

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
O LOUTKÁCH A NELOUTKÁCH**

Jana Stárková

Vedoucí práce : MgA. Vít Neznal

Oponent práce: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

Datum obhajoby: 6. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing Arts

Theory and Criticism

BACHELOR THESIS

ON PUPPET AND NON-PUPPET THEATRE

Jana Stárková

Supervisor: MgA. Vít Neznal

Opponent: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

Date of Defence: 6. 9. 2017

Allocated Academic Title: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

O loutkách a neloutkách

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato bakalářská práce zkoumá pojem „loutka“ v současném divadle nepsychofyzického herectví. Vychází přitom předně z české divadelní teorie a pracuje hlavně s termíny *jevištní postava*, *dramatická osoba* a následně s pojmem *integrováný herecký komponent loutkového divadla*. Pro tuto bakalářskou práci je zásadní dělení na figurativní a nefigurativní loutky podle definice prof. Jaroslava Etlíka. Výchozím podnětem ke vzniku této bakalářské práce byla účast na kolokviu při příležitosti přehlídky *Přelet nad loutkářským hnízdem*, článek z roku 1999 s názvem *Hledání souvislostí: Co je to loutka?* v časopise *Loutkář* a všeobecné nejasnosti kolem problematiky.

Abstract

This bachelor thesis examines the form of nowadays puppets in the theatre of non-physical acting. This thesis are based on Czech and Polish theatre theory and work foremost with Czech terms *jevištní postava*, *dramatická osoba* and *integrováný herecký komponent loutkového divadla*. For this bachelor thesis is essential the difference between figurative and non-figurative puppet theatre, based on the definition of prof. Jaroslav Etlík. An initial impetus for its creation was an attend on colloquium at theatre parade *Přelet nad loutkářským hnízdem*, article from 1999 *Loutkář* (Puppeteer) magazine called *Hledání souvislostí: Co je to loutka?* and general confusion on the item.

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala především Mgr. Kateřině Leškové Dolenské, Ph.D., která se mnou absolvovala první část tvorby bakalářské práce a zároveň MgA. Vítu Neznalovi, za jehož vedení a rad byla práce dokončena. Oběma vřele děkuji za odborné rady, připomínky a konzultace.

Zároveň děkuji prof. Mgr. Jaroslavu Etlíkovi, prof. MgA. Karlu Makonjovi, MgA. Jiřímu Adámkovi, Mgr. & Mgr. Štěpánu Pudlákovi, Ph.D Ph.D., doc. Mgr. Marku Bečkovi, odb. as. MgA. Robertu Smolíkovi, MgA. Martinu Kukučkovi, MgA. Lukáši Trpišovskému, taktéž za odborné konzultace a ochotu.

Obsah

1. Úvod	8
2. Hledání definice	10
2.1 <i>Loutka podle Petra Pavlovského</i>	12
2.2 <i>Loutka podle J. Etlíka</i>	13
2.3 <i>Pavlovského figurativní a nefigurativní loutky</i>	15
3. Herecká postava a dramatická osoba	17
4. Jevištní postava	21
4.1 <i>Revize jevištní postavy</i>	23
5. Integrovaný herecký komponent loutkového divadla	26
6. Závěr	30
7. Seznam použitých pramenů a literatury	32

1. Úvod

Ve své bakalářské práci si kladu za cíl pokusit se vymezit hranice pojmů loutka a loutkové divadlo v současné české divadelní tvorbě. Na tuto složitou problematiku nahlížím z více stran a snažím se, v kontextu tradice české teorie divadla, komplexně popsat požadavky, které jsou dle mého názoru potřeba pro to, aby bylo dané divadelní dílo vnímáno jako dílo loutkové a to na základě prvotní rešerše a revize dosavadních poznatků. V praxi českého loutkového divadla a u neodborné veřejnosti panují již nějakou dobu zmatky týkající se tohoto tématu a proto se domnívám, že je potřeba pokusit se těmito nejistotám zamezit a hledat správná pojmenování pro ty divadelní prostředky a funkce, které dané požadavky, tedy požadavky loutkového divadla, splňují.

K tématu bakalářské práce mě přivedla účast na kolokviu konaném při příležitosti 26. přehlídky *Přelet nad loutkářským hnízdem* v divadle Minor na začátku listopadu 2017. Odborníci ze zemí Visegrádské čtyřky¹, přednesli svoje příspěvky k tématu *Loutkové divadlo dnes* a následně o nich diskutovali. Slovo „loutka“ bylo jedním z hlavních témat diskuze. Zda do sebe tento pojem dokáže zahrnout i nové divadelní proudy, pracující s nefigurativními typy loutek a s nezformovaným materiálem (v česku například skupina Rybou řvoucí, Handa Gote Research & Development nebo třeba inscenace Jiřího Adámka), se však na kolokviu nevyřešilo, naopak se od tématu velmi rychle uteklo. Ostražitost, s jakou se účastníci setkání k tématu vyjadřovali, zaujala moji pozornost natolik, že jsem se rozhodla danou problematiku sama blíže prostudovat, tedy podívat se blíže na českou divadelní teorii loutkového divadla a na její současný stav.

V první části práce shromažďuji několiké definice pojmu *loutka*, vycházející z článku *Hledání souvislostí: Co je to loutka*,² její možné varianty a snažím se najít jejich společné jmenovatele. Výchozím bodem pro tuto část práce jsou názory prof. Jaroslava Etlíka, prof. Jana Císaře, Henryka Jurkowského, prof. Karla Makonje, a

¹ Z České republiky například Karel Makonj, Nina Malíková, ze Slovenska Ida Hledíková, z Polska Ewa Tomaszewska, Lucyna Kozień a další.

² Císař, J. Pavlovský, P., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 101-103.

PhDr. Petra Pavlovského. V rámci toho se zaměřím i na stávající rozdělení loutek na *figurativní* a *nefigurativní* podle PhDr. Petra Pavlovského a poté i prof. Jaroslava Etlíka.

Česká teorie loutkového divadla, ze kterém čerpám, je silně spjata se „zichovskou“ školou. Výchozím bodem pro směřování teorie loutkového divadla však nebyl článek Otakara Zicha týkající se výhradně principům loutkového divadla,³ ten je totiž v mnohém zavádějící⁴. Až na základě Císařova příspěvku k teorii loutkového divadla *Teorie herectví loutkového divadla*⁵ se jím stala teoretická alma mater: *Estetika dramatického umění*⁶ a to nehledě na to, že se česká loutková teorie vyvíjela nějakou dobu trochu jiným směrem. O něco dále posunuli později uvažování o loutkovém divadle Erik Kolár a Miroslav Česal⁷, ale ani těm se bohužel nepodařilo přesně pojmenovat specifické principy loutkového divadla. To se až v návaznosti na ně a na základě právě „zichovského“ uvažování povedlo Janu Císařovi. Tomu se věnuji v druhé části práce termínu *jevištní postava* a jeho následné redefinici.

V závěru, na základě důsledného prozkoumání Etlíkovy revize loutkového divadla, dokazuji, že současná divadelní terminologie je pro stávající české divadelní prostředí dostačující.

³ Zich, O. Loutkové divadlo. In *Svět loutkového divadla*. Ed. František Sokol. Praha: Albatros, 1987, s. 24–34.

⁴ Snad nejznámější polemiku se Zichem vedl Petr Bogatyrev: např. Bogatyrev, P. Grigorjevič. *Lidové divadlo, české a slovenské*. Praha: Borový, 1940. 314 s.

