

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ A PROBLEMATIKA LOUČKOVÉHO
DIVADLA

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.
Autor práce: David Remiš
Studijní obor: Estetika
Ročník: 5

2016

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

České Budějovice 9. května 2016

David Remiš

Anotace

Tato bakalářská práce je věnovaná, především prozkoumání povahy a hranic loutkového divadla. Představují se zde základní shody a difference mezi loutkovým divadlem a činohrou. Teoretickou oporou práce jsou texty Otakara Zicha, Petra Bogatyreva a Jiřího Veltruského, které jsou věnovány problematice loutkového divadla.

Abstract

This thesis is mainly devoted to explore the nature and boundaries of Puppet Theater. It presents the basic similarities and differences between Puppet Theater and drama. The theoretical support for this thesis makes texts of Otakar Zich, Petr Bogatyrev and Jiří Veltruský, which are devoted to the issue of Puppet Theater.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinu Kaplickému Ph.D. za pomoc s bakalářskou prací, věcné připomínky a skutečně velkou trpělivost.

Obsah:

Úvod.....	2
1. Dramatické umění podle Otakara Zicha	
1.1 Základní rysy Zichovy teorie dramatického umění	3
1.2 Problematika loutkového divadla	11
2. Dramatické umění podle Petra Bogatyreva	
2.1 Základní rysy Bogatyrevovy teorie dramatického umění	16
2.2 Problematika loutkového divadla	20
3. Dramatické umění podle Jiřího Veltruského	
3.1 Stručný vhled do života Jiřího Veltruského.....	23
3.2 Základní rysy Veltruského teorie dramatického umění.....	24
3.3 Problematika loutkového divadla	28
Závěr	36

Úvod

V této bakalářské práci, jak již název napovídá, nahlédneme do světa dramatického umění a přiblížíme si problematiku loutkového divadla. To vše čerpaje z prací divadelních teoretiků Otakara Zicha, Petra Bogatyreva a Jiřího Veltruského, jejichž spisy nejen, že se zabývají rozbořem dramatického umění, tedy divadla, ale zmiňují i problematiku poměrně menšího loutkového divadla. Navíc v případě těchto autorů a díky zvolené posloupnosti rozboru jejich prací, uvidíme náznak toho, jak se vyvíjela divadelní věda u nás – Zich, který k dané problematice přistupuje za pomoci psychologické estetiky, ale zároveň se vydává až za její hranice, kde se dá hovořit až o proto-strukturalismu a v podstatě zakládá sémiologii divadla v českých zemích, Bogatyrev, který pohlíží na tuto problematiku z hlediska strukturalismu, a který podrobuje kritice Zichovy názory, především na loutkové divadlo, a nakonec Veltruský, také strukturalista, který ovšem předkládá kompletní sémiologickou analýzu, mimo jiné rozšiřující objevy obou předchozích. Cílem této práce, je nastínit hlavní rozdíly a shody mezi divadlem s živými herci, tedy činohrou a divadlem loutkovým.

1. Dramatické umění podle Otakara Zicha

1.1 Základní rysy Zichovy teorie dramatického umění

Otakar Zich byl hudební skladatel a estetik, ovšem jmény hudební skladatel a estetik bychom jej vcelku odbyli, jelikož to byl člověk dalších zájmů a schopností. Ivo Osolsobě v doslovu ke druhému vydání Zichovy *Estetiky dramatického umění* píše: „Nejedlovsky‘ koncipovaná monografie o Otakaru Zichovy by musela obsahovat kapitoly nejen s dějinami české hudby a dějinami české estetiky, ale i české univerzity, pražské a brněnské, českého časopisectví, zvláště hudebního, české folkloristiky, českých lidových kapel, české matematiky a fyziky, lingvistiky a sémiotiky i českého divadelního a hudebního spolkařského zákulisí.“¹ To jistě nastíní šíři jeho záběru mnohem lépe². Kromě tvorby umělecké, byl Zich autorem mnoha odborných článků v časopisech, ať už teoretických nebo recenzí (hudebních skladeb a oper), vydal i publikace estetické, věnované většinou právě umění hudebnímu. Není bez zajímavosti, že se pohyboval kolem Pražského lingvistického kroužku, Jan Mukařovský, jedna z nejdůležitějších postav českého strukturalismu, byl Zichovým žákem, spolupracovníkem a později i nástupcem.³ Ten pak ve své velmi kladné recenzi Zichova stěžejního díla shrnuje: „Lze říci, že Zichova kniha se čestně řadí do kontextu současné vědy o umění. Hlásí-li se autor k domácí vědecké tradici tím, že svou knihu připisuje památce O. Hostinského, splácí svým záslužným dílem o estetice dramatu jeden z dluhů české vědy dramatickému umění, které tolik znamenalo pro vývoj současné české kultury.“⁴

Tím stěžejním dílem (a pro tuto práci obzvlášť) je Zichův spis: *Estetika dramatického umění*, kde se zabývá dramatickým uměním. Zichův přístup je především zajímavý tím, že vytváří skutečnou teorii, založenou na empirické metodě, kdy vlastně sledovaný předmět rozebírá z pohledu recipienta a vytváří teorii na novém základě, místo toho aby se pouštěl do historizující teorie, která by se opírala o staré autority, jejichž vývody jsou pro moderní divadlo mnohdy

¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 388.

² Samozřejmě něco z Osolsoběho výčtu je vlastně obsaženo v označení estetik, ovšem pokládám za poučné přesto výčet zahrnout.

³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretický dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 396.

⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Ot. Zich: Estetika dramatického umění*. in *Časopis pro moderní filologii*. Roč. 19, 1933. s. 326.

problematické. „Zich opustil dogmata herbartovských „poměrů“ a přešel ke tvarové estetice, kterou spojil s experimentální empirickou psychologií estetického vnímání a obohatil o první českou verzi sémantiky umění.“⁵ Díky tomuto přístupu vytvořil Zich dílo, které nejen že je založeno na aktuální divadelní praxi⁶, ale do velké míry je skutečně nadčasové a mnohé ze Zichových závěrů, co se dramatického umění týče, jsou platné dodnes.

Otakar Zich v počátku své práce poukazuje na neoprávněnost redukce dramatu na literární dílo a snaží se je vymanit z područí literatury. Tvrdí, že drama je samostatné, svébytné, umění. Tzv. drama (z tradičního dělení literatury: lyrika, epika, drama) totiž chápe pouze jako vodítko pro samostatné dramatické umění, jedná se o dramatický text, na jehož základě teprve vzniká dramatické dílo, které je charakteru temporálního: divadelní představení. Až to je potom dílem dramatickým. Zich tím pádem odsuzuje literární kritiky a jejich reduktivní přístup k divadlu pouze na základě dramatického textu⁷, jelikož zde je podrobena rozboru pouze jedna část celého umění, které se kromě zmíněného textu skládá z dalších složek, např. herecké, výtvarné, hudební apod.. Takovéto hodnocení pouze dramatického textu je potom o to nesmyslnější, jelikož na jeho základě mohou vzniknout dvě zcela odlišné inscenace, tj. zcela jiná provedení téhož textu. Pro zjednodušení si pak stačí položit otázku: Kolik známe různých nastudování např. Shakespearova Othella? Text zůstává více méně nezměněn, a přesto můžeme spatřit jak Othella skvělého, tak Othella špatného, jak Othella, který je pouze narativního charakteru, tak Othella, který poukazuje na problémy současné společnosti. Právě taková inscenace je podle Zicha dramatické dílo, které reálně existuje pouze po dobu trvání představení, po jeho skončení zůstává existovat pouze ve své potencialitě. „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování.“⁸

Dramatické umění bylo tedy pojímáno jako literatura, a herectví, které nám toto umění „předkládá“, bylo označováno za umění výkonné, což je další věcí, kterou

⁵ SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice (Dvě studie o Otakaru Zichovi)*. Brno: Masarykova Univerzita v Brně – filozofická fakulta, 1992. s. 36.

⁶ Aktuální praxi je zde myšlena přibližně 1. třetina 20. století, Estetika Dramatického umění ve svém prvním vydání vyšla v roce 1931 a některé části, přednášky, pocházejí už z let 1913- 14.

⁷ Je možné hodnotit literární hodnotu dramatu na základě dramatického textu, ovšem není možné pouze na základě textu hodnotit jeho dramatickou hodnotu. Literárně kvalitní text nemusí nutně uspět dramaticky a text výtečný po dramatické stránce nemusí toliko uspět v hodnocení literárním.

⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 19.

Zich odmítá. Výkonné neboli reprodukční umění je takové, kdy umělec předvádí umělecké dílo podle zápisu umělce, který je vytvořil, např. hráč v orchestru, či recitátor. Autor zde jasně vytyčil jak má dílo vypadat, respektive být slyšet, a dle toho se tento interpret musí řídit a volnost ve svém přednesu má pouze v lehkých nuancích. Zato herec, ačkoliv má předepsaný text, vytváří ještě další složky kromě recitace samotného textu, jako jsou pohyb, výraz, zkrátka celá vizuální stránka dramatického umění, která již v dramatickém textu obsažena není a herec ji musí vytvořit sám. Herec nemůže být výkonným umělcem, jelikož tento text funguje pouze jako zadání, jako něco co musí více či méně dodržet aby mohl co nejlépe vytvořit své dílo – hereckou postavu. Pokud bychom měli nazývat herce výkonným umělcem, museli bychom tak nazvat i onoho sochaře, který přijmul zakázku, aby vytvořil sochu Napoleona v dobové uniformě se svým typickým kloboukem, ale to nemůžeme, protože i tak zůstává sochaři podstatně velká tvůrčí svoboda, stejně tak jako herci. Výkonné umění je v podstatě reprodukční a spočívá na co možná nejlepším přednesu autorova zápisu, například z not. Kdo v ruce někdy držel partituru, k nějaké složitější hudební skladbě, tak si jistě všiml, že kromě not ukazujících délku a výšku tónu je zde mnohem více značek, které upravují rytmus, hlasitost, různé proměny, jestli dané části od sebe tóny oddělovat nebo naopak spojovat atd.. Pokud by se tohoto předpisu výkonný umělec, například houslista v orchestru, nedržel, došlo by nutně k poškození díla. Herec takový předpis nemá, kromě textu a scénických poznámek (pokud vůbec v textu jsou a jsou nosné pro dramatický děj) má volnou ruku, a většinu herecké postavy vytváří sám. Nereprodukuje, ale vytváří, a proto není umělcem výkonným.

Co se dramatického umění jako takového týče, Otakar Zich nejprve parafrázuje teorii, kterou zastával jeho učitel O. Hostinský, která byla v jeho době vlivná v českém kontextu, a která je mnohými zastávána dodnes. Je to teorie syntetická, která vychází z předpokladu, že dramatické umění není třeba nutně redukovat na umění jediné, ale je možné vyjít z toho, že samo sestává z umění mnohých.⁹

⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 26.

