

KE KOŘENŮM ČESKÉ LOUTKÁŘSKÉ ESTETIKY

ERIK KOLÁR

V r. 1923 vyšla v časopise *Drobné umění* první česká studie o estetice loutkového divadla. Jejím autorem byl dr. Otakar Zich (1879—1934), profesor estetiky na Karlově universitě, hudební skladatel a divadelní teoretik, mimo jiné autor znamenité *Estetiky dramatického umění* (1931). Všimněme si, že Zich si vybral pro svůj článek „Loutkové divadlo“ právě revue *Drobné umění — Výtvarné snahy*, která má podtitul „umělecký měsíčník, věnovaný výtvarné práci, sběratelství, ochraně památek a hračkám“. Zichova studie zde vyšla vedle článků o restaurování obrazů, o uměleckých aukcích, o československém textilním umění — ale též vedle článku Č. O. Jandla *Dnešní scéna*. Charakter časopisu jako výtvarně teoretické revue a jeho obsah vysvětluje Zichovo pojetí loutkového divadla jako umění především *výtvarného*, jak ještě později uvidíme. Loutkářská problematika je v časopise ojedinělá, ale vysvětlitelná, neujde-li naší pozornosti, že revui řídil vedle K. Heraina dr. Jindřich Veselý, významný loutkářský teoretik a historik, který *Drobné umění* tiskl ve své tiskárně Loutkáře v Chocni.

Na Zichovu studii navázal o 23 let později národopisec, pracující zvláště v lidovém divadelnictví Petr Bogatyrev (nar. 1893), který tehdy přednášel na pražské Karlově universitě a po skončení druhé světové války se vrátil do Moskvy, kde dodnes žije. V knize *Lidové divadlo české a slovenské*, odkrývající kořeny lidové tvořivosti českého a slovenského národa — což znamenalo v době jejího vydání (Fr. Borový a Národopisná společnost československá 1940) významný čin literární vědní i politický — nacházíme velice poučnou kapitolu O loutkovém divadle (str. 133—147), která se polemicky vrací k Zichově studii.

Polemičnost je už v tom, že Bogatyrev zařazuje loutkové divadlo na rozdíl od Zicha do kontextu umění *divadelního*. Ale vraťme se do r. 1923. Zich rozděluje svou studii na tři kapitoly. V první, nazvané *Psychologie loutkového divadla*, formuluje specifikum loutkového divadla:

Tu jsou dramatické osoby představovány nikoli živými lidmi, nýbrž loutkami, zhotovenými obyčejně ze dřeva, zkrátka z mrtvé hmoty, tak jako v sochařství. Ovšem od soch liší se loutky — nehledíc k jejich obleku, což je rozdíl jen nepodstatný — zásadně tím, že mluví a že se pohybují. Nevadí, že nemluví samy, že za ně mluví jejich principál; náš sluchový dojem je stejný jako při obyčejném divadle. Hůře jest s naším dojemem zrakovým; vidíme nejenom, že jsou loutky malé (to by konec konců ne-

musilo být), ale že se pohybují jen velmi nedokonale. Chybějí jim nejenom všechny jemnější pohyby těla, ale především to, co nás při velkém divadle nejvíce zajímá: mimika obličejů, prozrazující nám duševní stavy dramatických osob. Ovšem nebylo ani při živém divadle vždycky tak; v antickém dramatu např. kryla hercům obličej strnulá maska, a dojem z představení — při velké vzdálenosti diváků od scény — byl jistě dosti blízký dojmu z divadla loutkového. Ale to bylo dávno a nám jde o umění nyní.

Všimněme si, že Zich užívá — a nejenom na tomto místě — termínu „principál“. Při Zichově preciznosti myšlení a vyjadřování to není jistě náhodné. Zich, ačkoli znal umělou formu současného loutkového divadla, jak je z jeho studie zřejmé, vychází pro své estetické soudy z divadla lidových loutkářů.¹⁾

Zich, srovnávaje divadlo loutkové s divadlem „obyčejným“²⁾ vidí dojmový rozdíl:

- a) v nedokonalosti pohybu loutek (má na mysli marionety);
- b) v nedostatku mimiky;
- c) v psychologickém dojmu iluze.

Zich dodává, že ani antické divadlo neznalo mimiky, „ale to bylo dávno“. Zichova poznámka, že estetická míra starořeckého diváka se v leccems liší od měřítek diváka moderního je jistě správná, přehlíží se tu však, že ani ve XX. století ve velkých divadelních hledištích divák ze vzdálenějších míst nemůže sledovat hercovu mimiku. Její význam není ani pro herecké divadlo rozhodující — aspoň ne do té míry jako ve filmu nebo v televizi.

Nejzávažnější jsou Zichovy estetické vývody o rozdílnosti psychologického dojmu iluze divadla hereckého a loutkového:

Při divadle živém jest náš názorný, tj. smyslový dojem jednotný; to, co slyšíme i vidíme, praví k nám ano, to je např. král. Že to není král,

¹⁾ Ve své *Estetice dramatického umění* (str. 59) Zich rovněž píše, že v loutkovém divadle je postava „rozdvojena ve složku stálou... a proměnlivou, již provádí (apř. pravidla pro všechny) „principál“ (proložil E. K.).