⁵ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

⁶ Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

⁷ Vývoji české teorie loutkového divadla se blíže věnuje např. Vít Neznal (Neznal, V., Klíma, M. a kol. *Jevištní postava – pro a proti*. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014. s. 13–33)

2. Hledání definice

Potřeba plně porozumět teorii loutkového divadla nevychází pouze z mé vlastní iniciativy, ale i ze zmatku vznikajícího kolem současné „nečinoherní“ divadelní tvorby. Vnitřní neshody mezi praktiky takového divadla o to, co loutkou ještě je a co už jí není, vedou k tomu, že se od termínu „loutkové divadlo“, nebo vůbec „loutka“⁸ velká část současných tvůrců distancuje.⁹

V roce 1998 vyšel (v časopise *Loutkář*) článek, ve kterém se na loutkové divadlo nahlíží komplexněji z více úhlů. Tento text nese příhodně název *Hledání souvislostí: Co je to loutka?*¹⁰. Kromě Jana Císaře se snaží loutku definovat také Petr Pavlovský a Jaroslav Etlík. Císař vidí potřebu redefinice pojmu loutka závislou na tenkrát nedávno vydané knize Henryka Jurkowského *Magie loutky*¹¹. Sám se do tohoto úkolu už znovu nepouští, nýbrž společně s redakcí hledá mezi již vytvořenými (dnes již mnohdy nedohledatelnými) slovníkovými definicemi či spíše terminologickými bonmoty. Ty jsou však nepřesné a nedostačující, například: „(Loutka je – doplnila aut.) divadelní postava uváděná do pohybu lidskou kontrolou,¹² nebo „je to neživá postava, která je uváděna do pohybu lidskou silou před publikem.“¹³ Teatrológ a vysokoškolský profesor Roger Daniel Běnský popisuje loutku komplexněji: „Loutka v doslovném smyslu je pohyblivým objektem, neodvozeným¹⁴, náležejícím k dramatické hře, uváděným do pohybu zjevným nebo skrytým způsobem pomocí

⁸ Loutkové divadlo, historicky zatěžkané, vzbuzuje v divácích pocit, že je určené především dětem. Snad z toho důvodu je v současné době v nelibosti širší veřejnosti a snad i umělců samotných. Slovo „loutkář“ je tak neatraktivní, že stejnojmenný nejstarší loutkářský odborný časopis na světě je nyní téměř neprodejný a loutková divadla smazávají tato přízviska ze svých názvů (např. Loutkové divadlo Radost se v roce 2010 přejmenovalo na Divadlo Radost). Však už je to několik let co se i Loutkářská katedra DAMU přejmenovala na Katedru alternativního a loutkového divadla. Loutkářem se v této době nazve málokdo.

⁹ K tomuto názoru jsem dospěla na základě zmiňovaného loutkářského kolokvia, konzultací k této bakalářské zkoušce a například i na základě rozhovoru s profesorkou Idou Hledíkovou (Lešková Dolenská, K. Baví ma spoznávať široké spektrum podôb bábkarstva. *Loutkář*. č. 1. 2017. Praha. s. 18-20.)

¹⁰ Císař, J., Pavlovský, P., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 101-103.

¹¹ Jurkowského kniha *Szkice z teorii teatru lalek* u nás po vzniku českého překladu silně rezonovala. Blízkost polské divadelní teorie není způsobena pouze geografickou blízkostí, ale i podobným divadelním vývojem. Podobně se dá hovořit o slovenské a někdy i německé divadelní teorii. Naopak není třeba možné uplatňovat stejné teoretické principy třeba v britském, nebo francouzském divadle, kde byl vývoj uvažování o divadle zcela odlišný.

¹² Císař, J., Pavlovský, P., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. s. 101.

¹³ Tamtéž..

¹⁴ Slovu „neodvozený“ rozumím v tomto kontextu tak, že takový objekt je samostatný, není součástí ničeho jiného (např. hereckého kostýmu, nebo scénografie).

libovolných prostředků užitých jejich manipulátorem.“¹⁵ Ani tento popis však není dostačující. Kvůli nepřesné specifikaci by tak mohlo dojít například k záměně loutky a scénografie nebo části hereckého kostýmu. Bensky totiž loutku od těchto dalších předmětů nijak nerozlišuje, jako to později dělá třeba Jaroslav Etlík.

Autorem asi nejkonkrétnější citované definice je Henryk Jurkowski, ten, kvůli němuž vůbec celý článek vznikl. Jurkowski klade loutce za podmínku aktivní jednání, které pochází ne z její vlastní vůle, ale ze síly mimo ni (mimo loutku). Vztah mezi loutkou a „vodičem“ pak Jurkowski vnímá jako vztah proměnný, vytvářející sémiotické a estetické významy. Zároveň loutku chápe jako subjekt: „Loutkové divadlo je divadelním uměním“¹⁶, přičemž hlavní a základní rozdíl mezi ním a hereckým divadlem je to, že mluvící a jednajícím subjekt užívá pouze propůjčených fyzických zdrojů artikulační a motorické energie, které zůstávají mimo něj. Vztahy mezi tímto subjektem (loutkou) a zdroji energie se stále proměňují a jejich variace mají podstatný sémiotický a estetický význam.“¹⁷

Císař završuje svou část souhrnného článku pro časopis *Loutkář* citací S. V. Obrazcova: „Loutka je kouzlo oživené hmoty,“¹⁸ čímž otevírá prostor dalším a širším interpretacím loutky, proti kterým se však později, v roce 2004, příspěvkem „*Hmota v pohybu a prostoru*“¹⁹ sám opět vymezuje.

¹⁵ Bensky, R. D., Císař, J., Pavlovský, P., Etlík, J., Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 101.

¹⁶ Otázka, jestli loutkové divadlo spadá pod umění výtvarné nebo divadelní byla dlouhou dobu předmětem sporů a to i navzdory studie Erika Kolára *Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění*, který se jasně přiklonil k názoru, že loutkové divadlo je bezpodmínečně součástí umění divadelního. (Kolár, E. *Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění*. In *Svět loutkového divadla*. Ed. František Sokol. Praha: Albatros, 1987, s. 166–170.)

¹⁷ Jurkowski, H., Císař, J., Pavlovský, P., Etlík, J., Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 101.

¹⁸ Císař, J., Pavlovský, P., Etlík, J., Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 101.

¹⁹ Císař, J. *Hmota v pohybu a prostoru*. In *Disk*, č. 10. Praha: Amu, 2004, s. 30-44.

2.1 Loutka podle Petra Pavlovského

Větší prostor je v tehdejší *Loutkáři* věnován Petru Pavlovskému, který tvrdí, že: „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.“²⁰ Pavlovský tedy loutku zjednodušeně definuje takto: „Loutka je výtvarný objekt, je znakem nějakého subjektu a vykazuje pohyb v jevištním prostoru (prostoru pro hru²¹ - doplnila aut.).“²² Pavlovský zasazuje loutku do divadelního prostoru, a tím ji odlišuje od všeho, co se nachází mimo něj. Vymezuje ji jakožto **divadelní** znak. Loutka tedy svým pohybem a jednáním v prostoru naplňuje **funkci divadelní**²³, nikoli například čistě estetickou, či praktickou. Pavlovský od loutky zároveň požaduje, aby subjekt pouze zastupovala (nebo k němu odkazovala), a ne jím sama byla.²⁴ První zjednodušenou větu definice rozvíjí větou druhou, tvrdí, že specifikum loutky tkví v jejím významu (tedy v tom, co zobrazuje), nikoliv v materiálu. Je pro něj nezbytné, aby loutka byla nositelem významu, a zároveň se viditelně pohybovala, tzn. projevovala svou živost.²⁵ Nerozlišuje však objekty/subjekty *jednající* a objekty/subjekty nečinné (trpné).²⁶ Motýl na tyčce, který v pozadí nějaké situace pouze „proletí“ (veden rukou hercovou – tedy vykazující život, ale nejednající s žádným cílem) je pro Pavlovského loutkou stejně tak, jako např. loutka zobrazující jednajícího člověka. Pavlovský tedy neklade na loutku požadavek cíleného (směřovaného) jednání, jako to dělal například Josef Krofta,²⁷ a i přes detailnější rozbor pojmu, nespojuje ve své definici jednání loutky

²⁰ Pavlovský, P., Císař, J., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 102.

²¹ Tento pojem začíná v rámci loutkového divadla používat Jan Císař ve své studii *Teorie herectví loutkového divadla*.

²² Pavlovský, P., Císař, J., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 102.