Hostinský je toho názoru, že dramatické umění je syntézou tří jiných umění: umění literárního, umění scénického a umění hudebního. V tomto výčtu je velmi zajímavé scénické umění, ve kterém je obsaženo, kromě například výtvarného umění (scéna, kostýmy) i herectví (u Hostinského pouze jako jeho viditelný projev, slyšitelnou část přiřazuje literatuře), ovšem „scénika“ není podle Hostinského schopna existovat samostatně, nýbrž jen ve spojení s ostatními dvěma uměními. Ve spojení s poezií pak vzniká činohra, ve spojení s hudbou pantomima, a když se dají dohromady všechny tři, pak vznikne opera. Jednotlivá umění by měla tvořit sjednocený celek, ovšem za zachování si zákonů svého mateřského umění, a zároveň by si měla být všechna umění, v dramatickém spojení, rovna. Podle Zicha se k syntetické teorii dochází vesměs tak, že se jde po tvůrčím procesu, nejdřív je napsán text, ten si následně vybere režisér, který ho zkouší s herci, najímá si výtvarníka na scénu a další a další, až se dochází k celku divadelního představení.¹⁰ Ovšem to podle něj není toliko spojení umění, jako spíš spojení umělců. Ovšem Zich má se syntetickou teorií větší problém. Podle něj „každý organický celek umělecký má tu vlastnost, že zvýšeným působením kterékoliv z jeho složek zvyšuje se i působení celku.“¹¹ Praxe, ale ukazuje, že toto v syntetické teorii pro dramatické umění neplatí, pokud je kladen velký důraz na některou ze složek dramatického umění, tak, kromě herectví, dochází ke snížení dramatického účinku. Pouze při posílení herecké složky dojde k posílení dramatickosti díla, což naznačuje, že si jednotlivé složky dramatického umění nutně rovny nejsou. Tuto teorii podle Zicha „nelze (...) sice nazvat nesprávnou, ale přece jen nevýhodnou pro estetiku dramatického umění.“¹² Ovšem pojetí syntetické teorie jako spojení umělců Zich využívá později, kdy hovoří o tvorbě dramatického díla.,

Zich tedy teorii syntetickou úplně nezatačuje, ale přichází s propracovanějším systémem. Dramatické umění osamostatňuje v teorii analytické. Dramatické dílo je podle ní „vjem, jež máme při divadelním představení.“¹³ Tento vjem je veskrze psychický, a proto je třeba dramatické umění podrobit psychologické analýze¹⁴, avšak u této nesmíme dojít až ke konci, „aby složky rozbořením dosažené zůstaly ještě

¹⁰ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 29.

¹¹ Tamtéž, s. 30

¹² Tamtéž, s. 34.

¹³ Tamtéž, s. 35.

¹⁴ Na tomto je vidět, že Zich skutečně staví teorii na diváckém vjemu

esteticky působivé.“¹⁵ Je tedy třeba neoddělovat složku obsahovou a citovou, tím dosáhneme analýzy estetické.

Vzhledem k tomu, že dramatické dílo plyne v čase, je dosti proměnlivé. V tomto pohybu však můžeme podle Zicha zaznamenat dvě relativní konstanty: Jednak jsou to osoby dramatu, a to bez ohledu na různé kostýmové proměny a podobně, a potom je to místo dramatu, zde nejde ani tak o samotnou scénu, která může být i prázdná, ale myšlené místo kde se odehrává dramatický děj.

Osoba dramatu, neboli „dramatická osoba je vlastně naše představa, jíž si přimýšlíme k relativně stálé složce dramatického vjemu.“¹⁶ V mimoumělecké sféře, pokud jsme konfrontováni s nějakým stálým vjemem, tak si na základě zkušenosti vytváříme nějakou významovou představu *Co to je*. Ovšem přejdeme-li s touto otázkou (*Co to je?*) do prostoru uměleckého, už nemusíme nutně vystačit, protože když se takto zeptáme, tak si například v dramatickém umění musíme odpovědět hrající herec, přestože vidíme dramatickou osobu. Musíme se tedy ptát jinak, a to *Co představuje*. Tím se dostaneme ke kýžené odpovědi, například Truffaldino (*Sluha dvou pánů*). Takže zde máme dvě významové představy, technickou (*Co to je?*) a obrazovou (*Co představuje?*). Tyto dvě významové představy jsou charakteristické pro obrazová umění, mezi která patří malířství a sochařství a na základě příkladu výše, i umění dramatické. Významovou představou technickou je zde tedy hrající herec/herecká postava, který je zde vnímán vlastně mimochodem¹⁷ (My víme, že je to herec.), významovou představou obrazovou je pak dramatická osoba, která je vnímána názorně (dramatickou osobu vidíme).¹⁸ V podstatě jde o sémiologický princip, kdy technická představa je v podstatě *signifiant* a obrazová představa *signifié*.¹⁹ Herec sám je tedy v podstatě matérie i umělec a dramatická osoba je pak hercovo dílo vnímané recipientem, jeho obrazová představa; jako diváci vidíme zároveň například Miroslava Donutila a Truffaldina, avšak aby byl účinek co možná

¹⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 35.

¹⁶ Tamtéž, s. 42.

¹⁷ Pokud se na technickou představu nesoustředíme záměrně, když například chceme hodnotit herecký výkon.

¹⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 42-43.

¹⁹ Toto rozdělení je pouze v úplně základní linii, mohli bychom potom jít o něco hlouběji, protože technická představa jako *signifiant* je zároveň také *signifié* hereckého výkonu a mohli bychom pokračovat i dále.

nejvyšší, musí být pan Donutil odsunut částečně do pozadí a překryt dramatickou osobou Truffaldina. Zich tento fakt přibližuje porovnáním hereckého umění s jiným obrazovým uměním – sochařstvím:

Nejprve je třeba mít nějaký materiál, ze kterého budeme myšlené dílo vytvářet, u sochařství je na výběr z všelikých druhů kamene, kovu, či dřeva, herectví materiál na výběr nemá, respektive má pouze jediný: živého herce. Již zde vzniká zajímavá odlišnost, v herectví je totiž „umělec v podstatě totožný s látkou, z níž tvoří své dílo“²⁰, Sochař tedy vytváří například z pískovce sochu Žižky, herec pak sám ze sebe vytváří postavu Žižky. Uměleckým dílem sochaře je tedy socha, uměleckým dílem herce je herecká postava. Herecká postava se pak do velké míry kryje s výše zmíněnou dramatickou osobou, rozdíl se dá ukázat na výše zmíněném rozdělení vjemů obrazového umění. Herecká postava je představa technická, dramatická osoba je představa obrazová, obecněji potom můžeme říci, že herecká postava je subjektivní výkon herce, dramatická osoba je pak to co hercův výkon postupuje divákovi, oba vnímají v podstatě totéž, ale jinými prostředky, herec vnímá svou postavu za pomoci svých vnitřních senzomotorických vjemů, divák pak vnímá totéž za pomoci audiovizuálních vjemů, jako dramatickou osobu.²¹ Herecké dílo, je potom na rozdíl od díla sochařského útvar kinetický (omezená doba trvání, proměny v průběhu atd.), avšak mezi hereckou postavou a dramatickou osobou je shoda a tento princip korespondence je vlastní všem obrazovým uměním. I přes drobné rozdíly jsou si tato umění principiálně blízká.²² Herecká postava je hercovo provedení role, způsob jak viditelně a slyšitelně ztvární svou dramatickou osobu.

Několikrát jsme se již zmínili o ději dramatu, což je další, do jisté míry proměnlivá, složka dramatického díla. Děj dramatu je vytvářen dramatickými osobami, jejichž akce tento děj vytváří. Tuto akci nazýváme jednání. Zich tedy shrnuje: „Dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob vespolek.“²³ a „Dramatická osoba je ta, jež jedná vůči osobám jiným.“²⁴ Z tohoto snadno odvodíme, že jednání musí nutně obsahovat více dramatických osob než jednu, čili „Dramatické dílo je nutně dílo

²⁰ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 44.

²¹ Hereckou postavu může vnímat i recipient, když se zaměřuje na výkony herců, tedy v nějakém hodnotícím modu.

²² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 46.

²³ Tamtéž, s. 38.

²⁴ Tamtéž, s. 38.

kolektivní.²⁵ Zich například odmítá tzv. monodrama, jako člena rodiny dramatického umění, právě kvůli absenci více dramatických osob, avšak není třeba z tohoto pohledu zatracovat divadla jednoho herce, jelikož přestože je herec jen jeden, může ztvárňovat více dramatických osob. Sám jsem byl svědkem představení jednoho herce, které se jmenovalo *Svou vlastní ženou* a myslím, že principy dramatičnosti, které Zich popisuje, sedí i na takovéto představení. Herec (muž) hrál především roli vdovy, která vypráví svůj životní příběh a dané vyprávění doplňoval dílčími výstupy dalších postav, do kterých mistrně přecházel, měníce tak nejen dramatické situace, ale i místo děje. Tento efekt byl tuším i umocněn tím, že hlavní dramatickou osobou byla žena hraná mužem, čímž se zvětšil rozdíl, chcete-li vzdálenost, mezi hereckou postavou a dramatickou osobou, čímž se stal přechod do postav jiných mnohem plynulejší a uvěřitelnější. Dramatický děj je syntézou hereckých postav a těch může být i v divadle jednoho herce několik a tak i takovéto představení u Zicha může obstát.

Zich výše řečené shrnuje v následující tabulce²⁶:

Umělec	Látka	Dílo	Obraz
Herec	Týž herec	Postava	Dramatická osoba
Několik herců	Tíž herci	Spoluhra	Dramatický děj

Můžeme zde názorně vidět tvůrčí proces dramatického díla, jehož základní složkou je herec, který vytváří dramatickou postavu, jejíž obraz (tedy to co vnímá divák) je dramatická osoba. Vespolečné jednání dramatických postav, tedy jejich spoluhra, pak vytvářejí dramatický děj.

²⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. S. 38.

²⁶ Tamtéž, s. 46.

