se liší od toho, s nímž pracoval Bogatyrev. Ten, podobně jako většina členů Pražského lingvistického kroužku, upřednostňoval reprezentativní funkci prvků divadelního představení a „*klasifikoval ji jako znaky věcí a znaky znaků*“<sup>118</sup>. Nyní je již povaha znaků téměř kompletně prozkoumána. Podle Peirce jsou znaky složitější, znak sice plní svoji funkci v procesu reprezentace, ale „*jeho typologie je odvozena od různých funkcí, které mají vzhledem ke kontextu různé variace*“<sup>119</sup>. A v rámci divadelní sémiologie saussurovského typu je *divadelní znak* definován jako „*spojení signifiant a signifié, označujícího a označovaného*“<sup>120</sup>, v užším

---

<sup>115</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 120.

<sup>116</sup> ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen & Co, 1980, s. 21.

<sup>117</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 121.

<sup>118</sup> *Ibid.*, s. 122.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 122.

<sup>120</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 102.

smyslu pak jako „nejmenší významová jednotka vzniklá kombinací prvků označujícího s prvky označovaného. Tato kombinace tvoří význam znaku.“<sup>121</sup>

Dalším problémem je otázka percepce; která je součástí procesu divadelní komunikace, u níž závisí jak na publiku a jeho schopnosti porozumět sdělení, ale také na umělcově schopnosti „být srozumitelný“. Umělec by měl znát takový znakový systém, který potenciálně diváci ovládají; tzn. „*musí zvolit takový systém znaků, který by byl nejlepším vehikulem idejí, jež si přeje obecenstvu sdělit*“<sup>122</sup>. A zatímco se Bogatyrev jakoby ztotožnil s loutkářem, nespokojeným, že jeho dílo za uplatnění chybného systému dekódování obecenstvo nechápe; Zich pohlížel na loutkové divadlo očima případného diváka a pochopil ho jako aktivní komunikační systém. Tuto skutečnost Henryk Jurkowski považuje za mimořádně cennou. „*Dnes už nepochybujeme, že za úspěch komunikačního procesu odpovídají oba partneři (původce i příjemce sdělení), kteří se musejí naučit potřebné kódy: kódy kulturní, divadelní, i subkódy dramatické. Odpovědnost za možná nedorozumění při užití znakového systému mají pak oba partneři.*“<sup>123</sup>

### 5.3 IVO OSOLSOBĚ

Dalším významným myslitelem; který se vyjádřil k názorům Otakara Zicha a jejich následné interpretaci Petra Bogatyreva; byl divadelní teoretik a čelní představitel české sémiotiky Ivo Osolsobě (1928–2012). Ten Bogatyrevovi přičítal zásluhu za předvedení diskuse na pole sémiotiky, ale jeho kritiku vůči Zichovi považuje za nepřesvědčivou, protože nebral v úvahu širší kontext jeho úvah a jeho názory neinterpretoval zcela přesně. Některé

---

<sup>121</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 102.

<sup>122</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 122.

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 122.

Zichem nastolené problémy Ivo Osolsobě považoval za stále aktuální. Jak uvedl ve své knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* (1992); loutkové divadlo je útvarem složitějším než divadlo s živými herci, protože „ne vše v loutkovém divadle je prostředkováno ‚hrou loutek‘“<sup>124</sup>. Kupříkladu akustickou část představení loutkového divadla prostředkuje neloutková hra herců. Sémiotické schéma loutkového divadla nejjednoduššího typu tak „musí (...) kreslit Zprávu<sup>1</sup> – tedy (pseudo) SITUACI 2 jako kombinaci dvou (pseudo) SITUACÍ 2, z nichž jen jedna, optická, je fyzicky oddělena od svých Původců<sup>1</sup>, tedy herců, které však obě konstruuji jeden společný Objekt<sup>1</sup> (= SITUACI 3)“<sup>125</sup>. Tento typ loutkového divadla Osolsobě označuje jako tradiční, „iluzivní“. Současné loutkové divadlo „neiluzivního“ typu pracuje se složitějšími útvary, jenž „jsou (...) postupnou (sekvenční) kombinací divadla loutkového a neloutkového, a někdy i kombinací současnou, ne-li kombinací ještě dalších divadelních (...) i jiných než divadelních forem“<sup>126</sup>.