²³ Na význam slova funkce nahlížím jinak v kontextu chápání loutky Petrem Pavlovským a jinak z hlediska vnímání loutky jako funkce u Jaroslava Etlíka.

²⁴ Což je v rámci současné divadelní teorie naprosto přirozené, neboť podle Jaroslava Etlíka je vše, co je součástí divadelního díla, automaticky znakem. Tomuto tématu se Etlík věnuje například ve studii *Divadlo jako zakoušení*. Objekt (subjekt) se stává součástí divadelního díla, tedy znakem odkazujícím k nějaké jiné realitě, i když tou realitou může být mimodivadelní existence původního objektu (subjektu).

²⁵ Pavlovský, P., Císař, J., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 102.

²⁶ Termíny *nečinný* a *trpný* užívám v tomto kontextu ve smyslu objektu/subjektu nejednajícího, nesměřujícího k nějakému cíli.

²⁷ Jak vyplynulo z konzultace s režiséry Lukášem Trpišovským a Martinem Kukučkou – Kroftovými žáky během ledna a února 2017.

(nebo její pohyb) s hercem.

2.2 Loutka podle J. Etlíka

Poslední část článku *Hledání souvislostí: Co je to loutka?* je věnována definici Jaroslava Etlíka, jež pro časopis *Loutkář* rozvíjí své dřívější názory uveřejněné v malého pojmovém průvodci²⁸ v Jurkowského *Magie loutky*.

Etlík uznává na rozdíl od Pavlovského dvojí dělení loutky. První je vnímání loutky v běžném hovorovém jazyce, přičemž v tomto případě vychází Etlík ze studií Petra Pavlovského. Do této první kategorie spadají loutky figurativního typu. Podstatné u nich je, že jsou jako loutky vnímatelné i v mimodivadelním prostoru, a to v závislosti na své vizuální podobě. Mimo divadelní prostor jsou pouze výtvarnými objekty.

Druhý typ loutky je podle Etlíka loutka jako teatrologický pojem, kdy je vnímána pouze jako **divadelní funkce**. To je novum, které posouvá vnímání fenoménu loutky tam, kde se nachází nyní. Taková funkce je pak vymezená hereckou akcí a, opět, v každém případě, musí odkazovat k obrazu nějaké živé entity²⁹, v čemž Etlík navazuje na studii Petra Pavlovského *Loutkářství jako integrální součást divadla*, ve které se Pavlovský ostře vymezil vůči loutce redukované na figurativní předmět zobrazující (pouze – doplnila aut.) člověka.³⁰ Shodují se také na tom, že herecká postava není jediným znakem, který může herec na jevišti vytvořit.³¹ Právě z těchto závěrů (tedy že herecká postava není jedinou možností hereckého komponentu) pro Etlíka plyne, že jevištní postava není vždy základem loutkového divadla (i když u loutkového figurativního divadla převládá), a proto přichází s pojmem **integrovaný herecký komponent** (loutkového divadla).

²⁸ Etlík, J. *Malý průvodce*. in: Jurkowski, H.: *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 279 - 280.

²⁹ Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* In *Divadelní revue*, 1/99. s. 14.

³⁰ Neznal, V., Klíma, M. a kol. *Jevištní postava – pro a proti*. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 26.

³¹ Tamtéž. 27.

U tohoto typu loutky – loutky jako funkce z teatrologického hlediska - není nezbytné, aby byla sama o sobě výtvarným artefaktem, nýbrž aby se loutkou–funkcí stala podmíněčně prostřednictvím herce. Loutkou jakožto divadelní funkcí mohou být i ty předměty, které ve své původní, výtvarné podobě neodkazují k živému organismu³² (tedy podle Pavlovského dělení loutky nefigurativní³³).

V případě loutky z teatrologického hlediska je za autora loutky považován ne výtvarník (materiálního původce výtvarného artefaktu), ale herec, který loutku oživuje (přesněji animuje) v rámci divadelního díla. U prvního druhu loutky – tedy loutky v běžné hovorové jazyce je jejím autorem tvůrce (výtvarník) tohoto objektu.

Loutka-funkce je **definovatelná předně od diváka**, který identifikuje daný předmět jako loutku na základě **herecké akce**. Z teatrologického hlediska Etlík definuje loutku takto: „Kdykoliv herec vybaví jakýkoliv předmět na jevišti tak, že divák chápe veškerý pohyb tohoto předmětu jako projev vnitřního života obrazu tímto objektem vyvolaného, pak onen divák ve svém vědomí identifikuje daný předmět jako loutku. Loutkou se tedy z tohoto pohledu může stát jakákoli trojrozměrná entita v hracím prostoru, pokud splní výše uvedenou podmínku hercem zprostředkovaného (tedy nikoli vlastního) pohybu, který odkazuje k vnitřnímu vědomí, k viditelným známkám vnitřního života.“³⁴ Jistá forma subjektivizace je tedy pro vznik loutky jakožto funkce pro Etlíka zcela nezbytná. Loutka – funkce musí splňovat tyto dvě podmínky: „a) ve sféře znaku musí být pohyb předmětu zprostředkovaný, a to živě hercem, b) ve sféře významu musí divák tento pohyb identifikovat jako projev vnitřního života tohoto předmětu, (...) pohyb předmětu musí v divákovi vyvolat obrazovou představu jednajícího živého tvora.“³⁵

³² Etlík, J. *Malý průvodce*. in: Jurkowski, H.: *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 280.

³³ Etlík definuje později své vlastní dělení loutek na figurativní a nefigurativní. Věnuji se tomu v kapitole *Integrovaný herecký komponent loutkového divadla*.

³⁴ Etlík, J., Pavlovský, P., Císař, J., Hledání souvislostí: Co je to loutka. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 103.

³⁵ Tamtéž s. 103.

2.3 Pavlovského figurativní a nefigurativní loutky

Potenciální řešení nejasností okolo loutkového divadla by se mohlo ukrývat v dělení loutek na figury (apriorní) a loutky nefigurativní (aposteriorní). Věnuje se mu Petr Pavlovský jak v článku *Hledání souvislostí: Co je to loutka?*, tak ve své dřívější studii *Problémy definice loutkového divadla*³⁶. Do první kategorie (tedy mezi loutky figurativní) spadá vše, co se dá na první pohled identifikovat jako objekt nesoucí figurativní znaky živočichů³⁷, a zároveň je s tím v průběhu reálného konání divadelního díla cíleně manipulováno.³⁸ Mezi figury se řadí hlavně loutky „klasické“, technické, jako jsou marionety, javajky, maňásci atd.

Od loutek sekundárních – nefigurativních požaduje Pavlovský pouze dostatečnou viditelnost a ovladatelnost.³⁹ Loutkou se pak objekty stávají až v uměleckých (divadelních) intencích, ve chvíli, kdy jsou skrze divadelní funkci subjektivizovány. Alespoň latentní subjektivizaci klade Pavlovský za podmínku pro vznik obou druhů loutky.

Císař se tímto Pavlovského rozdělením loutky dále zabýval ve své studii *Teorie herectví loutkového divadla*.⁴⁰ V druhé kapitole s názvem *Loutka – živý herec*⁴¹ píše: „První (druh loutky; figurativní – *doplnila aut.*) je založena na výtvarném zpracování jakéhokoliv hmotného materiálu, které tesáním či modelováním (to jest ubíráním nebo přidáváním) směřuje k osamostatnění plastičnosti jako svébytného zobrazení jiné reality.“⁴² Císař směřuje k tvrzení, že u loutky figurativního typu (jak jej nazývá Pavlovský) se na výsledném divákově vjemu podílí stejnou měrou jak herec, jenž loutku animuje, tak i výtvarník⁴³. Tento typ loutky je tedy zcela samostatným znakem jiné reality, nehledě na kontext, ve kterém se nachází. Na základě svého tvaru, své podoby, je takto zformovaný materiál rozeznatelný coby postava, nebo přímo loutka (v případě, že splňuje i nějaké technické požadavky; je například vybaven vahadly,

³⁶ Pavlovský, P. *Problémy definice loutkového divadla*. *Loutkář* 1981, č. 1-7.