Zich vytyčuje tři podmínky dramatického umění:

1. „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je jeho skutečné provozování.
2. Dramatické dílo nám předvádí umělý dramatický děj.
3. Ti, kteří tento dramatický děj předvádějí, jsou herci.“²⁷

Herecká složka je nutnou podmínkou dramatického díla, tedy pokud, třeba i temporálně orientované, umění není alespoň částečně spolutvořeno herci, nepatří toto umění mezi umění dramatická. Stejně tak Zich tvrdí, že je-li dílo omezeno na jediného umělce, také není dramatickým, avšak jak jsme již uvedli výše, je zde myšlena jediná dramatická osoba, což dokládá i zmínka o umění loutkářském, kde sice často bývá pouze jeden herec, principál, který za pomoci loutek, změny hlasu apod., vytváří více dramatických osob.²⁸

Herec, který je tedy ústředním prvkem v dramatickém umění, definuje Zich takto: „Herec je umělec představující myšlenou osobu sebou samým,“²⁹ respektive hereckou postavou.³⁰ Zich předkládá postulát totality hereckého výkonu, tedy tvrzení, že je třeba, aby herec zobrazil na jevišti celého člověka včetně jeho mluvy³¹, což vede i k celistvosti jednání a tím i zajištění dramatickosti. Vychází z korespondence mezi představujícím a představovaným, což je opět v podstatě sémiotický princip označujícího a označovaného. Samotný hlasový projev herce, včetně mluvy patří podle Zicha právem do herectví a ne do básnictví (literatury), je zde pouze styčná plocha, jde totiž o umění slovní, ale pouze ve vztahu podobném jako má hudba a tanec společný rytmus - Přednes sám totiž psané slovo významově zabarvuje, užitím důrazů, dikce i tónem mluvy, můžeme potom říci několikrát jednu a tu samou větu, pokaždé s jiným významem, pouze změnou akcentu na jiné slovo. K hereckým výkonům patří neodmyslitelně i scéna, což je jednoduše prostor, ve kterém herci jednají, zde nezáleží ani tak na prostoru samotném, či na scénografii, jelikož herci tento myšlený prostor vyplňují svým vespolečným jednáním a tím

²⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 47.

²⁸ Tamtéž, s. 48.

²⁹ Tamtéž, s. 48.

³⁰ Tamtéž, s. 342.

³¹ Proto Zich odmítal například pantomimu jako součást dramatického umění, protože díky absenci mluvy zde není zobrazen celý člověk.

vytvářejí místo děje. Scéna je tedy fyzický prostor, ve kterém se herci nacházejí, místo děje je prostor myšlený, vznikající jednáním dramatických osob.³²

V hereckém umění je tedy obsažena i složka scénická. „Herecké výkony tedy, jakmile ještě vyhovějí požadavku dramatičnosti, žádajícímu „vespolné jednání osob“, jsou nejen nutnou, ale i postačitelnou podmínkou pro existenci dramatického díla.³³ Dramatický útvar, jenž takto vzniká, a jenž tedy je ve své podstatě dílem pouhého umění hereckého, je činohra. Činohrou je dokumentováno herectví jako samostatné, soběstačné umění.“³⁴ To v podstatě celé dramatické umění konstituje, takže se dá tvrdit, že dramatické umění ve své syrové formě je synonymem umění hereckého: „Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně.“³⁵ a „Dramatické umění je úhrn dramatických děl (představení)“³⁶

1.2 Problematika loutkového divadla

Divadlo, jak jsme již zmínili, je mezi uměními jediným, které jako svého materiálu užívá živých lidí – herců. Ovšem i divadlo má odnož, ve které toto neplatí. Jedná se o loutkové divadlo, kde jsou živí herci nahrazeni neživou loutkou. Otakar Zich se problematikou loutkového divadla zabýval ve své studii *Loutkové divadlo*, která vyšla poprvé roku 1923 v časopise *Drobné umění*³⁷, a kterou Ivo Osolsobě a Miroslav Procházka připojili ke druhému vydání jeho *Estetiky dramatického umění*.

Loutka sama se jako předmět asi nejvíce podobá soše, avšak od té se i zásadně liší a to tím, že loutka má projevy života – pohybuje se a mluví.³⁸ Ovšem díky neživosti hmoty loutek vzniká v divadle loutek zajímavý rozpor. Ovšem než si na ten poukážeme, je třeba vysvětlit, jak podle Zicha vnímá představení divák.

³² Také můžeme chápat: Scéna – Jako technická představa, místo děje – jako obrazová představa

³³ Musíme zde jen rozlišovat hereckou složku (pouhou) a celý herecký výkon s vespolným jednáním osob. Důležité je že tyto výkony vytváří i scénickou složku a splňují požadavek dramatičnosti, díky tomu jsou postačitelnou podmínkou pro dramatické umění.

³⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 53.

³⁵ Tamtéž, s. 54.

³⁶ Tamtéž, s. 54.

³⁷ Tamtéž, s. 372.

³⁸ Tamtéž, s. 317.

Již dříve jsme si řekli, že dramatické umění patří mezi obrazová umění, ta pracují na principu podobnosti s předměty přírody a umění.³⁹ V umění dramatickém pak dochází k tomu, že na jevišti vzniká „zdánlivá skutečnost“⁴⁰, kterážto zaujímá recipienta a odpoutává ho od vnímání skutečnosti opravdové. Důležité je, že se v recipientovi budí estetický stav (cit krásy), což je stav, který je v nás obvykle buzen například krásnými předměty, ale který v sobě můžeme navodit i úmyslně chystaje se požívat nějaké umělecké dílo⁴¹, a který připravuje mysl na to, aby se vjem střetl se skupinou jemu příbuzných představ. Skrze tento stav a jeho navozování „vzniká *estetické zaměření* vůbec, jež se podle předmětů může specializovat dále na zaměření *umělecké*, ještě úžeji *obrazové* a nejužeji – pro náš obor – na *divadelní*.“⁴² V tomto zaměření pak dochází k potlačení skutečnosti a zároveň dochází k dvojí interpretaci vjemu, jelikož je v nás vyvolávána jak představa technická, tak představa obrazová⁴³, jak již víme z dřívějších. „Podstata tzv. divadelní iluze je v divadelním zaměření, jež, jako speciální případ zaměření obrazového, potlačuje cit skutečnosti a vybavuje k vjemům dvojí představu významovou, technickou a obrazovou.“⁴⁴ Zatímco v běžném divadle zažíváme pouze rozpor „(...) mezi tím, co vidíme (a slyšíme), a tím, co víme (...)“⁴⁵, tedy že zároveň vidíme dramatickou osobu i hereckou postavu (tento rozpor se však snadno odstraní pouhým upozaděním toho, co víme, což činíme v podstatě automaticky pro estetický účinek divadelního představení), tak v loutkovém divadle, kromě tohoto, vzniká i druhý rozpor, a to „(...) mezi tím co vidíme, a tím, co – opět vidíme.“⁴⁶ Vidíme zde totiž před sebou živou osobu (skrže životní projevy loutky), a zároveň loutku neživou (tedy neživý materiál, ze kterého loutka je). Problém zřejmě tkví v Zichově postulátu totality hereckého výkonu, tedy že herectví má zobrazit celého člověka, což loutka, která užívá jiného materiálu než je člověk, zcela nedokáže a tím pádem se zdá, že je v loutkovém divadle je nedostatečná korespondence herecké postavy a dramatické osoby. Zich vidí rozřešení tohoto rozporu v zaujetí jednoho ze dvou postojů k loutkám:

³⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 279.

⁴⁰ Tamtéž, s. 282.

⁴¹ Tamtéž, s. 283.

⁴² Tamtéž, s. 284.

⁴³ Tamtéž, s. 284.

⁴⁴ Tamtéž, s. 285.

⁴⁵ Tamtéž, s. 318.

⁴⁶ Tamtéž, s. 318.

- a) Můžeme buď klást důraz na jejich neživou podstatu, na jejich materiál, který je reálný, což vede k tomu, že jejich životní projevy nelze pojímat vážně a loutky se tak stávají komickými a groteskními. „My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí vesele!“⁴⁷
- b) Můžeme však zaujmout i opačný postoj. Loutky lze pojmout jako živé bytosti, čímž odsuneme vědomí jejich neživosti do pozadí a to zůstane jen „(...) jako pocit něčeho nevysvětlitelného (...)“⁴⁸ Zich se domnívá, že pokud by takto vnímané loutky byly velké jako lidé, vzbuzovali by až cit hrůzy avšak jejich drobnost tomuto zabraňuje tím pádem jim toto pojetí „(...)“ dodává pouze vážné tajemnosti.⁴⁹

Na základě tohoto dvojího pojetí loutek Zich nabízí dva způsoby stylizace loutkového divadla, tedy jakým směrem by se mělo ubírat.⁵⁰

První způsob stylizace vychází z groteskního pojetí loutek a do velké míry i navazuje na lidovou tradici loutkového divadla. Výtvarně tato stylizace stojí na karikatuře, tato však nemůže být libovolná, ale taková aby zdůrazňovala charakteristické rysy jednotlivých dramatických osob. V tomto by umělecká praxe následovala tu lidovou, ke které karikatura neodmyslitelně patřila, i když v lidovém pojetí byla dána spíše nedokonalostí výroby loutek. V uměleckém pojetí by karikatura měla být záměrná a přesná. V čem by se loutkové divadlo mělo s původním lidovým rozejít je podle Zicha volba repertoáru, protože ten dosavadní nebyl umělecky a dramaticky příliš silný. Zich volá po nových hrách přímo pro tento typ loutkového divadla a po rozšíření repertoáru, aby se loutková představení nedělala pouze pro dětské publikum, ale i pro to dospělé. Vyjít se dá podle Zicha především z tradičních komedií a taškařic, které by díky svým výrazným postavám daly loutkám vyniknout (například představení komedie dell'arte). Zich navrhuje hry Moliérovy, Plautovy i Aristofanovi, které by se podle něj pro loutkové divadlo

⁴⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 318.

⁴⁸ Tamtéž, s. 318.

⁴⁹ Tamtéž, s. 319.

⁵⁰ Nutno podotknout, že v době kdy se Zich zabýval profesionálním loutkovým divadlem, bylo toto u nás ještě v plenkách. Byla zde již dobře zakotvená lidová tradice, která byla zaměřena především na humorná představení pro děti, především tedy pohádky. Avšak ta (lidová tradice) začala počátkem 20. st. upadat, až tehdy se o loutkové umění začala zajímat „inteligence“. Proto Zich předkládá pouze návrhy pro vývoj umělého loutkového divadla, jelikož u nás ve své době může čerpat nanejvýš ze zahraniční praxe.

mnohdy hodily lépe nežli pro činohru.⁵¹ Rozšíření repertoáru by navíc dalo podněty k vytváření a vývoji nových loutkových typů.

Druhá možnost stylizace, kterou Zich navrhuje, je na základě přijetí životních projevů loutky „zcela vážně jako jakési projevy druhové.“⁵² Vědomí, že jde o neživou hmotu, zde ustupuje do pozadí a budí pocit tajemnosti, něčeho záhadného, až nadpřirozeného.⁵³ Zich hovoří o vytvoření tzv. „symbolické scény loutkové.“⁵⁴ Taková scéna, by si jednak žádala jiné hry než tradiční loutková scéna. Prostor by získaly například antické tragédie, které už v dobách svého prvního uvedení měly rysy loutkového divadla (herci měli masky a jejich pohyby, jelikož se tato představení sledovala na dálku, byly stylizované, „prkenné“), dále i novější tragédie (Francouzské ze 17. st., Racine, Corneille...) a různá knižní, či orientální dramata, která by byla pro činohru přinejmenším problematická. V neposlední řadě i hry, které by byly napsány přímo pro tuto scénu (například hry Maeterlinckovy). Loutky i scéna by pak mohli být silně výtvarně stylizované, v duchu moderních uměleckých stylů, a to tak, že by loutky byly v podstatě symboly typických dramatických osob. V takové stylizaci loutek stále zůstaly jisté meze, muselo by být patrné, že jde o dramatické osoby, ovšem co se týče scény, byla by možná míra stylizace daleko větší, ale mezi loutkou a scénou by musela stále zůstat silná korespondence. Takovýto typ loutkového divadla by byl určený především pro dospělé publikum a dal by možnost shlédnout představení, která by jinak, pro svou náročnost (i finanční), nemohla být realizována běžnou divadelní praxí. Tato zmenšená a vážná scéna, by pak byla ideálním prostředím pro různé divadelní pokusy a tím pádem pro vývoj loutkového divadla, mnohem větším přínosem, než první řečená cesta stylizace.