#### 5.4 KAREL MAKONJ

Také český divadelní teoretik Karel Makonj (1947–2018) se ve své knize *Od loutky k objektu* (2007) soustředil na otázky estetické polemiky Otakara Zicha, Petra Bogatyreva i Erika Kolára, jenž „antagonistický rozpor mezi Bogatyrevem a Zichem svým způsobem rozumně a moudře otupuje, (...) přičemž je zřejmé, že vážky jeho teoretického rozhodování se přiklánějí k Bogatyrevovi.“<sup>127</sup>. Makonj dále píše, že Bogatyrevovo pojetí všechny psychologické nuance Zichova zkoumání převádí na skutečnost autonomie uměleckého druhu. Zichovy postřehy považoval za docela přesné. „Pro diváka

---

<sup>124</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: „G“ hudba a divadlo, 1992, s. 114.

<sup>125</sup> *Ibid.*, s. 114.

<sup>126</sup> *Ibid.*, s. 114.

<sup>127</sup> MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 240.

*fakt, že člověk je znázorněn neživou hmotou, působí skutečně překvapivě, zvláštěně.*<sup>128</sup> Oproti herci, kterého představuje živý člověk svým člověčenstvím, jehož „*umělecký nástroj splývá s jeho vlastním tělem*“<sup>129</sup>. Loutka je povahy hmotné, lidský jí zůstává jen hlas, který ji propůjčuje loutkoherce. Z koexistence loutky a loutkoherce na jevišti vyvstává jasný kontrast. Jde o přítomnost člověka, specifikovaného lidskou subjektivitou, ve hmotném loutkovém divadle. „*Lidská subjektivita je v rozporu s objektivitou hmoty. A tato subjektivita je na loutkovém divadle přítomna. To je třeba podrhnout. (...) Bez personifikace a antropomorfizace, (...) uvedení principu lidské subjektivity do světa zvířat nebo hmotných věcí, (...) by nemohlo dojít k nezbytné podmínce divadla, jakou je vytvoření dramatické situace.*“<sup>130</sup>

Ředitel a režisér stockholmského Marionettenteaternu, Michael Meschke (\*1931) prohlásil, že loutka je svou podstatou typ, přičemž typ popisuje jako jakýsi společný jmenovatel, který v sobě spojuje a zahrnuje něco, co je společné více lidem. Loutka na jevišti v určité chvíli začíná žít svým vlastním životem a tím momentem se stává individuální. „*Vztah mezi typem a individualizací loutky, jejím individuálním scénickým životem, je také jedním z dualistických principů a postupů loutkového divadla. Nejde jen o dialektickou jednotu. Individualizace typu – individuální typ – to je vlastně loutka, odkazující k člověku jako dramatické postavě (...) a zároveň realizující se v rovině vlastní svému materiálu, svému vyjadřovacímu prostředku – hmotě.*“<sup>131</sup> Otakar Zich stavěl proti Meschkeho individualizovanému typu tendenci k odhmotnění loutky. Makonj se domníval, že estetický rozpor na loutkovém divadle mezi lidským a hmotným touto snahou překlene ve zdůraznění hmotnosti loutky, a ne jejího odhmotnění. Materiál uměleckého díla je totiž vždy podstatný a svým způsobem určující, „*pro diváka – (...) nese část sdělení*

---

<sup>128</sup> MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 240.

<sup>129</sup> *Ibid.*, s. 240.

<sup>130</sup> *Ibid.*, s. 240–241.

<sup>131</sup> *Ibid.*, s. 242–243.

*a (...) pro tvůrce je volba materiálu významotvornou.*<sup>132</sup> Zichovo odhmotnění loutky podle Makonje vede k jejímu popření. S rozporem mezi hmotou loutky a člověkem lze pouze kalkulovat, ne jej však zcela vyřešit. „*Zich ve své snaze o vybudování jednotného teoretického systému trochu podcenil nutnost antinomických vztahů ve struktuře uměleckého díla, které naopak přispívají k vlastnímu životu díla*“<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 243.