³⁷ Pavlovský, P., Císař, J., Etlík, J. *Hledání souvislostí: Co je to loutka*. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 102.

³⁸ Naopak ty objekty, se kterými se v průběhu díla nemanipuluje nepovažuje Pavlovský za loutky.

³⁹ Pavlovský, P., Císař, J., Etlík, J. *Hledání souvislostí: Co je to loutka*. *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 102.

⁴⁰ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

⁴¹ Tamtéž. s. 18-32.

⁴² Tamtéž s. 17.

⁴³ Zatímco v českém prostředí převažuje vnímání herce, jakožto hlavního původce loutky, například ve Francii je za něj považován spíše výtvarník.

dráty apod.) Funkci loutky ale plní pouze pod podmínkou řízené animace a pouze v rámci divadelního díla.

Význam se pak automaticky vztahuje k vizuální podobě loutky, tedy k člověku, nadpřirozené bytosti, zvířeti či rostlině, kterou ikonicky zpodobuje.⁴⁴ Loutka v tomto případě je tedy znakem – ikonem⁴⁵ a je striktně vymezena svoji vnější podobou.

Loutka figurativní zůstává loutkou – znakem i v případě, že neplní svoji divadelní funkci, neboť nemá ze své podstaty žádnou jinou funkci. Naproti tomu loutka nefigurativní není mimo divadelní kontext ničím jiným, než sama sebou. Mohou jí být například nůžky, rukavice, kalhoty.⁴⁶ Jedná se o trojrozměrný předmět, který existuje i v reálném světě, má v něm svoji (praktickou) funkci a utilitární hodnotu, skrze kterou jsme běžně zvyklí tento předmět vnímat. Tento předmět odkazuje pouze sám k sobě. Znakem se stává teprve s akcí člověka – herce v průběhu konání divadelního díla, nicméně její význam je přímo vázaný na tu podobu, která určuje už jeho utilitární hodnotu,⁴⁷ zatímco u loutky figurativní je význam vázaný na zpodobovanou postavu, tedy na význam takové loutky.

Jako společného jmenovatele obou typů loutky vidí Císař divákem vnímanou reálnou existenci trojrozměrného objektu, jehož vizuální rovina je dána konkrétní podobou nějaké hmoty a existuje samostatně, nezávisle na herci, tedy je samostatným reálným předmětem existujícím mimo tělo hercovo a realizuje se především v divadelním prostoru, nebo v rámci divadelní intence.

⁴⁴ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 21.

⁴⁵ Sémiolog, filosof, epistemolog Charles Sanders Peirce (1839-1914) zavádí už v 60. letech 19. století rozlišování na znak-ikon, znak-symbol a znak-index. Znak-ikon vnímá jako tu významově znakovou rovinu uměleckého díla, jež k (původnímu/reálnému) objektu/významu odkazuje právě svojí vizuálně tvarovou podobou.

⁴⁶ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 20.

⁴⁷ Tamtéž.

3. Herecká postava a dramatická osoba

V roce 1931 přichází v *Estetice dramatického umění*⁴⁸ Otakar Zich s pojmy *herecká postava* a *dramatická osoba*. Této problematice se věnovalo již mnoho divadelních teoretiků. V rámci doslovů⁴⁹ nebo vlastních teoretických textů⁵⁰ význam pojmů rozvedli, a tak se nyní jedná o téma v podstatě dořešené. V této kapitole se ho nesnažím redefinovat, ale popisuji pojmy a divadelní principy, ze kterých vychází i současná teorie loutkového divadla a tudíž i moje zkoumání.

Nové vnímání divadelního (podle Zicha „dramatického“⁵¹) díla přináší v první polovině 20. století Zichův náhled na divadelní dílo z pozice diváka. Díky této změně perspektivy byl Zich schopný pojmenovat některé principy, kterým se do té doby nikdo nevěnoval. Uvědomil si, že to, co herec na jevišti vytváří, není přirozené, ale že se jedná o umělý tvar, (z dnešního pohledu) znak hercem stvořený. Tento znak nazval Zich *hereckou postavou*.

Podle Zicha je nezbytné, aby pro vznik *herecké postavy* odkazoval herec k nějaké jiné živé entitě, aby svým jednáním vytvářel znak postavy. Ve chvíli, kdy se tak děje, přestává být herec sám sebou a tvoří realitu jinou. Je jejím znakem. Herecká postava dle Zichovy terminologie není tedy ve výsledku ničím jiným, než významovou představou technickou. Zformovaný herec⁵² – tak nazývá Zich hereckou postavu ve zkratce.

Jaroslav Etlík přichází ve své studii *Divadlo jako zakoušení* s rozšiřujícím vysvětlením tohoto pojmu. V závislosti na některých současných proudech estetiky a psychologie umění porovnává hereckou postavu s pojemem *Gestalt*. *Gestalt* je pro Etlíka umělý estetický tvar-objekt, který v recipientovi vzbuzuje estetické

⁴⁸ Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

⁴⁹ Osolsobě, I. *Poznámky a komentáře*. in. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

⁵⁰ Například Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadle)*. In *Divadelní revue*, 1/99. s. 3-30. nebo Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

⁵¹ Pojem *dramatické dílo* v sobě nese potenciál dramatických situací, tedy situací, jež ze své podstaty pudí postavy dramatu k jednání. Současná divadelní tvorba ale není těmito principy podmíněna a jako dramatické dílo je chápán i takový divadelní útvar, jež dramatické situace neobsahuje. V současném divadelním pojmosloví tak můžeme používat jak pojem *dramatické dílo*, tak *divadelní dílo* a význam bude v podstatě stejný.

⁵² Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. s. 45.

zaměření.⁵³ Pro dramatické umění je dle Etlíka herecká postava dominantním *gestaltem* na scéně a zároveň hlavním zdrojem sluchových a zrakových vjemů, na jejichž základě si divák vytváří významové představy.⁵⁴ Herec sám sebe formuje a (především v činoherním divadle) je hlavním materiálem uměleckého díla. Výsledek formování tohoto materiálu je znak jiné reality. Účelem tohoto tvaru-znaku je kontakt s divákem.⁵⁵

V případě činoherního divadla je však tento znak vždy silně podmíněn fyziologickými předpoklady herce samotného a tvaru, jenž na jevišti utváří přičítaje k tomu například kostým a další prvky, které se na tvorbě tvaru spolupodílejí.

Otakar Zich zároveň upozorňuje na to, že herecká postava není útvar čistě fyziognomický, nýbrž se z pohledu herce jedná i o útvar psychologický: herecká postava je pro herce soubor duševních stavů, jež při svém výkonu má.⁵⁶ Odkazuje se přitom na prostředky, které herec používá, jako jsou řeč, kostým a maska. Tyto prostředky vyvolávají v herci vnitřní představy a pocity. Nemluvíme ještě o dramatické osobě, nýbrž o herecké postavě, která je právě tímto v očích Zicha psychologizována.

Dramatická osoba je souhrn vjemů jak sluchových a zrakových (tedy neměnných nebo stálých), tak divákových vjemů vnitřně hmatových,⁵⁷ jež vznikají vžíváním se do dramatické situace, tedy jejím vnitřním prožíváním. Jako soubor vnitřně hmatových vjemů⁵⁸ vnímá Zich ty motorické projevy člověka, které vznikají na základě instinktivního **vnitřního** napodobení postojů, pohybů a mluvy jiné osoby (v tomto případě dramatické osoby).⁵⁹ Díky tomuto vnitřně hmatovému vnímání jsme schopni vcítit se do dramatické osoby, a tedy do jejího citového a snahového duševního života⁶⁰ (do myšlenkového nitra dramatické osoby se však dle Zicha dostaneme

⁵³ Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadla). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 6.

⁵⁴ Tamtéž. s. 6.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. s. 109.

⁵⁷ Tamtéž. s. 91.

⁵⁸ Vnitřně hmatové vnímání pracuje s tím principem, že se divák na základě vlastní zkušenosti citově nebo fyzicky vžívá do situace odehrávající se během divadelního díla. Například když herec skáče v prostoru pro hru přes švihadlo; divák zapojuje vnitřně hmatové vnímání tehdy, když je na základě vlastních zkušeností schopný sám fyziologicky pocítit to, co vidí, tedy jaké to je skákat přes švihadlo.