⁵¹ Není se čemu divit, když se do důsledku zamyslíme nad tím, jak vypadají (respektive vypadala) především antická dramata, tak jasně vidíme, proč se tak dobře hodí pro moderní loutkovou scénu. V antice, jak známo, herci na představeních nosili masky a různé nástavce na nohy a ruce aby byli z dále lépe vidět, čímž se omezily jejich pohybové možnosti a naprosto ztratila mimika, tudíž svým způsobem jako loutky působili. S nadsázkou se potom dá tvrdit, že antičtí autoři napsali představení pro loutky, aniž by s tím kdy počítali.

⁵² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. Vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 322.

⁵³ Tamtéž, s. 323.

⁵⁴ Tamtéž, s. 323.

Na těchto příkladech můžeme vidět, jak nadčasové Zichovy úvahy byly, protože mnohé z nich skutečně nabývali a nabývají skutečnosti. Co se týče obecných úvah o dramatickém umění, je jeho jediným problémem, že svou teorii stavěl především na realistickém, klasickém, činoherním divadle, takže pak některé jeho názory neobstály, při rozvoji nových divadelních forem. Ovšem základní myšlenky jeho práce si platnost drží. Opravdu výtečně vytušil možnosti loutkového divadla, jehož vývoj odhadl velice dobře, i když zůstává otázkou, jestli se mu toliko povedl odhad nebo se umělecká obec inspirovala jeho názorem, tak či onak je to jistě velký úspěch.

2. Dramatické umění podle Petra Bogatyreva

2.1 Základní rysy Bogatyrovovy teorie dramatického umění

Petr Grigorjevič Bogatyrev byl ruským (toho času sovětským) etnologem a folkloristou, který mezi léty 1921-1939 působil v Československu. Bogatyrev se zde dostal do kontaktu s českými vědci, kromě slavistů a folkloristů i s avantgardními divadelníky a loutkáři, ale hlavně „(...) s představiteli moderní české lingvistiky, s nimiž stál při zrodu Pražského lingvistického kroužku r. 1926.“⁵⁵ Bogatyrev v Česku a na Slovensku podnikal četné etnografické průzkumy, při jejichž provádění užil i svých zájmů folkloristických a teatrologických a na jejichž základě vznikla publikace *Lidové divadlo české a slovenské* (1940), kde shrnuje své získané poznatky o lidovém divadle. Jeho přístup k umění je velice zajímavý tím, že jako umělecké dílo považuje i nejrůznější malůvky, výšivky či pohádky lidové tvorby a studiem takových děl dochází k důležitým poznatkům o charakteru vysokého umění, a to díky tomu, že je má neustále na zřeteli, a oba „póly“ neustále srovnává. Odhaluje tak, že různé znakové systémy fungují různě v různých kontextech, což je jeho velký přínos.

Petr Bogatyrev se tedy věnuje (z hlediska námi sledovaného předmětu) především lidovému divadlu. Jak již víme z předchozí pasáže, naše loutková scéna do velké míry vychází z loutkové scény lidové, a tak je jistě přínosné abychom se na problematiku dramatického umění a loutkového divadla podívali právě z perspektivy lidové tvorby.

Divadlo je podle Bogatyreva struktura⁵⁶ složená ze znaků různých umění, ale která je celistvá. Nelze z ní nějaký prvek vyčlenit nebo zvýraznit aniž by se celá tato struktura nezměnila.⁵⁷ Celá tato struktura je podle Bogatyreva něčím podstatně novým, co není v žádném jiném umění, ze kterých se to divadelní skládá.

V divadelní struktuře můžeme postřehnout dva druhy znaků. Prvním druhem znaku, který můžeme na divadle rozlišit je *znak věci*, kterýžto je reálným předmětem na

⁵⁵ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. Doslov Jaroslava Kolára, s. 173.

⁵⁶ Strukturu Bogatyrev chápe jako samostatnou soustavu složenou z různých znaků, které jí konstituují a případně dalších, které jí mohou doplňovat.

⁵⁷ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 98.

divadle, který ovšem v divadelní struktuře není sám sebou, nýbrž znakem sama sebe. A dále jsou to *znaky znaků*, které neodkazují k věcem, ale označují například národnost nebo společenské postavení. Díky tomu je v dramatickém umění tendence zjednodušovat kostýmy a dekorace v zájmu čistoty významu. Kdybychom totiž například jako jevištní dekoraci použili třeba reálnou místnost (vloženou do divadelního prostoru) došlo by k zahlcení diváka spoustou a spoustou detailů a ten by se v takové záplavě znaků mohl ztratit, proto je lepší simplifikovat takovou dekoraci a zobrazit jen *znaky znaků*, tedy to co je důležité pro dramaticky účinný význam. Bogatyrev se opírá o Zichovo tvrzení, že všechny předměty, které jsou divadelními znaky, mají jednak úkol charakterizační, tedy určovat osoby a místo děje, a dále funkční, tedy nějak se zúčastnit dramatického děje.⁵⁸ Podle něj toto určení platí i pro předměty v běžném životě, ovšem v divadle se významy těchto věcí vyvíjejí rychleji, stejně jako se rychleji proměňují.

Bogatyrev staví svůj rozbor divadelního umění na diferenciaci umělého a lidového divadla, vycházejí z předpokladu, že umění umělé vede s tím lidovým neustálý dialog a navzájem se inspirují. Tím pádem je třeba rozebírat i divadlo lidové, pokud chceme mít ucelenou představu o dramatickém umění.

Začíná rozbohem dialektického vztahu mezi jevištěm a hledištěm. Zatímco u divadla umělého je rozlišení snadné, tyto dva prostory rozděluje rampa, u lidového divadla je tento problém zásadnější. Lidová představení se totiž zpravidla hrávala v obyčejné místnosti, kde žádné architektonické rozdělení nebylo, tím pádem vznikala velmi těsný kontakt mezi herci a diváky. Ovšem lidové divadlo toto rozhodně nebralo jako problém, ale naopak aktivně zapojovalo diváka do hry a divák se zároveň stával i hercem.⁵⁹ Lidové divadlo v tomto těžilo z toho, že se hrávali v podstatě ty samé hry stále dokola, kdy se například každoročně kolem Vánoc hrály stále stejné hry, které publikum již znalo prakticky nazpaměť⁶⁰ a tím pádem si mohli herci dovolit všelijaké místní narážky a hovořit přímo k publiku, tuto výsadu měly zpravidla komické postavy. Tato představení mívala zpravidla i nějakou postavu přímo určenou k interakci s publikem.

⁵⁸ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 148.

⁵⁹ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový, 1940. s. 61.

⁶⁰ Lidové publikum tedy nemá potřebu vidět stále nová představení, spokojí se s tím, co znají. Co se týče estetického prožitku, mají pak takovíto diváci podobný jako herec, protože ten také dané představení zná z neustálého opakování.

Z tohoto vyplývá, že i herectví je v lidovém prostředí poněkud jiné než v prostředí umělém. Bogatyrev rozlišuje mezi hrou čistou, kde mezi sebou hru kolektivně tvoří pouze herci bez aktivní účasti publika (jako příklad nejčistší hry v tomto smyslu uvádí dětskou hru)⁶¹ a mezi hrou s aktivní účastí publika, kde mezi sebou kolektivně tvoří hru herci a diváci.⁶² Umělé divadlo má blíže ke hře čisté, kvůli oddělení hlediště a jeviště (i světelnému, takže herec diváky moc nevidí), a také díky tomu, že realistické divadlo se snaží spíše předvádět jako by to bylo doopravdy, takže herci dělají, jakoby tam divák nebyl, ačkoliv ho moc dobře vnímají.⁶³ Lidové divadlo má naopak blíže ke hře s účastí publika, dokonce s jeho účastí počítá, jak bylo již zmíněno výše. To je zajímavé, protože i v tomto druhém případě vlastně vzniká také čistá hra, ale mezi herci a publikem.⁶⁴

Dalším prvkem lidového divadla je otázka naturalismu a realismu v lidovém divadle. Zatímco část replik bývá realisticky pojatá, tak další velká část bývá v lidovém divadle zpívána, případně doprovázena nesmyslnými replikami (různá citoslovce apod. například od postavy čerta). Proto by podle Bogatyreva nebylo na škodu, kdyby se lidové drama nepovažovalo za drama v tradičním slova smyslu, ale spíše za komickou operu, či operetu.⁶⁵

Lidové divadlo také nabízí velký prostor improvizaci, jeho texty jsou dány pouze rámcově (podobně jako v Commedii dell'Arte) a tak výsledné divadelní představení, záleží na tom, do jaké míry se povede improvizaci rozehrát. Toto může vést i k výkyvům v kvalitě odehraného představení. Pokud texty máme, je zajímavé sledovat, že se velmi často stává, že se dramatická událost rychle střídá s komickou.⁶⁶ Dále se lidové představení dá ve své vnitřní struktuře rozdělit na jednotlivá čísla, celé představení má revuální charakter. Každé jednotlivé

⁶¹ Například dětská hra na maminku a tatínka, kdy děti naprosto přirozeně napodobují role, které odkoukali od dospělých, a kde by přítomnost publika byla vysloveně na obtíž. Podobně pak i ve hře herců známe představení, kde (co se týče přímo hraní) by publikum nebylo vůbec potřeba a herci se soustředili jen sami na sebe.

⁶² BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový, 1940. s. 70.

⁶³ V umělém divadle se ovšem, nehrají jenom realistické hry a mnoho i moderních představení pracuje s publikem jako složkou v představení, ale nutně vždy tak aby to posílilo dramatický účinek, jednodušeji pokud se to do představení hodí. Aby se v profesionálním divadle herec svévolně pouštěl do interakce s publikem, nepřichází v úvahu, jelikož by to naopak bylo pro dramatický účinek zcela devastující. Lidové divadlo má, zdá se, širší mantinely.

⁶⁴ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 131.

⁶⁵ Tamtéž, s. 101.

⁶⁶ Tamtéž, s. 104.

představení v lidovém divadle je pak třeba chápat zvlášť jako umělecké dílo, protože při každém provedení vlastně znovu vzniká, s jistou obměnou.⁶⁷ Podobné je to samozřejmě i u divadla umělého, ovšem zde je patrná snaha o to, aby byla jednotlivá představení co možná nejstejnější, lidové divadlo je v tomto uvolněnější.