<sup>133</sup> *Ibid.*, s. 244.



## 6. ZÁVĚR

Snahy o přesné popsání stylizace loutkového divadla projevila řada osobností různých vědních disciplín, kterých se problematika loutkového divadla nějakým způsobem dotkla. Tato bakalářská diplomová práce pojednává o vlivnějších názorech několika z nich, čemuž předchází determinace důležitých pojmů souvisejících s jejím tématem, např. *loutka, loutkové divadlo, stylizace* ad. Otázkou loutky a stylizace se zabývá z estetického hlediska, přičemž ústřední část je věnována principu stylizace, jak jej popsal Otakar Zich ve své knize *Estetika dramatického umění*. Otakar Zich je považován za prvního českého tvůrce teorie divadla. Pokoušel se o co největší pojmovou přesnost a jednoznačnost a o co nejuvěrnější teoretickou interpretaci. Zich sám svůj přístup pokládal za psychologický, a i když se v jeho teorii divadla sémiotika vyskytuje pouze v latentní podobě, je vnímán jako „zakladatel strukturálního a sémiologického pojetí“<sup>134</sup>. Je autorem první významné české studie *Loutkové divadlo*, která se věnuje estetice loutkového divadla. Zich poukazyval na rozdíl mezi loutkovým divadlem jakožto „odručou“ divadelního umění a divadlem „obyčejným“, s živými herci. V loutkovém divadle jsou totiž, podle něj, dramatické osoby představovány loutkami a ne živými herci. Specifickým rysem loutkového divadla pak vymezil jeho stylizovanost, a dále ji rozdělil na dvě kategorie, komickou, groteskní, a tajemnou.

S tím později polemizoval ruský teatrolog a strukturalista Petr Bogatyrev, jemuž se věnuje další rozsáhlejší část bakalářské práce. Petr Bogatyrev, jako první, vymezil loutkové divadlo jako svébytný umělecký druh se svým specifickým znakovým systémem. Podle něj v loutkovém divadle, které je divadlem „předmětným“, platí o to víc fakt, že některé divadelní znaky, nejsou znaky předmětů, ale tzv. „znaky znaků“. Složitost loutkového

---

<sup>134</sup> BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1998, s. 12.

divadla pak spatřoval v tom, že v něm vedle předmětné skutečnosti nezbytně existuje i osoba živá, „loutkoherce“.

Polemiku Bogatyreva se Zichem reflektoval český loutkář a loutkový teoretik Erik Kolár, který se celou problematiku snažil shrnout. Polemičnost shledával v tom, že Zich loutkové divadlo zařazoval do kontextu výtvarného umění, na rozdíl od Bogatyreva, který jej chápal divadelně.

Polský teatrolog Henryk Jurkowski pak probíral Bogatyrevovu reflexi na Zichovo pojednání o loutkovém divadle a dal mu zapravdu, že loutkové divadlo má být, stejně jako kterýkoli jiný druh umění, zkoumáno jako samostatný znakový systém. Se Zichem zas, že charakteristickým rysem loutkového divadla je jeho stylizovanost a povzbuzoval loutkáře k rozvíjení stylizace dvojího druhu. Stylizaci výtvarnou, založenou na karikaturním výrazu loutek, a stylizaci symbolickou.

Divadelní teoretik a čelní představitel české sémiotiky Ivo Osolsobě přičítal Bogatyrevovi zásluhu za předvedení diskuse na pole sémiotiky, ale jeho kritiku vůči Zichovi považoval za nepřesvědčivou, protože nebral v úvahu širší kontext jeho úvah a jeho názory neinterpretoval zcela přesně. Některé Zichem nastolené problémy Ivo Osolsobě považoval za stále aktuální.

Práce je zakončena podkapitolou o českém divadelním teoretikovi Karlu Makonji, který Zichovy postřehy také považoval za docela přesné. Otakar Zich stavěl proti individualizovanému typu Michaela Meschkeho tendenci k „odhmotnění“ loutky. Makonj se domníval, že estetický rozpor na loutkovém divadle mezi lidským a hmotným touto snahou překlene ve zdůraznění hmotnosti loutky a ne jejího odhmotnění. Podle Makonje s rozporem mezi hmotou loutky a člověkem lze pouze kalkulovat a ne jej zcela vyřešit.