⁵⁹ Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. s. 91.

⁶⁰ Tamtéž.

skrze dramatický text).

Podstatné pro dramatickou osobu je to, že je dána nějakým vjemem (materiálem), který je mimo nás (mimo pozorovatele/diváka) – v případě činoherního divadla hereckou postavou. Hmatatelným materiálem, který objektivně reálně existuje. Dramatická osoba je pouze **subjektivní představou** dotvořenou na základě vstřebání vjemu z tohoto zformovaného materiálu.⁶¹ Je výsledek naší duševní a vnitřně hmatové činnosti.⁶²

Dramatická osoba je významovou představou obrazovou⁶³, a ne technickou, jako je tomu u herecké postavy. Významová představa technická je představa herecké postavy jako estetického (uměleckého) objektu v obecném smyslu.⁶⁴ Ta vede ke vzniku dramatické osoby, která tvoří ve spojení s další příznakovou rovinou divadelního díla definitivní význam. Mohu uvést několik příkladů z divadelního prostředí: obyčejná váza, která se začne vlivem herecké akce pohybovat a vykazovat život, tedy například poskakovat, vykřikovat, že ji pálí celé tělo atd., je z pohledu technické představy loutkou. Herec zastupující strom, stojí na jevišti s rukama vzhůru, nohama u sebe, bez hnutí, může být z pohledu technické představy pouhým objektem, pouhou součástí scénografie. Herec na jevišti hrající (třeba i jednající), představující nějakou živou entitu je pro diváka v rámci technické představy právě onou hereckou postavou.⁶⁵ Zároveň není nutnou podmínkou, aby byl spodobovaný subjekt jen jednající bytostí, ale plně stačí „když odkáže k nějaké (byť sebest primitivnější) formě života, ať už přirozeného, nebo umělého.“⁶⁶ Etlík v tomto případě hovoří o „fiktivní subjektivitě“, která je nezbytnou podmínkou pro vytvoření takového typu loutky, která je součástí integrovaného hereckého komponentu divadla

⁶¹ Etlík v závislosti na sémiotice tyto pojmy zjednodušuje a tvrdí, že: „herecká postava je znak, dramatická osoba je význam. (Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadla). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 6.)

⁶² Na základě této skutečnosti (subjektivity jako základu jakéhokoliv estetického vnímání) formuluje Zich myšlenku, že divadlo je dílo umělé.

Obrazová představa je představa významová. Divák si na základě herecké postavy vytváří představu jednající osoby (tedy dramatické osoby).⁶³ V jiných případech je obrazová představa například uvědomění si, že ona pohybující se váza vykazující život zobrazuje živou bytost, například babičku, že onen stojící herec představuje strom a ten jednající zase Hamleta.

⁶⁴ Etlík, J. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. In *Divadelní revue* 10, č. 1, Praha: DÚ, 1999. s. 7

⁶⁵ Přirozený vjem je v tomto případě pak uvědomění si, že se jedná o herce, tedy konkrétní reálnou žijící bytost.

⁶⁶ Etlík, J. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. In *Divadelní revue* 10, č. 1, Praha: DÚ, 1999. s. 13.

jevištní postavy.⁶⁷

Herecká postava je tedy ve výsledku dílem herce, jakožto výsledek naplnění herecké funkce. Dramatická osoba je zase dílem divákovým (naplněním funkce), jež vzniká na základě přijetí a zpracování hereckého díla.

V osmdesátých letech pak Jan Císař na základě této znakové situace nachází ekvivalent k herecké postavě⁶⁸ v divadle loutkovém a zavádí pojem *jevištní postava*.

⁶⁷ Etlík, J. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. In *Divadelní revue 10*, č. 1, Praha: DÚ, 1999. s. 13.

⁶⁸ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

4. Jevištní postava

Hlavním východiskem byl při definování *jevištní postavy* pro Císaře Zich. Nevycházel však ze Zichova článku o loutkovém divadle,⁶⁹ nýbrž z „velké“ Estetiky dramatického umění.⁷⁰

Dalším Císařovým východiskem byl beze sporu článek *Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění*⁷¹ Erika Kolára, který přišel s tím, že v loutkovém divadle je základní prvek určen hercem a loutkou, jako nástrojem.⁷² Termín *jevištní postava* je později striktněji vymezen Jaroslavem Etlíkem.

Jevištní postava je čistě český příspěvek k teorii loutkového divadla⁷³, z čehož vychází i to, jak upozorňuje už Jaroslav Etlík v *Malém slovníčku* v Jurkowského *Magii loutky*⁷⁴ a později znovu Vít Neznal v článku *Jevištní postava - pro a proti*,⁷⁵ že termín *jevištní postava* chápeme jako **komplexní herecký komponent**,⁷⁶ jenž vychází z tradice „zichovsko-sémiotického“ pojetí divadelní teorie, nikoliv, jak jej dle Neznala vnímají někteří teatrologové, jako zjevištněnou/oživenou literární postavu. Stejně jako je specifickým české divadelní teorie loutkového divadla uvažovat o divadle od herce, nikoliv od výtvarna/výtvarníka, který je tím pádem rovnocenným (nikoliv nadřazeným) spoluautorem loutky.

Císař viděl hlavní nedostatek herecké postavy především v tom, že jako její hlavní stavební materiál je vnímáno pouze hercovo tělo. Tento systém nemůže pochopitelně fungovat také u divadla, jehož podstatou je práce i s materiálem mimo lidské tělo, na což Císař upozorňuje: „(...) dramatická osoba v divadle loutkovém se

⁶⁹ Zich, O. Loutkové divadlo. In *Svět loutkového divadla*. Ed. Sokol, F. Praha: Albatros, 1987, s. 24-34.

⁷⁰ Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

⁷¹ Kolár, E. Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění. In *Svět loutkového divadla*. Ed. Sokol, F. Praha: Albatros, 1987, s. 166-170.

⁷² Dle Etlíka ale loutka není pouze hercův nástroj, nýbrž se hereckou animací spolupodílí na výsledném **integrované** významu. Neznal toto spojení označuje jako bytostné soubytí herce a loutky.

⁷³ Mimo Českou republiku nemá pojem *jevištní postava* žádný ekvivalent: „Termín *jevištní postava* je však v takovém myšlení o divadle (francouzské, na výtvarný prvek zaměřené divadelní prostředí – doplnila aut.) nemožný, neboť je tu vždy dominantní výtvarně chápaný obraz (a nikoliv znak –doplnila aut.)“ (Neznal, V., Klíma, M. a kol. *Jevištní postava – pro a proti*. In *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 18.)

⁷⁴ Etlík, J. *Malý průvodce*. in: Jurkowski, H.: *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 280.

⁷⁵ Neznal, V., Klíma, M. a kol. *Jevištní postava – pro a proti*. In *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014. s. 13–33.

⁷⁶ Tomuto termínu se budu komplexněji věnovat později.

vztahuje k některým tělesným projevům živého herce, kterého systém a struktura dané inscenace i typ loutky umožňují divákům vnímat, jakož i k těm prvkům které tuto dramatickou osobu jako vjem provádějí v jiném netělesném materiálu.⁷⁷

Císař ve svém pojmenování integrovaného znaku loutkového divadla, tedy při pojmenování *jevištní postavy*, vychází ze již zmiňované zichovské terminologie, ze „sémiotického vztahu znaku a jeho významu, tedy tzv. „zichovské spřežky“. Právě proto používá Císař pro tento znak pojmenování „postava“⁷⁸ a právě proto poukazuje Císařova jevištní postava k dramatické osobě. Nevnímá loutku ani jako herce, ani jako komplexní herecký komponent, to je jeho novum – podtrhuje svébytnost loutkového divadla a zároveň zdůrazňuje i důležitost hereckého umění v divadle loutkovém.