„Velmi složitým systémem znaků je *řeč herce* na jevišti. Řeč herce na jevišti má skoro všechny znaky poetické řeči a mimoto je součástí dramatického děje.“⁶⁸

Pomocí řeči na divadle nedochází pouze k tomu, že postavy něco sdělují, ale podle jejich slovníku, způsobu intonace, řečových vad apod. můžeme určit jejich národnost, stav, věk, sociální postavení atd.

Divadelní představení je struktura složená z prvků různých umění, vytvářející veliké množství znaků, které mohou být různě interpretovány diváky různého vkusu, což dává divadlu neobyčejnou šíři záběru. Jedna a táž scéna může esteticky zapůsobit na několik lidí, a to na každého z jiného důvodu. Každý totiž může chápat totéž v jiných kontextech.

Jediný kdo je v představení živým subjektem, je herec, který není jen bohatým systémem znaků, ale také zůstává živou bytostí. Díky tomu pro diváka všechny znaky zprostředkované hercem ožívají a zároveň díky své dvojitosti (systém znaků x živá bytost) nedochází k záměně herce a jím představované osoby.⁶⁹ Herců jsou pak podle Bogatyreva dva typy, ti kteří se snaží, aby byli v každé postavě co možná jiní, a ti, kteří se naopak snaží, aby byli vždy snadno rozpoznáni.⁷⁰ Ovšem v oblasti lidového divadla je, velmi hojně zastoupen i divadelní druh, který je zde ve středu našeho zájmu, kde se do jisté míry živý herec odsouvá a je nahrazen hercem neživým. Opět se dostáváme k loutkovému divadlu.

⁶⁷ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 104.

⁶⁸ Tamtéž, s. 104.

⁶⁹ Tamtéž, s. 159.

⁷⁰ Tamtéž, s. 160.

2.2 Problematika loutkového divadla

Pokud se pohybujeme v rámci lidového divadelního umění, tak i kdyby nebylo loutkové divadlo předmětem našeho zájmu, museli bychom je zmínit, protože jeho podíl a vliv byl svého času vskutku nezanedbatelný. V českých zemích byl totiž velký počet kočovných loutkářů, kteří objížděli vsi a předváděli své umění a těšili se velké přízni. Dokonce byly celé rodiny loutkářů, kde si toto umění a loutky předávali z generace na generaci. Bavíme se zde ale o 18. - 19. století, počátkem století 20. začalo docházet pomalu k úpadku a ve 20. – 30. letech začala toto umění přebírat scéna umělá.⁷¹

Loutkové divadlo, je podle Bogatyreva druh divadla, který je velmi založený na konvencích. Někteří loutkáři se těchto snaží co možná držet, a tedy nechat se projevit celý potenciál „loutkovosti“, jiní se snaží spíše klást důraz na jejich lidskou složku, snaží se k představení přistupovat naturalisticky, což ale opět vede k akcentaci loutky a vyniknutí jejích prvků.⁷²

Bogatyrev je potom toho názoru, že loutkové divadlo přijímají lépe děti než dospělí, protože jejich schopnost vnímaní znaku tohoto umění, je na vyšším stupni rozvoje. Dospělý totiž chápe loutkové divadlo v kontextu divadla s živými herci a tím pádem v nepřesném znakovém rámci, což vede ke zkreslení divadelní zkušenosti a tedy i výsledný obraz komičnosti loutkového divadla. Dítě však loutky do jiných kontextů nekládá a pojímá loutkové divadlo takové jaké je, v jeho vlastních znakových rámcích a tak je bez problému přijímá opravdově.

Co se týče vztahu mezi loutkovým divadlem a divadlem s živými herci, je Bogatyrev toho názoru, že jejich vzájemné sblížování a vzdalování je normální proces, ovšem bylo by třeba vnímat každé zvlášť jako svébytný soubor znaků, aby nedocházelo ke zkreslování jednoho druhým, „(...) musí dominovat znaky vlastní tomu umění, které v dané chvíli vnímáme.“⁷³

Bogatyrev ve svém článku *O loutkovém divadle* kritizuje práci o loutkovém divadle Otakara Zicha. Domnívá se, že Zich se ve svém dvojím pojetí loutek naprosto mýlí,

⁷¹ DUBSKÁ Alice, *Dvě století českého loutkářství*. 1. Vyd, Praha: AMU, 2004.

⁷² BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 139.

⁷³ Tamtéž, s. 145.

že se takové rozdělení dá aplikovat na jakékoliv umění. „Jakmile je (loutky) nebudeme vnímat jako znak věci, ale věc samu nebo budeme vnímat znaky umění, porovnávající je neustále s reálnou věcí, přičemž budeme v svém srovnání vycházet z reálné věci a ne ze systému znaků, které utvářejí to či ono umělecké dílo, získáme stejný dojem, o kterém mluví Zich při vnímání loutkového divadla.“⁷⁴ Tedy že loutky nemůžeme chápat jako znaky věcí, ale jako znaky znaků, a to přímo v kontextu loutkového divadla. Zichův omyl podle něj právě pramení z toho, že loutkové umění nechápe jako takové, ale v kontextu hry živých herců. „Kdybychom na loutkové divadlo nahlíželi jako na každé jiné umění, tedy jako na systém znaků, nemohla by nám přijít loutka nikterak směšná“⁷⁵ i se všemi nedokonalostmi svého pohybu. Proti Zichovi podle něj svědčí i reálný repertoár loutkových představení, kdy se nehrají pouze hry komické, ale i dramatické (vážné).⁷⁶ Dalším Bogatyrevovým argumentem je, že komičnost loutek nemůže vycházet z dřevěnosti jejich pohybu, jak tvrdil Zich, protože nejvíce dřevěné pohyby mívají postavy vážné (král, princezna), které jsou vybaveny menším množstvím vodičích nití a hlavou jim prochází pevný drát, na rozdíl od komické postavy (Kašpárek), která je navázána na mnoha nitích a její pohyb je tím pádem živější.

Avšak podle M. Procházky, který se právě Bogatyrevovou kritikou Zicha zabýval ve svém článku *Spor o povahu jednoho typu divadla*, je Bogatyrevova kritika často nedůsledná a nepřesvědčivá. Podle Procházky nelze tvrdit, že by Zich vycházel z věci samé, a ne z charakteru prostředků díla.⁷⁷ Bogatyrevova kritika vychází hlavně z toho, že Zich prý nenahlíží na loutkové umění jak na systém znaků, což je další Bogatyrevův omyl. Ačkoliv Zich neuvádí explicitně sémiotické terminologie, tak problematiku označování rozhodně zná. Podle procházky, je důvod Bogatyrevova zdůrazňování znakovosti „snaha zdůraznit konvencionalitu loutek a potřeba vytknout specifickou daného uměleckého systému. Zdá se ovšem, že jeho (Bogatyrevova) koncepce znakovosti je poznamenána dobou svého vzniku, kdy

⁷⁴ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 141.

⁷⁵ Přijde mi, že právě v tomto je středobod Bogatyrevovi kritiky. Zdá se, že Bogatyreva pobouřilo především to, že Zich nazval loutky komickými, a s tím se nechtěl smířit. Bogatyrevova argumentace proti Zichovi je přinejmenším trochu vágní, jelikož její většinová část spočívá v uvádění příkladů, jak by se Zichovo členění loutek (komické x tajemné) dalo aplikovat na jiná umění.

⁷⁶ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971. s. 143.

⁷⁷ PROCHÁZKA, Martin. *Spor o povahu jednoho typu divadla* in *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Praha: Česká hudební společnost, 1981. s. 191.

pojmem znaku měl být zárukou neztotožňování díla s realitou či toho, abychom nehodnotili a neinterpretovali dílo tak, že bychom vycházeli nejprve od reality.⁷⁸ Proč je znakovost zárukou uměleckosti už Bogatyrev nevysvětluje. Jeho kritika v rovině sémiotické je tedy vcelku neadekvátní a „mnohdy nechává problémy sémiotiky loutkového divadla pouze nadhozeny.“⁷⁹ Ovšem i když Bogatyrevova kritika neobstojí v rámci sémiotiky, jiné jeho postřehy jsou naopak platné, jako například „argumenty týkající se komiky, popř. tajemnosti loutek jsou přesvědčivé a ukazují úskalí Zichova psychologismu.“⁸⁰

Bogatyrev tedy začal pracovat na sémiotice divadla, byť znak ještě nechápal jako moderní sémiologie, byl to právě on, „kdo zachytil jeden z nejdůležitějších rysů sémiotiky divadla, totiž fakt, že mnohé ze znaků, které divadlo vytváří, nejsou takřikajíc obyčejné znaky, nýbrž znaky znaků (Bogatyrev 1938b).“⁸¹ A ukázal, že různé znakové systémy se mohou měnit v závislosti na kontextu.

⁷⁸ PROCHÁZKA, Martin. *Spor o povahu jednoho typu divadla* in *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Praha: Česká hudební společnost, 1981. s. 191.

⁷⁹ Tamtéž, s. 191.

⁸⁰ Tamtéž, s. 192.

⁸¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 20.

3. Dramatické umění podle Jiřího Veltruského

3.1 Stručný vhled do života Jiřího Veltruského

Působení Jiřího Veltruského na poli estetiky můžeme rozdělit do dvou fází. První fáze, kdy byl členem Pražského Lingvistického kroužku a věnoval se estetice, sémiotice a teatrologii, trvala do roku 1948, tehdy emigroval a začal se věnovat spíše studiím v oboru sociologie a vydával práce pod pseudonymem Paul Barton. Druhá fáze, kdy se opět vrací k estetice, začíná v 70. letech. Veltruský pak podrobuje revizi své dřívější závěry a podává ucelený obraz dramatického umění na základě sémiotiky a strukturalismu.⁸²

Jiří Veltruský navazuje na teoretické texty Jana Mukařovského a Otakara Zicha. Do velké míry se zaměřuje na strukturu dramatického jednání a vrací se k dramatickému textu, kterému vrací jeho samostatnost jakožto literárního díla. Věnuje se i kritickému čtení práce Petra Bogatyreva a zabývá se vztahem herecké postavy a dramatické osoby.

V první fázi svého působení na poli estetiky se Veltruský soustředil na umění literární a dramatické. V této době napsal dohromady 12 studií a recenzí, jmenujme například jeho práce *Člověk a předmět na divadle* (1940), *Dramatický text jako součást divadla* (1941) a *Drama jako básnické dílo* (1942), které byly později vydávány i v 60. a 70. letech, kdy nebyly pouhými historickými texty, ale stále platnými příspěvky k sémiotice divadla.⁸³ Jistě stojí za zmínku, že v době, kdy Veltruský formuloval tyto své dobře ucelené a vyargumentované myšlenky mu bylo pouze kolem dvaceti let. „(...) Jeho znalost teoretické problematiky různých oblastí (zde literatury a divadla), schopnost pohybovat se na hranici oborů, hraje důležitou roli při řešení specifických problémů každého z nich. Jak známo, teatrologie i literární věda měly a mají schopnost se uzavírat do hranic úzce pojaté problematiky a některé otázky pak nejsou schopny uspokojivě řešit (to je problém dramatu v literární teorii a historii, dramatického textu v teatrologii atd).“⁸⁴

⁸² PROCHÁZKA, Martin. *Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského* in *Príspevky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 11.