Stanovit přesnou hranici mezi divadlem loutkovým a divadlem neloutkovým je velmi obtížné. Otázka stylizace a determinace loutky a loutkového divadla doposud zůstává problémem nedořešeným, napříč časem se názory různí a dodnes neexistují žádné přesné definice.



8. loutka Titanie Jiřího Trnky (1959)<sup>135</sup>

Zkoumání loutek má veliký význam pro obecnou estetiku, a to z mnoha hledisek, například proto, že divák do loutky promítá „osobu“ (lidskou či zvířecí či mýtickou). Vnímá nějaký fyzický předmět jako osobu (i když osobou není). Tato schematická a stylizovaná „loutkovitost“ zpětně ovlivňuje jeho „čtení“ lidského jednání - ve skutečnosti i na jevišti.

---

<sup>135</sup> *Vital* [online].

URL <<https://vitalplus.org/legendy-ceske-loutky/>>.

*„Poznáním není ve vědě míněna pravda, nýbrž theorie, což je rozdíl podstatný, neboť klade-li pravda otázku ‚kdo‘, ‚co‘, ‚proč‘, teorie se zajímá především o otázku ‚jak‘, o techniku, o provedení, o interpretaci. A manipuluj po libosti s bezpočtem jak, nikdy ti z toho nevyjde kdo a proč. Člověk není theorie. Ale v tom je privilej loutky; její existování vystačí s interpretací, vystačí s otázkou jak. Přitažlivost loutky je v úniku z pravdy existence.“<sup>136</sup>*

Josef Šafařík

---

<sup>136</sup> ŠAFAŘÍK, J. Člověk ve věku stroje. *Loutkář*, 1993, č. 7, s. 148–149.

## Resumé

Práce pojednává o specifiku loutkového divadla jako prostředku zobrazení a sdělení. O loutce, která je jeho základním vyjadřovacím prostředkem a o loutce jako znaku a jejím sémiologickém významu. Studie *Loutkové divadlo* Otakara Zicha měla zásadní význam pro vývoj loutkářské estetiky a teorie. O tom svědčí ohlasy významných filozofů, estetiků, sémiologů a teatrologů. Zich svými názory na tento umělecký obor provokoval k plodné kritice a dalšímu zamyšlení nejen nad jeho stylizací. Bakalářská diplomová práce se otázkou loutky a stylizace zabývá především z estetického hlediska. Jedním z ústředních zdrojů je pojednání Otakara Zicha, které nazval *Estetika dramatického umění*. Základní problém vztahu předmět-loutka-osoba se tedy týká oblasti kognitivní, psychologické, etické a estetické. Taktéž Petr Bogatyrev Zichovým úvahám přikládal velkou váhu, ve svých statích s nimi však polemizoval. Zabýval se vnímáním znaků loutkového divadla a vymezoval jeho specifčnost a svébytnost, Jedním z dalších myslitelů, jenž se k jejich rozporu vyjádřili, byl např. Erik Kolár, který našel dialektickou jednotu loutkového divadla ve spojení živého hlasu a oživení loutky.

Loutkové divadlo jako svébytný umělecký druh dnes pomalu zaniká. Je velmi obtížné stanovit přesnou hranici mezi divadlem loutkovým a divadlem neloutkovým, s živými herci. Otázka determinace loutky a loutkového divadla doposud zůstává problémem nedořešeným, napříč časem se názory různí a dodnes neexistují žádné přesné definice.

## Summary

This work researches the specifics of puppets and puppetry as a tool of presentations and delivery. It concerns about puppet as a major feature of communication and about puppet as a symbol and its semiologic importance. Study of Otakar Zich had a major influence for puppet aesthetic and theory development which has been reflected by responses of influential philosophes, aesthetes, semiologists and theaterologist. Zich, with his ideas on this area of artistry provoked to constructive critique and to think about its stylization. This Bachelor diploma thesis is concern mostly with aesthetic point of view. The central reference is Otakar Zich's papers which he named *The Aesthetics of Drama*. The base problem of sign-puppet-person relationship is concern of cognitive, psychological, ethic and aesthetic domains. Also Petr Bogatyrev took Zichs works in consideration; however, he polemized with those in his writings. He was concern with the perception of puppetry symbols ad confined its specifics and peculiar features. One of the thinkers who referred to this dissent was for example Erik Kolár who found a dialectic union in merging of live voice with puppet animation.