Císař se dále věnuje především tvorbě divadelního znaku u činoherního divadla, odkazujícího k jinému **subjektu** hereckými prostředky. Vyplývá to prý především z tvrzení, že herec jako materiál je přirozeně nejlépe uzpůsoben k tomu aby zobrazoval člověka,⁷⁹ tedy jiný subjekt.⁸⁰

Jevištní postava je tedy určena dvěma materiály – tělesností herce a materiálem, který je dán hmotou loutky,⁸¹ nebo jinak“ jevištní postava naplňuje funkci takového hereckého komponentu loutkového divadla, který je tvořen dvěma základními prvky: výtvarným a hereckým prvkem. A stejně jako u divadla činoherního platí nyní i zde, že výsledná dramatická osoba je s touto podobou – tímto tvarem neoddělitelně spjata a vzniká mimo jiné právě z něj. Snad by se dalo tvrdit, že rozdíl mezi jevištní a hereckou postavou je ten, že jevištní postava potřebuje pro své naplnění, pro svou celistvost vedle hercova těla ještě další materiál. Císař nazývá tento materiál *výtvarným komponentem*. Tento výtvarný komponent je však chápán jako „cizí“ uměle zformovaný materiál, a to i případě loutek nefigurativních, jejichž podoba je

⁷⁷ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 8.

⁷⁸ Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadle). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 17.

⁷⁹ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 9.

⁸⁰ Zároveň, jak píše Etlík (Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadle). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 14.) je třeba si uvědomit, že herec nemusí vždy nutně odkazovat k živým, nebo neživým objektům, ale může zůstat v rovině zformovaného (zestetizovaného) herce a i v tom případě zastává funkci hereckého komponentu jak v loutkovém, tak v neloutkovém divadle.

⁸¹ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s.15.

podmíněna utilitární funkci předmětu.⁸² V současné době ale už dávno víme, že takzvaný výtvarný komponent může být například součástí hercova těla (tedy ne cizí nebo neodvozený materiál), může být také např. přírodním materiálem, nebo sice umělým materiálem, ale umělcem neupravený, a že záleží pouze na vztahu, který k němu zaujme herec. Na mysli mám například herecké improvizace, využívající předně materiál, nalezený v okolí „performance“, jako třeba hlínu, kameny, listí v případě venkovní události, nebo konkrétněji: sklenice, voda, podtácky, popelník v případě interiérové (hospodské) inscenace Vladislava Kardy *Loutky cigára*.⁸³

Jevištní postava vzniká tím, že člověk v divadelním kontextu spolupůsobí s jinými složkami tak, aby se zrodil znak.⁸⁴ Divák vnímá tento znak právě jako výsledek společného působení herce a dalšího materiálu, jenž vede k vytvoření představy dramatické osoby.

4.1 Revize jevištní postavy

Císařovo porozumění Zichovým semioticko-strukturálním principům však není úplné, na což o pár let později naráží Jaroslav Etlík ve svém *Divadle jako zakoušení*.⁸⁵ Císař totiž na jednu stranu tvrdí, že „nějaká entita v hracím prostoru není znakem a zároveň že označuje (byť automorfně) sebe sama...“⁸⁶ a přitom funguje prý pouze jako označované, nikoliv i označující a ze své podstaty zcela popírá základní sémiotické principy a tak se s termínem *jevištní postava* dále pracuje. Zapochyboval nad ním i sám Císař, když v roce 2004 napsal pro časopis *Disk* článek *Hmota v pohybu a prostoru*.⁸⁷ Zde, v závislosti na zkušenosti ze Švankmajerovy výstavy dochází k závěru, že jeho předchozí uvažování o loutkovém divadle nebylo zcela přesné. Ke konci článku píše: „Už delší čas – prakticky od okamžiku, kdy jsem se začal zabývat prezentací, ostenzí, ukazováním –

⁸² Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 21.

⁸³ Inscenace vznikla v rámci školních klauzur zimního semestru, 4. ročníku herectví alternativního a loutkového divadla v roce 2016.

⁸⁴ Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 6

⁸⁵ Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení* (Vztah noetického a ontologického principu v divadle). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 3-30.

⁸⁶ Tamtéž. s. 19.

⁸⁷ Císař, J. *Hmota v pohybu a prostoru*. In *Disk*, č. 10. Praha: Amu, 2004. s. 30-44.

jsem tužil, a dnes už skoro bezpečně vím, že tomu tak není, že v této koncepci (v koncepci jevištní postavy – doplnila aut.) – ač jsem se tomu bránil vší silou – jenom pokračuje reflexe loutky, loutkového divadla z aspektu divadla činoherního.“⁸⁸

Ke změně názoru Císaře přivedl především obsah výstavy, tedy prezentovaný materiál v nedivadelním v prostoru: „Švankmajer svým obnažením, ukázáním, prezentací pohybu v prostoru, jež je učiněno v hmotě a hmotou bez toho, že by se tu jakkoliv směřovalo k divadlu, a už vůbec ne k postavě, mi znovu potvrdil, že loutka je uchopitelná a interpretovatelná ještě jinak.“⁸⁹

O mnohem konkrétnější, revizi jevištní postavy se o pět let dříve ve studii *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*⁹⁰ zasadil Jaroslav Etlík. Hlavní rozdíl mezi vnímáním loutky Etlíka a Císaře je v tom, že Etlík vymezuje jako jevištní postavu „vztah herce a takové loutky, která odkazuje k lidské, nebo antropomorfizované bytosti“, ⁹¹ zatímco pro Císaře tvořil jevištní postavu herec a „jakýkoliv výtvarný objekt, pokud jej herec ozvláštňuje.“⁹² Obrazová představa jakékoli živé (nebo oživlé) entity je v divákovi vyvolána manipulací jakéhokoliv předmětu, nebo i lidského těla. „A teprve tady, v rovině designátu, je nutná vymezující podmínka – obraz živé (případně oživlé) entity musí pro diváka vykazovat viditelné známky alespoň minimálního vědomí, schopného samostatné akce.“⁹³ Přičemž živá, nebo oživlá entita může být nejen obraz živého tvora, ale i takový objekt, který divák normálně v životě chápe jako neživou entitu, jako skutečný neživý předmět v jeho utilitární podobě.⁹⁴ Císař byl tedy ochotný považovat za loutku jakýkoliv, hercem manipulovaný předmět/materiál, zatímco Etlík by stejný jev označil pouze za ozvláštěnou rekvizitu.⁹⁵

Na základě těchto závěrů dochází Vít Neznal ve studii *Jevištní postava – pro a proti* k tomu, že se Jan Císař zbytečně obával toho, že se ve své definici jevištní

⁸⁸ Tamtéž. s. 44.

⁸⁹ Tamtéž

⁹⁰ Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadla)*. In *Divadelní revue*, 1/99. s. 3-30.

⁹¹ Tamtéž. s. 13.

⁹² Tamtéž. s. 15.

⁹³ Tamtéž. s. 12.

⁹⁴ Tamtéž. s. 27.

⁹⁵ Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadla)*. In *Divadelní revue*, 1/99. s. 27. s. 16.

postavy příliš blíží činohernímu divadlu, neboť, jak je snad zřejmé z výše uvedených citací, je tomu právě naopak. Jevištní postava po Etlíkově revizi svébytnost loutkového divadla podtrhuje, zároveň je tedy pro Etlíka pouze „jednou z mnoha podob hereckého znaku v loutkovém divadle, ačkoliv (a to je třeba dodat) je pro tento typ divadelní tvorby podobou základní a „druhově“ určující.“⁹⁶

⁹⁶ Neznal, V., Klíma, M. a kol. Jevištní postava – pro a proti. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 24.

5. Integrovaný herecký komponent loutkového divadla

V roce 1999 přichází Jaroslav Etlík ve studii *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*⁹⁷ s několika zásadními posuny v rámci teorie divadla, jedním⁹⁸ z nichž je výše zmiňovaná revize jevištní postavy a další pojem *integrovaný herecký komponent*.