⁸³ Tamtéž, s. 6.

⁸⁴ Tamtéž, s. 6.

V druhé fázi Veltruského tvorby v rámci námi sledovaného předmětu, dělá Veltruský pro českou estetiku (respektive pro Pražskou školu) velice záslužnou činnost. Český strukturalismus, jak známo, nebyl ve světě příliš rozšířen a obzvláště malé povědomí o něm bylo ve Francii, kde byl vybudován strukturalismus jiný. Veltruský byl v poněkud zvláštní situaci, kdy žil ve Francii, v Česku nemohl vydávat a nemohl tedy spoléhat na znalost svých předešlých prací, či prací Pražského školy od svých čtenářů. Vytváří tedy pojitko mezi těmito dvěma směry, respektive seznamuje svět s prací Pražské školy. Jeho práce pak kromě znaku zkoumají i strukturu a funkci. V této druhé fázi mají jeho studie i charakter komparativní sémiotiky, protože Veltruský nejen, že divadlo zkoumá v co největší šíři jeho stylů (realistické divadlo, avantgardní apod.), ale zahrnuje i divadelní znakové systémy zcela odlišné, jako divadlo japonské a čínské.

„(...) Veltruský vytvořil zcela původní teoretickou koncepci, která přesahuje hranice jednoho oboru a má širší důsledky – jak pro estetiku a uměnovědy, tak pro obecnou sémiotiku. Je v ní ponaučení, že komparativní zřetel – ať už daný explicitně či implicitně – je nezbytným předpokladem našeho uvažování.“⁸⁵

3.2 Základní rysy Veltruského teorie dramatického umění

Jiří Veltruský se podobně jako mnoho dalších teatrologů zabývá otázkou, zda drama (dramatický text) patří či nepatří do literatury. Ovšem přistupuje k této problematice jinak než jeho předchůdci, v podstatě nezastává ani jeden názor, ale oba. Na začátku svého článku věnovanému této problematice shrnuje: „Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo. Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení. Avšak některé formy divadla dávají před dramatem přednost lyrickým nebo epickým textům; divadlo má vztahy s celou literaturou, nejen s dramatickým druhem.“⁸⁶

Základní rozdíl mezi dramatem jakožto literárním druhem a dramatem divadelním je v protikladu přímé řeči a autorských poznámek. Tyto, se v divadelním představení,

⁸⁵ PROCHÁZKA, Martin. *Komparativní sémiotika Jiřího Veltruského* in *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 12.

⁸⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 78.

odpadávají, respektive jsou nahrazeny mimojazykovými znaky. To však není nějaký náhodný proces, ale v podstatě transpozice významů jazykových do jiných znakových systémů.⁸⁷ V divadelním představení pak po autorských poznámkách vznikají mezery, ty mohou být různě veliké ve vztahu k tomu, jak závažné tyto poznámky jsou. „Jsou texty, kde jsou poznámky více zakomponovány do textu a mezery jsou větší a zase jiné texty, kde se poznámky příliš nepoužívají a mezery jsou pak menší.“⁸⁸ Když jsou tyto mezery malé, tak se více zachová jednota jazyka, čímž dochází k poměrně značnému vymezení tvůrčích možností samotných herců, postavy, které vytvářejí, jsou více vstřebány jazykem hry, než jsou jejich repliky vstřebány postavou.⁸⁹ V opačném případě, kdy tyto mezery naruší souvislý proud významů, se drama rozpadá na jednotlivé role a ty zůstávají pouze jako složky hereckých postav⁹⁰. Text samotný je proto v divadelním provedení ochuzen, ale celkově jej můžeme chápat jako literární strukturu ve struktuře divadelní.⁹¹ „V představení jsou všechny složky literární struktury vzájemně propleteny, často integrovány, s naprosto odlišnými složkami divadla.“⁹², a zároveň tyto složky, tedy jazykové znaky, jsou plně integrovány do hereckého projevu.⁹³

Dramatický text také vytváří vztahy mezi jednotlivými postavami a osobami. Každou osobu znázorňuje jiný herec a mezi jednotlivými osobami vzniká dialog, který je právě veden prostřednictvím dramatického textu. Díky přítomnosti více herců na scéně vždy mluví jen jeden. Divák však nevidí vždy jen toho, kdo mluví ale i ostatní členy dialogu, čímž vzniká více spolu soupeřících kontextů.⁹⁴ Na základě tohoto dialogu pak vznikají vztahy mezi jednotlivými postavami, které se promítají do prostoru a vytvářejí tedy “(...)dramatický prostor, soubor nehmotných vztahů, který se neustále mění v čase, tak jak se mění tyto vztahy samy.“⁹⁵ Tato proměnlivost však musí mít nějaký stálý podklad, který tvoří divadelní scéna a scénické předměty, které jsou významově nezávislými znaky (v průběhu situace se nemění). Můžeme tedy říci, že dramatický text vytváří, prostřednictvím osob dramatu, dramatický prostor.

⁸⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 79.

⁸⁸ Toto jsem doslova převzal z Vaší poznámky, nevím, jestli je třeba uvést, případně jak...

⁸⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 79.

⁹⁰ Tamtéž, s. 79.

⁹¹ Tamtéž, s. 98.

⁹² Tamtéž, s. 99.

⁹³ Tamtéž, s. 99.

⁹⁴ Tamtéž, s. 78.

⁹⁵ Tamtéž, s. 80.

Hereckou postavu chápe Veltruský jako složitou strukturu znaků. Obsahuje složky jazykové i mimojazykové, stálé i proměnlivé. Zároveň je však i strukturou struktur, jelikož jednotlivé složky hereckého umění obsahují vlastní hierarchické struktury, ať už jde o pohyb, mluvu apod..⁹⁶ „Celková struktura herecké postavy sestává ze vztahů, které ji spínají.“⁹⁷ Ovšem je třeba podotknout, že je zde velký rozdíl mezi strukturou hlasového projevu a ostatními strukturami, protože základní struktura hlasového projevu je předem dána textem, ještě před samotným představením, a do různé míry tedy může i předurčovat i celou hereckou postavu. Herec je pak vlastním tvůrcem všech mimojazykových složek postavy, co se týče jazykové složky, je velice silně omezován dramatickým textem, jak již vyplývá z výše řečeného. Samotná herecká postava je tedy strukturou struktur ve struktuře struktur divadelního představení. Podobně jako Zich, Veltruský chápe dramatickou osobu, která je osobou jednající na základě svých vnitřních pohnutek, *signifé* vyobrazující lidské či antropomorfní bytosti.⁹⁸ Dramatická osoba je souborem znaků, vnímaných divákem, které mu zprostředkovává herecká postava. *Signifiant* musí být tedy logicky právě herecká postava, ovšem v herectví je *signifiant* dvojité, kromě herecké postavy je tvoří ještě jevištní jednání. Herecká postava totiž není ustavována pouze tvořením herce, ale i jeho interakcí s ostatními postavami, které tuto první postavu dotvářejí, tudíž i samotné jednání je nutně nedílnou součástí *signifiant*.⁹⁹

„Dramatický děj je významový kontext, jehož nejnižší jednotkou je situace (...).“¹⁰⁰ Tato situace je část jazykového i mimojazykového projevu, která se po určitý čas nemění (respektive mění se „tak nepatrně, že ve srovnání s úseky jinými se jeví jako trvalá“¹⁰¹). Děj jako takový vyrůstá z dialogu, jednotlivé situace jsou pak jeho jednotkami. To co jednotlivé situace od sebe odděluje, je „nestejná dramatická váha“¹⁰² osob, které tuto situaci tvoří. Když přejde převaha jedné dramatické osoby na jinou, změní se i dramatická situace. Tato změna může probíhat jak náhle, tak i postupně, kdy se pomyslný jazýček dramatických vah přesouvá nenápadně a tak vstupujeme do jiné dramatické situace plynule, situace se v jinou situaci vyvine. „Soubor situací, které mají společné dramatické osoby, tvoří pak jednotku vyšší,

⁹⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 89.

⁹⁷ Tamtéž, s. 89.

⁹⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. s. 78.

⁹⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 119

¹⁰⁰ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. s. 85.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 86.

¹⁰² Tamtéž, s. 86.

výjev čili výstup.¹⁰³ Výstupy se podobně jako situace mohou měnit náhle, například změnou scény nebo zcela nenápadně, pouze příchody a odchody jednotlivých osob ze scény. Výstupy mají společného jmenovatel, kterým je hlavní postava dramatu, která je vždy přítomná (byť jen virtuálně, jde o to, že veškeré kontexty vznikající v rámci dramatického děje jsou nutně ve vztahu ke kontextu hlavní postavy či postav. Hlavní postava tvoří osu děje.). Ze souboru výstupů pak vzniká dějství, jejichž vzájemná odlišnost spočívá ve stupni sporu, jehož průběh tvoří děj dramatu.¹⁰⁴ Dramatický děj se tedy nerozvíjí lineárně, jako děj epický, ale stupňovitě. Děj dramatu začíná a končí v jakémsi bodě nula, v jeho průběhu se pak stupňovitě rozvíjí, a když dosáhne jistého vrcholu, opět se uzemní, „(...) rozvíjení děje není jednostranně závislé na rozvíjení jazykového projevu, nýbrž (...) emancipuje se od něho a nabývá své vlastní dynamiky.“¹⁰⁵ Kdybychom si děj chtěli znázornit graficky, tak epický by byl znázorněn rozvíjející se přímkou, ovšem děj dramatický bychom asi nejlépe vyjádřili sinusoidou. Samotný čas dramatického děje je minulý, protože jeho plynutí se neustále odvíjí do minulosti, protože k tomu co se na jevišti stalo, už se nevrátíme, jako je to možné v literatuře, vrátit se o pár stránek zpět. Oproti tomu je čas dialogu přítomný, protože neustále přeskakuje dál a dál, čímž právě odsouvá samotný děj stále do minulosti. Dramatický čas je pak syntézou obou časů, minulého i přítomného.

Na divadelním představení se podle Veltruského podílí více umění, vedle zmíněného literárního a hereckého, jsou to umění výtvarné, hudební, architektonické aj.. Tyto složky představení vytvářejí vlastní znakové systémy a struktury, které mohou být v případě nutnosti úplně odstraněny, pokud zůstávají, měli by podporovat dva znakové systémy, které jsou přítomny vždy, které se anulovat nedají, a to systémy jazyka a herectví. Jazyk vytváří v představení svými významy nejsložitější kombinace a vztahy a je nehmotný. Oproti němu herectví svým materiálem (hercovo tělo), jeho reálností, na sebe strhuje pozornost a „na úkor nehmotných významů vyvolávaných znakem jazykovým; má tendenci odvádět pozornost od textu k hlasovému projevu, od replik k fyzickým činům a dokonce k fyzickému vzezření herecké postavy a tak dále.“¹⁰⁶ Sémiotika jazyka a sémiotika

¹⁰³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. s. 87.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 88.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 90.