Nowadays puppetry as a specific branch of art is gradually fading out. It is very difficult to specify a boundary between puppet theatre and non-puppet with live performance. The question of determination of puppet and puppetry is still an unresolved problem since opinion on this topic is constantly changing throughout the time and there is no exact definition to date.

## Použitá literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika: o básnické tvorbě*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1948. 123 s. Základní spisy Aristotelovy.

BLECHA, J.; JIRÁSEK, P. *Česká loutka*. 1. vyd. Praha: Kant, 2008. 355 s. ISBN 978-80-86-970-23-3.

BLECHA, Jaroslav. *Problematika teorie a estetiky loutkového divadla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1998. 19 s. ISBN 80-7204-094-4.

BLECHA, Jaroslav. *Stručný přehled problematiky loutkového divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013. 125 s. ISBN 978-80-244-3606-7.

BLECHA, Jaroslav. *Vějíř loutek dálného orientu: asijské loutky ze sbírky Helgy Brehme - Theatre am Faden, Stuttgart*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2015. 69 s. ISBN 978-80-7028-458-2.

BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. 1. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1971. 209 s.

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997. 155 s. ISBN 80-7198-187-7.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen & Co, 1980. 248 s. ISBN 0415039843.

ETLÍK, J. Loutka. *Loutkář*, 1998, č. 5-6, s. 103.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění: dějiny umění v dětské světnici*. Praha: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra a Ferd. Dattla, 1877. 92 s.

- JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s. ISBN 80-902482-0-9.
- KOLÁR, E. Ke kořenům české loutkářské estetiky. *Divadlo*, 1964, č. 2, s.67–71.
- MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. 275 s. ISBN 978-80-86102-60-3.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: „G“ hudba a divadlo, 1992. 223 s. ISBN 80-901112-0-3.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, P. Loutka. *Loutkář*, 1998, č. 5–6, s. 102.
- PAVLOVSKÝ, P. Problémy definice loutkového divadla. *Československý loutkář*, 1981, č. 5, s. 88–89.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9 (Libri), 80-7258-171-6 (Národní divadlo).
- SALTZ, D. Z. Theater. In: Kelly, M. (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, Oxford 1998, vol. 4, 375–380 s. ISBN 0-19-51-2648-3.
- SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987. 359. s.
- ŠAFARÍK, J. Člověk ve věku stroje. *Loutkář*, 1993, č. 7, s. 146–149.



THEOFRASTOS. *Povahopisy*. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2000. 93 s. ISBN 80-7202-730-1.

VELTRUSKÝ, J. Člověk a předmět na divadle. *Loutkář*, 1994, č. 10, s. 221–223.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931. 408 s. Výhledy: knihy zkušeností a úvah.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

ZICH, Otakar. Loutkové divadlo. In *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. s. 314–325.

## Seznam obr. příloh

1. *The Red List. Set Design* [online].

URL <<https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-420906-view-history-9-profile-oskar-schlemmer.html>>.

2. *Gudang Wallpaper* [online].

URL <<https://gudangwallpapermu.blogspot.com/2017/11/gambar-wayang-hd-wallpaper.html>>.

3. *Hadi Sukirno* [online].

URL <<https://blog.hadisukirno.co.id/wayang-purwa/#prettyPhoto/0/>>.

4. Vlastní fotografie titulní strany *Československý loutkář*, 1988, č. 9.

5. *Pinterest* [online].

URL <<https://cz.pinterest.com/pin/330733166364943260/>>.

6. *Pinterest* [online].

URL <<https://www.pinterest.co.uk/pin/506162445592906561/?lp=true>>.

7. *Coisa de Cearense* [online].

URL <<http://coisadecearense.com.br/mamulengo/>>.

8. *Vital* [online].

URL <<https://vitalplus.org/legendy-ceske-loutky/>>.