Etlík se přirozeně opírá o strukturálně-semiotickou tradici, východiskem je mu nejen Zich, ale i Císařova *Teorie herectví loutkového divadla*. K oběma textům je však kritický: Zich ve svých statích opomíná specifika znakového systému loutkového divadla a z hlediska struktury nerozlišuje mezi strukturou hereckého komponentu⁹⁹ u loutkového divadla.¹⁰⁰

Zichovi dále vyčítá i skutečnost, že vychází při vnímání loutkového divadla z reálných věcí, nikoliv ze samotného systému znaků. (mohlo k tomu vést tehdejší, a i po nástupu „odkrytého herce“ někde ještě přetrvávající, vnímání loutkového divadla jako nápodoby činohry¹⁰¹, „krabičky na iluze“¹⁰²...) – loutka zde herce nahrazuje, je tedy celkem přirozené, že se Zich dopustil té chyby, že i v teorii loutkového divadla hereckou postavu nahradil zjednodušeně loutkou. Česal udělal po Zichovi další krok (například vnímání loutky jako artefaktu, označení živého herce jako „živáčka“ atd.), nicméně systému loutkového divadla plně neporozuměl, ale tomu se více věnuje Vít Neznal ve svém článku *Jevištní postava – pro a proti*.¹⁰³

Etlík důsledně rozlišuje, mezi výtvarným prvkem, který plní funkci loutky a jehož podstatou je v souvztažnosti s hercem vytvoření jevištní postavy, a mezi výtvarným

⁹⁷ Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadle)*. In *Divadelní revue*, 1/99. s. 3-30.

⁹⁸ Dalším je třeba právě vnímání loutky jako funkce, nebo nové dělení na figurativní a nefigurativní loutky.

⁹⁹ Ekvivalentem k herecké postavě není v loutkovém divadle Zichovi již mnohokrát zmiňovaná jevištní postava, ale loutka sama.

¹⁰⁰ Neznal, V., Klíma, M. a kol. *Jevištní postava – pro a proti*. In *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 21.

¹⁰¹ Pojemem *činohra* rozumím figurativní divadlo dramatického typu, v němž hercova hra vychází především z porozumění situací jako rozhodujícího podnětu k jeho průběžnému jednání. Dalším identifikačním znakem je mluvená, hudebně neorganizovaná řeč herce.

¹⁰² Krabička na iluze je ostatně Etlíkův pojem a ani v tomto případě by toto tvrzení nebylo platné.

¹⁰³ Neznal, V., Klíma, M. a kol. *Jevištní postava – pro a proti*. In *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014. s. 13–33.

prvkem, který ji primárně neplní, anebo se na vzniku jevištní postavy nepodílí.¹⁰⁴ Rozhodující je v tomto případě výsledný význam (tedy významová rovina představy obrazové), pro níž je zásadní odkazování k subjektu. Jevištní postava je podle Etlíka vždy a v každém případě podmíněna tím, že obě její složky (jak herecká, tak výtvarná) odkazují (společným působením – doplnila aut.) k živému tvoru, který má vlastnosti lidského subjektu.¹⁰⁵ Je třeba však opět připomenout, že jevištní postava není podle Etlíka jedinou možností hereckého komponentu loutkového divadla, ale pouze jednou z mnoha.

Integrovaný herecký komponent loutkového divadla je pojmem nadřazeným jevištní postavě, stejně tak i ozvláštňení, je pojem širší, než Etlíkem užívaný pojem „animace v užším slova smyslu.“¹⁰⁶ Animace je podle Etlíka pouze jedním z jeho specifických případů ozvláštňení. Animací (v tomto užším slova smyslu) rozumíme takový pohyb, který odkazuje k nějaké formě života, ať už přirozeného, nebo umělého.¹⁰⁷ Animace, jak ji vysvětluje Jaroslav Etlík, odkazuje vždy k obrazu (designátu), který se divákovi jeví nebo který pociťuje jako živý.¹⁰⁸

Etlík tedy od jevištní postavy vyžaduje vždy a v jakémkoliv případě antropomorfizaci. Interpretuje jevištní postavu jako antropomorfizovaný herecký znak.¹⁰⁹

Integrovaný herecký komponent podle Jaroslava Etlíka nesměřuje vždy k vytvoření jevištní postavy¹¹⁰. Je nutnou podmínkou vzniku loutkového divadla a vždy obsahuje výtvarný prvek.¹¹¹ Pod integrovaný herecký komponent loutkového divadla tedy lze zahrnout i takové jevištní projevy, které nesměřují k vytvoření dramatické osoby, přesto splňují všechny ostatní podmínky, které by dříve vedly

¹⁰⁴ Neznal, V., Klíma, M. a kol. Jevištní postava – pro a proti. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014. s. 25.

¹⁰⁵ Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 14.

¹⁰⁶ Tamtéž. s. 17.

¹⁰⁷ Tamtéž. s. 28.

¹⁰⁸ Etlík se obává potenciální záměny takové animace a například animace v kresleném (animovaném) filmu. (Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 28.)

¹⁰⁹ Neznal, V., Klíma, M. a kol. Jevištní postava – pro a proti. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 24.

¹¹⁰ Jevištní postava je pouze jednou z jeho možných oblastí.

¹¹¹ Neznal, V., Klíma, M. a kol. Jevištní postava – pro a proti. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 27.

k vnímání takového jevu jako loutky.¹¹²

Podmínkou hereckého komponentu je zformovaný, záměrně „zestetizovaný“ herec.¹¹³ Ten nemusí nutně odkazovat k nějaké entitě, jako to má za podmínku například herecká¹¹⁴, či jevištní postava a jak se dlouho domníval Osolsobě, nebo Císař.¹¹⁵ Etlík píše: „I zde (v loutkovém divadle – pozn. aut.) může herec kdykoliv odkazovat k živým či neživým objektům, stejně jako může zobrazovat sám živého tvora a dokonce i člověka, aniž by vytvořil jevištní postavu, ale může také z jevištní postavy kdykoliv vystoupit, a svou hrou libovolně ozvláštňovat předměty v hracím prostoru, aniž by nabyly povahy znaků, odkazujících k zobrazení živého tvora apod. I zde platí, že herec může zůstat ve stádiu „zformovaného“ herce, v poloze čistého hráče.“¹¹⁶

Podobně je tomu i u předmětu: „I ten může zůstat v poloze znaku věci, kterým odkazuje k zobrazení sebe sama (popelník může zůstat ikonickým znakem popelník atd.), nebo může vlivem herce odkázat k jakékoli jiné entitě.“¹¹⁷ V této rovině mluví Etlík především o loutce nefigurativní, kterou vnímá rozdílně, než Pavlovský. O tom, jestli se jedná o figurativní loutku rozhoduje dle Etlíka figurativní charakter designátu, význam znaku, zda je výsledná významová představa obrazová dramatickou osobou.¹¹⁸ Pokud ano, jedná se o loutku figurativní nehledě na původní tvarově-fyzickou povahu znaku.

U loutky nefigurativní je to naopak. „Pro herecký komponent takového divadla je charakteristická (nezbytná) hra s výtvarným prvkem, s předměty. Výsledná významová představa obrazová nesměřuje k dramatické osobě, jevištní metafora neodkazuje k subjektu, nezobrazuje člověka nebo tvora s prvky lidského jednání.“¹¹⁹

¹¹² Jedná se tedy o spojení herecké akce (animace) s (výtvarným) materiálem.

¹¹³ Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 14.

¹¹⁴ I herecká postava je pouze jednou z možností hereckého komponentu. Herecký komponent je pojem širší, než herecký postava.

¹¹⁵ Zdrojem tohoto nepochopení je záměna „zformovaného“ či „hrajícího“ herce za hereckou postavu (Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 14.)

¹¹⁶ Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 14.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž. s. 27.

¹¹⁹ Jako příklad uvádí Etlík kreace Petra Nikla a jeho divadla Mehedaha.

Dramatično (či významový vztah) tu vzniká kupříkladu mezi předměty, které odkazují pouze k sobě samým.¹²⁰

A právě zde se skrývá řešení současných zmatků v oblasti loutkového divadla.

¹²⁰ Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In *Divadelní revue*, 1/99. s. 15.