¹⁰⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 94.

herectví jsou diametrálně protichůdné, řeč má obrovský významový potenciál a herec vysoký stupeň reálnosti (ostatní umělecké složky doplňující představení nezachází do krajností těchto dvou, vždy se pohybují někde mezi nimi). „(...) Mezi dramatickým textem a hercem (existuje) dialektické napětí, nesené v zásadě faktem, že zvukové složky jazykového znaku tvoří zároveň část hlasových prostředků, kterých herec užívá.“¹⁰⁷ Tyto znakové systémy se ovšem pouze navzájem neomezují, ale i obohacují. Herec dává jazyku průraznost a sám od něj dostává množství nesmírně pružných a proměnlivých významů.¹⁰⁸

3.3 Problematika loutkového divadla

Jiří Veltruský zkoumá loutkového divadlo z hlediska teorie herectví ve svém článku z roku 1983 *Loutkové divadlo a herectví*. „Herectví lze stručně definovat jako představování lidských a antropomorfních bytostí (včetně zvířat) a jejich jednání a chování lidskými bytostmi a jejich jednáním a chováním.“¹⁰⁹ Jak jsme již zmínili v předchozím oddíle, označující v herectví je dvojité: na jedné straně sestává z herecké postavy, na straně druhé z jevištního jednání. „Ty jsou vzájemně komplementární prostřednictvím metonymie, ale zároveň jsou protikladné jako dva nerozlučné póly téhož *signifiant*.“¹¹⁰ Podobně dvojité je i označované, které představuje nejen lidské a antropomorfní bytosti, ale zároveň i jejich jednání a chování. Avšak paralela mezi těmito *signifiant* a *signifié* je spíš zdánlivá, protože herecká postava nemusí vždy představovat dramatickou osobu a jevištní jednání nemusí nutně představovat jednání. „Loutkové divadlo vyzdvihuje rozdíl mezi hereckou postavou a jevištním jednáním a jejich dynamické vztahy, ale zároveň je zamotává.“¹¹¹ Vyzdvihuje je výrazným rozparem mezi neživou postavou a jejím (živým) jednáním a zamotává tím, že uvnitř samotného jednání vytváří další rozpor mezi jednáním loutky způsobeným manipulací a jejím hlasovým projevem. Z toho vyplývá, že označující je u loutkového herectví dokonce trojitě. „Všechny tři členy *signifiant* navozují význam pomocí podobnosti.“¹¹² První člen je neživý předmět (loutka), který je víceméně podobný lidské či antropomorfní bytosti. Druhým členem je jeho fyzické jednání, které je více či méně podobné jednání a chování

¹⁰⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 94.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 94.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 190.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 190.

¹¹¹ Tamtéž, s. 190.

¹¹² Tamtéž, s. 190.

představované bytosti. A konečně třetím členem je hlasový projev, který taktéž znamená hlasový projev představované bytosti pomocí podobnosti.¹¹³ Zjednodušeně řečeno je *signifiant* v loutkovém divadle podobnost loutky a jejích životních projevů lidským či antropomorfickým bytostem a *signifié* je pak tedy vyobrazená lidská či antropomorfická bytost. U hlasového projevu je tato podobnost dokonce tak silná, že se zde *signifiant* a *signifié* prakticky překrývají (označující je lidský hlasový projev a označované je řeč lidských či antropomorfických bytostí, což je zde v podstatě totéž). Přestože každý ze tří členů *signifiant* vytváří význam pomocí podobnosti, tak celková struktura významů, „(...) jež sdělují všechny dohromady, vyvěrá z mnohonásobných metonymií, které je všechny tři spínají.“¹¹⁴ Díky tomu nemusí mít loutka nutně lidský tvar (může mít například abstraktní tvar), pokud bude jednat a mluvit jako lidská či antropomorfická bytost, stále bude život této loutky zcela uvěřitelný. Podobně se mohou vymykat i další členy *signifiant*, „(...) jevištní jednání, které nepředstavuje jednání, typický příklad jsou nadávky a rány, jež (...) sklízí loutkář.“¹¹⁵ Jednotlivé členy *signifiant* se tedy vzájemně doplňují a to do té míry, dokud ještě korespondují se *signifié*. Velmi zjednodušeně tedy loutka funguje tehdy, když jí na základě jejího vzezření či akcí věříme, že je lidskou či antropomorfickou bytostí.

Podle toho jak jsme se až dosud bavili o loutkářství, by se mohlo zdát, že loutkářství a herectví jsou si velmi podobné. To je i do jisté míry pravda, loutkář či recitátor mluvící za loutku často používá hereckých postupů, využívá mimiky a podobně, v některých formách divadla i loutkář, který pouze manipuluje s loutkou, užívá hereckých prvků, aby loutku vodil co možná nejlépe (říká se například, že pokud má mít loutka zuřivá gesta, není možné, aby sám loutkář nezahrál zuřivost). Podobně naopak i do herectví pronikají prvky jednání, které nepředstavuje jednání a chování lidských či antropomorfických bytostí. Jsou to například různé formy efektů na jevišti, jako aplikace glycerinových slz nebo i jednoduchá snaha napovědět partnerovi když mu vypadne text. „To, že herectví proniká do manipulace loutek a že úkony, které nic nepředstavují, pronikají do herectví, neruší základní rozdíl mezi tělesným výkonem loutkáře a herce. Ale ukazuje to, že tento rozdíl je záležitostí obecné povahy obou druhů akce a ne jednotlivých úkonů, z nichž se v jednom či

¹¹³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 190-191.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 191.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 192.

druhém případě skládá¹¹⁶ V herectví samém můžeme najít značné rozdíly, už jenom v tom o jaký jde žánr, nebo jestli se hraje pro divadlo, pro film, či pro rozhlas. Herectví je totiž vždy součástí většího sémiotického systému a tyto systémy „(...) se navzájem značně liší, a liší se také podíl, který v každém z nich má herectví.“¹¹⁷ Herectví je k tomu sémiotický systém, který užívá znaků jiných sémiotických systémů. Tyto různorodé znaky, které se v herectví kombinují, si jednak drží své sémiotické zvláštnosti a zároveň na sebe navzájem působí, jak každý z nich vytváří význam. Podobné je to i u loutkového divadla, jen s tím rozdílem, že to kombinuje celé sémiotické systémy.¹¹⁸ Rozdíl spočívá hlavně trojitosti *Signifiant* v loutkářství, kde hlavně antinomie jednání, která vzniká z „(...) propůjčovaného pohybu a lidského hlasového projevu, víceméně přitahuje pozornost k sémiotickému rozdílu mezi hlasovým projevem a všemi ostatními znaky.“¹¹⁹ Je to dáno tím, co jsme již řekli výše, že hlasový projev hlasovým projevem je, na rozdíl od ostatních složek, které „značí“ na základě vztahu podobnosti. U herectví je vztah mezi řečí a ostatními znaky podroben zákony lidské fyziologie, kdežto u loutek je tento vztah svobodný, díky čemuž se do popředí mohou dostávat sémiotické rozdíly mezi složkami.

Jeden z důležitých prvků herectví je to, že zde není znak vně umělce, ale že je umělec sám elementární součástí znaku a je tedy i jako znak vnímán, „herecký znak tudíž v poměru ke všem ostatním složkám divadla vyniká svou nesmírnou reálností¹²⁰ a kolísá mezi znakem, to jest skutečností zastupující jinou skutečnost, a skutečností samou.“¹²¹ Což je zásadní rozdíl od loutky, jejíž herecká postava a jednání mají jen ty vlastnosti, které potřebují; tedy „(...) loutka je čistý znak, protože všechny její složky jsou záměrné.“¹²²

Dalším pohledem jakým se můžeme podívat na problematiku loutkového divadla ve vztahu k herectví, je nahlédnout na ně z hlediska problematiky výstavby nositele významu. Z tohoto hlediska je možné na ně nahlížet ze tří hledisek. Z hlediska

¹¹⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 196.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 197.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 197.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 197.

¹²⁰ Zajímavé je, že tato reálnost stojí v protikladu k sémiotickým vlastnostem jazyka, který vzbuzuje řadu nehmotných významů. Pokud vznikne tendence dát jazyku převahu nad hercem nebo herce alespoň upozadit, přibližuje se divadlo s živými herci postupům divadla loutkového.

¹²¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 198.

¹²² Tamtéž, s. 198.

význačnosti, z procesu rozebírání a nového sestavování lidského vzezření a z hlediska jejich soustavnosti či vnitřní logiky.¹²³

Z hlediska význačnosti můžeme v herectví vyzorovat dva aspekty. „Na jedné straně se herectví od obyčejného života víceméně liší hmotně. Na druhé straně je na rozdíl od obyčejného chování vždy určeno k vnímání.“¹²⁴ U loutek pak platí, že svým vzezření a pohyby se liší od lidí vždy (To může a nemusí platit i u hlasového projevu, který může být jak velmi upravený pomocí nějakého hlasového modifikátoru, tak naprosto civilní, kdy loutkář/recitátor mluví přirozeně, tedy lidsky). Fakt, že je představení určeno k vnímání pak platí u herectví i loutkářství stejně. K prvnímu aspektu je třeba říci, že herec je, jak už jsme zmiňovali, svou reálností velice silným znakem, který k sobě strhuje pozornost, naproti tomu loutka je, díky tomu, že je přesně taková jakou představení potřebuje (čistý znak) na úrovni dekorace a tak jí hrozí nebezpečí, že se v rámci inscenace rozpustí (tedy že splyne se svým okolím). Proto je třeba klást důraz na to, aby loutka ve svém prostředí dokázala strhnout pozornost.

„Rozbírání a sestavování lidského vzezření a chování spočívá v odstranění některých složek, uzpůsobení jiných, přidání nových, reorganizaci jejich vzájemných vztahů atd. To je také důležitý rys loutkového představení, ale i v tomto ohledu je zde značný rozdíl ve srovnání s herectvím.“¹²⁵ V herectví může docházet k odstranění některých složek lidských bytostí a nahradit je jinými, které takto vzniklou mezeru doplní (např. použití masky, kdy se herec vzdává své mimiku, ale nahrazuje ji novým souborem znaků, které mu propůjčuje maska). O loutkovém divadle se tvrdí, že jde o divadlo, kde jsou živý herci nahrazení neživými loutkami. To je podle Veltruského jeden ze základních omylů, který loutkovému divadlu odebrá autonomii a dělá z něj jen krajní případ divadla klasického. „Ve skutečnosti o žádné nahrazení nejde, protože tu žádní herci nejsou: jsou tu pouze loutky, loutkáři, recitátoři atd. Proces rozebírání a sestavování poznamenává tvar loutek, pohyb, který jim propůjčují vodiči, a přednes toho, kdo má na starosti mluvení a zpěv.“¹²⁶

¹²³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 211.