6. Závěr

Divadlo takzvané alternativní scény expanduje všemi směry a tvůrci ohledávají možnosti, které jim ten či onen „směr“ nabídne a tak vzniká mezi tvůrci mnoho nejasností, ohledně přesného pojmenování výsledných celistvých i méně celistvých uměleckých tvarů. Je zcela přirozené, že pro něco živého a proměnného se těžko hledá přesná definice, a že tendence škatulkovat se může zdát mnohým zcela zbytečná, ovšem ne ve chvíli, kdy spory vznikají i mezi samotnými tvůrci.

Snaha najít nové pojmy, které by pod sebe zahrnuly širší oblast nečinoherního, tedy „loutkového“ divadla je viditelná i v mimo Českou republiku. Polská teatroložka Halina Waszkielová navrhla ve svém článku *Loutkové divadlo pro dospělé*¹²¹ označení „animant“ („animát“), který prý zahrnuje veškerý hercem oživovaný (animovaný) objekt. Neklade na něj přitom požadavek nápodoby s člověkem, trvá však na jisté subjektivizaci. Waszkielová píše: „(animant je – pozn. aut.) materiál nebo nemateriál (např. stín), který umělec, animátor, dokáže animovat. Latinské anima/animus znamená duši, animantus = oživen, obdarován životem, a proto animace znamená veškeré konání oživující a animátor je ten, kdo oživující akt provádí (...) animantem může být antropomorfská loutka, maňásek, javajka, tyčová loutka, marioneta, stínová loutka, maska, jakýkoliv předmět, třeba kus hadru, dokonce svazek paprsků vnímaný jako scénická postava, partner dialogu, nositel ideje estetický předmět vytvářející metaforu. Prostě něco, co herec uvádí na scénu a divákům ukazuje jako třetí element inscenace (vedle herce a diváka – pozn. aut.).¹²²“

Jako zajímavou myšlenku vnímám to, že Waszkielová staví animanta na úroveň herce a diváka, a teprve tehdy, nastane-li v rámci divadelního díla rovnocennost těchto tří prvků, je ochotná oživovaný materiál vnímat jako animanta.

Nevýhodou tohoto pojmu je, že ve své podstatě nepřináší nic nového, definice je neúplná a pojem je pak ve své podstatě zbytečný. Další nevýhoda animanta tkví v jeho cizosti a neaprelativnosti¹²³, a ačkoliv, jak již bylo řečeno, nepožaduje Halina

¹²¹ Waszkielová, H.: Teatr Lalek dle dorostlých. In *Teatr* 2015, č. 1.

¹²² Waszkielová, H. *Dramaturgie polského loutkového divadla*. Varšava 2013

¹²³ Tomaszewska, E. Loutka v polském loutkovém divadle – text vznikl pro účely kolokvia při příležitosti festivalu Přelet nad loutkářským hnízdem 2016.

Waszkielová u animanta figurativní podobu, sám název se svým (anim)-ant však k postavě odkazuje¹²⁴ a tak pojem chtě nechtě velmi omezuje. Předně proto neočekávám (a nemohu vyloučit, že se mýlím), že by se pojem v českém divadelním světě ujal, jakožto náhražka loutky, i kdyby měl tento pojem rozšířit. Nejspíše by totiž vznikla spousta dalších sporů týkajících se právě specifické podoby samotného pojmu animant.

Já sama jsem se pokoušela hledat pojem, který by pod sebe zahrnul „nové“ možnosti loutkového, nebo jak jej někdo nazývá – nepsychofyzického divadla a nějakou dobu jsem si pohrávala s termínem „post-loutka“. Ve výsledku jsem však dospěla k závěru, že i ty „krajní“ divadelní inscenace pracující nejen s hercem, ale především s nějakým dalším materiálem, za které v tomto směru považuji především práce skupiny Handa Gote Research & Development, Jiřího Adámka, Petra Nikla, Jana Švankmajera, Cranka Sturgeona, nebo inscenace skupiny Ryba řvoucí, jsou většinou jasně zařaditelné pod Etlíkovu definici loutkového, nefigurativního divadla, jehož základem je právě integrovaný herecký komponent.

Nic to však nemění na tom, že figurativní loutkové divadlo je zkrátka probádanější, než divadlo nefigurativní. Zeptám-li se však, je-li současná česká divadelní terminologie schopná obsáhnout současnou českou divadelní tvorbu, musím odpovědět kladně a to nehledě na to, že se ona terminologie (tedy pojmy *nefigurativní loutkové divadlo a integrovaný herecký komponent*) může zdát lehce krkolomná, a tím pádem upadá v nelibosti tvůrců, jejichž práce by měla označovat.

¹²⁴ Přípona -ant pochází z latiny a znamená přibližně „charakterizován/sloužící danou/dané funkci/í, takže v češtině lze nalézt ekvivalentní v příponě -ící („animant“ = žijící/pohybující /se/). Zakončení –ant mi navíc automaticky připomíná zakončení některých anglických podstatných jmen označujících profesi. Např. assist + ant = assistant (asistent), serve + ant = servant (sluha, obsluha...).

7. Seznam použitých pramenů a literatury

Knižní tituly a monografie

Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

Česal, M. *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: ÚKVČ, 1983.

Dvořák, J., Eliášková, V. *Karel Makonj a Vedené divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-37-5.

Honzl, J. *K novému významu umění : divadelní úvahy a programy 1920-1852*. Praha: Orbis, 1956.

Hyvnar, J., Dvořák, J. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

Jurkowski, H. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. ISBN 80-902482-0-9.

Klíma, M., Makonj, K., Dvořák, J., ed. *Josef Krofta: inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-28-9.

Klíma, M. a kol: ed. Dvořák, J. *Divadlo a interakce 8 a půl : modré stránky*. Praha: Pražská scéna. 2014. ISBN 978-80-86102-91-7.

Klíma, M. a kol: ed. Dvořák, J. *Divadlo a interakce VII*. Praha: Pražská scéna. 2013. ISBN 978-80-86102-80-1.

Makonj, K. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-60-3.

Makonj, K., Pavlovský, P. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 158.

Mukařovský, J. *Studie I*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4

Neznal, V., Klíma, M. a kol. Jeviřtní postava – pro a proti. In. *Divadlo a interakce 8 a půl*. Praha: Prařská scéna, 2014.

Pavlovský, P. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

Svět loutkového divadla. Ed. Sokol, F. Praha: Albatros, 1987.

Veltruský, J. *Přispěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.. ISBN 80-7008-046-9.

Zich, O., Osolsobě, I. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

Periodika a další

Císař, J. Hmota v pohybu a prostoru. In *Disk*, č. 10. Praha: AMU, 2004, s. 30-44.

Císař, J., Pavlovský, P., Etlík, J. Hledání souvislostí: Co je to loutka. In *Loutkář*. č. 5-6. 1998. Praha. s. 101-103.

Etlík, J. Čarovala ryba, aby byla chyba(ad: Jungmannová, L.: Teorie jako zakoušení). In *Divadelní revue* 10, č. 1, Praha: DÚ, 2000. s. 58-61.

Etlík, J. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. In *Divadelní revue* 10, č. 1, Praha: DÚ, 1999. s. 3-30.

Loutkář. č. 1/2017. roč. LXVII. Praha: 2017

Pavlovský, P. Problémy definice loutkového divadla. In *Loutkář* 1981, č. 1-7.

Schmelzová, R. Tak vzdálení a přece nebezpečně blízko. In *Loutkář*, 4/2016, roč. LVXI. Praha: 2016. s. 89-91.

Tomaszewska, E. *Loutka v polském loutkovém divadle* [nepublikovaný příspěvek]. Kolokvium při příležitosti přehlídky Přelet nad loutkářským hnízdem. Praha, 2016. Reprint: In *Loutkář*. č. 1/2017. roč. LXVII. Praha: 2017.

Waszkielová, H. *Dramaturgie polského loutkového divadla*. Varšava 2013

Waszkielová, H. Teatr Lalek dle dorostlých, *Teatr*. 2015, č. 1.

Waszkiel, M. Post-loutkové loutkářství a animanti. In *Loutkář*. č. 1/2017. roč. LXVII. Praha. 2017.