¹²⁴ Tamtéž, s. 211.

¹²⁵ Tamtéž, s. 214.

¹²⁶ Tamtéž, s. 215.

„Herec ztvárňuje *signifiant* tím, že rozbírá a sestavuje vzhled a chování jak svoje vlastní, tak lidí, které pozoruje v životě, ale také jiných herců (...).“¹²⁷ Umělec, který ztvárňuje loutky, rozbírá a sestavuje vzezření a chování ze vzezření a chování lidí vůbec, z konvencí daných pro loutkové představení a dokonce i z konvencí hereckých.¹²⁸ Toto je pak vnímáno především zrakově, zatímco hlasový projev je od loutky poměrně radikálně oddělen. Ovšem i recitátor, který za loutku mluví, se může stát se svým vzezřením součástí *signifiant*, pokud je vidět. „(...) Vizuální část *signifiant* se (pak) dělí mezi loutky a lidské bytosti, které se představení účastní: podíl těchto lidských činitelů na vizuální části *signifiant* nesmírně vzroste, kdykoliv k jejich fyzickému vzezření přibudou takové prvky jako významné postoje, gesta či mimika.“¹²⁹

„Soustavnost či vnitřní logika *signifiants* herectví je specifická, neboť se od obecné soustavnosti lidského chování liší ve dvou ohledech. Je kvalitativně odlišná tou měrou, jak herecká postava a jevištní jednání sestává z jiných (nebo aspoň jinak ztvárněných) složek než lidé a jejich chování v denním životě. A je přísnější.“¹³⁰ Loutkové divadlo některé vlastnosti s hereckou soustavností sdílí, ale zároveň má soustavnost vlastní. Jak jsme již zmiňovali výše, v loutkovém divadle je třeba skloubit tři základní složky: neživý předmět, pohyby, které se pomocí tohoto předmětu provádějí a lidský přednes. Loutky zde mají nespornou výhodu proti hercům, co se týče pohybu, protože je neomezuje fyziologie ani zemská tíže, mohou být totiž vytvořeny pro jakýkoliv pohyb, který je třeba a gravitaci spíše využívají, než aby jí byly svazovány. Tím pádem jde soustavnosti dosáhnout už samou konstrukcí. Jinou cestou pak je přiblížit loutce její hlasový přednes. Toho se dá docílit buď tím, že recitátor bude užívat změny hlasu (buď pouhou změnou rejstříku nebo pomocí hlasového modifikátoru), nebo použitím nějaké zástupné řeči. Použitím takového „vadného“ způsobu řeči (jak jej nazývá Veltruský) se dá docílit toho, že hlasový projev zdá se opravdu pocházet od loutky, čímž se zvyšuje vnitřní logika představení.

Pojďme se nyní podívat na strukturu *signifié*. Již na začátku tohoto oddílu jsme upozornili, že struktura *Signifiant* a *signifié* je zde dvojitá a „(...)že herecká postava

¹²⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 215.

¹²⁸ Tamtéž, s. 215.

¹²⁹ Tamtéž, s. 216.

¹³⁰ Tamtéž, s. 216.

nemusí vždy představovat dramatickou osobu a jevištní jednání nemusí představovat jednání.¹³¹ Představovaná bytost nepředstavuje pouze dramatickou osobu, ale i obraz účinkujícího, obraz diváka a dokonce i obrazy té samé dramatické osoby projektované ostatními hereckými postavami. Herecká postava nemusí nutně představovat konkrétní osobu, ale třeba jen prostředníka mezi osobami a diváky. „Obraz účinkujícího se může pohybovat od konkrétního jedince (...), až po (...) (pouhého), účinkujícího“.¹³² Obrazy plynoucí z dalších hereckých postav pak mohou se zobrazovanou osobou stejně kontrastovat, jako ji doplňovat, podle toho do jaké míry je využít metonymický potenciál herectví.

Všechny tyto faktory působí i v loutkářství, pouze se liší závažností těchto jednotlivých faktorů. Obraz účinkujícího v loutkářství může být zdvojený až ztrojený, je zde loutka, loutkář a někdy pak recitátor. A potom je zde tendence dávat převahu přímo představované osobě a té pak podřizovat všechny obrazy tak aby ji podporovaly.¹³³

Obraz účinkujícího je tedy součástí *signifié* i v loutkovém divadle, kde žádný herec není, což dává loutkám schopnost být viděny jako antropomorfické bytosti, které vyvíjejí svou vlastní činnost. Veltruský se domnívá, že k tomuto v podstatě dospěl už Otakar Zich se svým dvojitým pojetím vnímání loutky. „Zich takto vysvětlil oba navzájem protikladné průvodní významy loutkového představení pouze pomocí dvou souborů složek, které je tvoří – neživé a lidské – aniž se zmínil o tom, že *signifié* také obsahuje obraz herce. Přesto některé z jeho formulací jasně naznačují, že právě to měl na mysli, i když to neformuloval teoreticky.“¹³⁴ Toto je podle Veltruského i důvod proč Zichovo pojetí vůbec nepochopil Bogatyrev, který se je snažil všemožně vyvrátit až zesměšnit. Jediným Bogatyrevovým platným argumentem proti Zichovi je podle něj, „(...) že existují loutková představení, která nejsou ani komická, ani tajemná, nýbrž prostě vážná.“¹³⁵ To ovšem souvisí s již zmíněným rysem loutkového divadla, totiž že loutkářství má sklon dávat převahu představované osobě a „podřídít jí všechny ostatní obrazy, s nimiž se v *signifié*

¹³¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 220.

¹³² Tamtéž, s. 220.

¹³³ Tamtéž, s. 221.

¹³⁴ Tamtéž, s. 223.

¹³⁵ Tamtéž, s. 224.

kombinuje.¹³⁶ Další pravděpodobný důvodem proč Bogatyrev Zicha nepochopil, je to, že byl z nějakého důvodu „(...) slepý k obrazu účinkujícího obsaženému v *signifié*.“¹³⁷ Veltruský se ještě vyjadřuje k Zichovu tvrzení, že to či ono vnímání loutky (podle Zichova pojetí neživý předmět x živé bytosti; komičnost x tajemnost) se vzájemně vylučují. Míní, že se komično a tajemno spíš vzájemně prolínají.

Posledním úhlem pohledu, kterým můžeme na loutkářství nahlédnout, je stran jeho metonymického potenciálu. V herectví je tento dán kolektivní souhrou herců. Již jsme si řekli, že dramatická osoba je tvořena nejen hereckou postavou samou, ale i významy, které vytvářejí ostatní herecké postavy. Společná souhra herců je stejně důležitá jako individuální výkony, jelikož jen díky ní vzniká velké množství významů, které by jinak vzniknout nemohlo. „Jelikož nepostradatelná podmínka je spojitost, budeme tento aspekt znaku nazývat metonymický potenciál (...).“¹³⁸

Loutkářství, využívá tohoto metonymického potenciálu z části podobně jako herectví, ovšem z části i svým vlastním způsobem. Jde zde především o to, že loutky mají mnohem přesnější možnost pohybu, tím pádem se nabízí různá gesta, či pózy, která mohou značit ve směru k ostatním osobám jednání. Bývá pravidlem, že v loutkovém představení se hýbe pouze ta loutka, jež zrovna mluví, ostatní jsou nehybné (čímž se jejich metonymický potenciál neutralizuje), stejně tak může být využito přesného gesta, které je díky možnostem loutky vždy stejné a loutka se o slovo v podstatě přihlásí. „Metonymický potenciál je mocný činitel vivifikace loutek všude tam, kde se kombinují s lidmi jako účinkujícími.“¹³⁹ Větší živost loutkám v tomto případě dodává to, že člověk, jako účinkující, jedná s loutkou jako by živá byla.

Jak jsme zde viděli, složitá struktura herectví a loutkářství mají mnoho znaků společných a zároveň mnoho znaků, které je odlišují. Podle Veltruského může vyvstat otázka, zda je ještě možné považovat loutkové představení a divadlo s živými herci za členy stejného umění, ovšem on sám, na rozdíl od Petra Bagatyreva, který tyto kategoricky odděluje, se raději definitivního závěru zdržuje: „V této sféře mi však nezbyvá než uvést na svou omluvu prostě neznalost. Neboť

¹³⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 224.

¹³⁷ Tamtéž, s. 224.

¹³⁸ Tamtéž, s. 226.

¹³⁹ Tamtéž, s. 230.

podle mého názoru studie umění divadelního a loutkářského mají před sebou dlouhou cestu, než budou s to zvládnout problémy v tomto plánu abstrakce.¹⁴⁰

¹⁴⁰ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994. s. 231.

Závěr

Shrneme-li naše poznatky, můžeme dokumentovat vývoj sémiologie dramatického umění u nás. Zich přichází s důležitým osamostatněním dramatického umění na umění svébytné a obhájí herectví. Přichází s konceptem herecké postavy a dramatické osoby a předkládá postulát totality hereckého výkonu, tedy předpoklad, že herecké umění má zobrazit celého člověka. Loutkové divadlo se pak z jeho pohledu jeví problematičtější, ovšem jeho dvojí pojetí loutkového divadla přinejmenším přineslo inspiraci pro vývoj a repertoár loutkového divadla.

Petr Bogatyrev následně přichází s dalšími objevy, důležitými pro vývoj námi sledovaného předmětu. Užívá již sémiologické terminologie, odhaluje, že se v dramatickém umění kromě znaků věcí uplatňují i znaky znaků a že různé znaky různě fungují v různých kontextech. To je důležité i pro jeho vnímání loutkového divadla, které právě chápe jako specifickou strukturu znaků ve svém kontextu a ne již jako krajní případ činohry.

Jiří Veltruský pak v podstatě oba přístupy propojuje. Rozšiřuje jak Zichovu koncepci herecké postavy a dramatické osoby, tak Bogatyrevův systém znaku a chápání různých kontextů. Po rozboru loutkového divadla, které je v mnohém podobné tomu s živými herci, ale zároveň v mnohém velmi odlišné, dochází k závěru, že není úplně jednoznačné, zda je možné tyto dva divadelní druhy řadit vůbec pod jedno umění, tuto otázku přenechává dalším výzkumům. Co se týče cíle této práce, je to právě Veltruský kdo odhaluje shody a difference činohry a loutkového divadla, zde obsažené v posledním oddíle. Ostatní autoři nám naznačují cestu, kterou se až k těmto závěrům došlo.

Zdroje:

BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. 1971.

BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový, 1940.

DUBSKÁ Alice, *Dvě století českého loutkářství*. 1. Vyd, Praha: AMU, 2004.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Ot. Zich: Estetika dramatického umění*. in *Časopis pro moderní filologii*. Roč. 19, 1933.

PROCHÁZKA, Martin. *Spor o povahu jednoho typu divadla* in *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Praha: Česká hudební společnost, 1981.

SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice (Dvě studie o Otakaru Zichovi)*. Brno: Masarykova Univerzita v Brně – filozofická fakulta, 1992.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: AMU, 1994.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1987.