²⁾ Zich neuvádá pro herecké divadlo vždy stejného označení. Mluví někde o „divadle s živými herci“, jindy o „živém divadle“, jindy zas o „obyčejném divadle“ (jako by jiné formy byly neobyčejné či neživé). Bogatyrev užívá přesnějšího termínu „divadlo živých herců“.

nýbrž herec pan X. S. — to jen víme zcela teoreticky. Byl by tedy spor, logický spor „to je král a to není král“, mezi tím, co vidíme (a slyšíme), a tím, co víme; poněvadž však při divadelním požitku se oddáváme jen tomu názornému dojmu a teoretické vědění je odsunuto stranou, krčíc se v koutku vědomí, je celkový dojem náš bezesporný. Jinak je při divadle loutkovém. Tu je spor nejen mezi tím, co vidíme, a víme, nýbrž již mezi tím, co vidíme a tím, co — opět vidíme. Je tedy spor již v názoru samém: podle pohybu a řeči máme před sebou živého člověka, podle jiných známek neživou hmotu, loutku. Ovšem i při požitku z loutkového divadla necháváme veškeré teoretické vědění stranou. Ale tím není spor odstraňen: znamená to jen, že je tím — jako u divadla s herci živými — odklizen spor teoretický, logický, který by se nedal vůbec srovnat, ale že tu trvá spor názorný, estetický, který na štěstí možno řešit.

Už tvrzení, že „při divadelním požitku oddáváme se jen názornému dojmu a teoretické vědění je odsunuto stranou ... a že celkový dojem je bezesporný“, je polemické. Platí snad jen pro diváka dětského nebo velmi nezkušeného — jemuž se divadelní představení mění v život. Pro zkušenějšího diváka je však právě ona polarita mezi záměrnou vírou v představovaný život a nepotlačitelným vědomím, že jde jen o hru, jednou z podstat estetického zážitku z divadelního představení. Zich — ale ani Bogatyrev — nečiní rozdílu mezi vnímáním divadelní inscenace u dětí (což je důležité zvláště pro loutkové divadlo) a u dospělých. Samozřejmě nelze dělit diváky výhradně na tyto dvě kategorie: psychologické pochody tu i tam se často prolínají a mísí. (Na tom ostatně stojí i princip brechtovského divadla i princip anti-divadla.)

Nás však bude zajímat především Zichův názor na vnímání loutkového divadla — dodejme zkušeným divákem, protože dítě se zpravidla oddá bezvýhradně iluzi. Pominěme tvrzení, že podle pohybu máme před sebou v loutkovém divadle živého člověka. Zich sám naopak jinde tvrdí, že loutka se „pohybuje jen velmi nedokonale“ nebo že „její pohyby jsou neobratné, „dřevěné““. Zich vidí estetický rozpor v dualismu loutkového divadla, neživé hmoty loutky a živého hlasu loutkářova: tedy právě v tom, co tvoří specifickou dialektickou jednotu loutkového divadla, jež spočívá v syntéze živého hlasu a oživené loutky.

Na toto nesprávné pojetí Zichovo reagoval již Petr Bogatyrev ve svém citovaném článku:

Osudný omyl O. Zicha spočívá v tom, že nevnímá loutkové divadlo jako svébytný systém znaků (podtrhuje E. K.), bez čehož nelze správně pochopit žádný umělecký výtvar. A dále: ...systém znaků, jakým je hra loutek, nechápe jako takový, jako sui generis, nýbrž v srovnání s hrou živých herců.

Zich sám na jiném místě své studie praví, že

nezapomínáme, že osoba, kterou na jevišti vidíme, jest nějaký herec a nikoli třeba Othello, že tedy i když zjev i hra nás svádí k tomu, abychom tam viděli Othella, neklademe rovnítko mezi herce a dramatickou postavu. Herec je pouze jejím znakem a celé divadelní představení není skutečný příběh, je to systém znaků, vytvářející novou uměleckou realitu.

Nemůžeme tedy, řečeno s Bogatyrevem, vnímat inscenaci vycházející z představovaného životního příběhu, nýbrž ze systému znaků, tvořících umění činoherního hereckého divadla. Je na první pohled jasné, že týmiž znaky nemůžeme měřit inscenaci operní nebo baletní. Zákonitosti těchto umění jsou nejen odlišné od zákonitosti reálného života, nýbrž i od zákonitostí činoherních. Kdybychom chtěli posuzovat např. gestikulaci operních zpěváků, nutně stylizovanou, nebo tanečnicků z hlediska zákonů činoherních, zdála by se nám komickou, groteskní (srv. níže Zichův názor na loutky).

Co je samozřejmé u opery nebo u baletu, už nebývá tak samozřejmé u loutkového divadla. V povědomí mnohých lidí — a bylo tomu tak i u Zicha — je loutkové divadlo pouze jakousi „odručou“ činoherního divadla, činoherním divadlem v malém. Nepřiznávají se mu vlastní zákonitosti, svébytný systém znaků. Tohoto omylu se dopouští i Otakar Zich, tvrdě, že

loutky lze chápat buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky. Rozřešení je dáno tím, že je pojme jen jedním způsobem z obou.

Dospělý divák — a na něho Zich myslí především — není-li to Don Quijote, dnes sotva bude chápat loutku jako živého člověka. Přistoupí rychle na konvenci, platnou pro loutkové divadlo, a uvědomí si, že tato konvence je odlišná od konvence divadla hereckého. Možná, že ji nebude ochoten přijmout, že mu nebude vyhovovat, jako leckomu nevyhovuje konvence opery nebo baletu. Může dát přednost činohře, ale ani on nebude žádat, aby se loutka pohybovala jako živý herec. Už dnes platí méně a stále méně bude platit Bogatyrevův názor, že *dospělé publikum jen velmi těžko vnímá loutky jako loutky a vnímá znaky loutkového divadla ustavičně vycházející takřka úplně z divadla živých herců.*

U dítěte je tomu nesporně jinak: nezná většinou konvence činohry, akceptuje tedy snadno konvenci loutkového divadla. Bogatyrev říká, že děti vnímají loutkové divadlo intenzivněji než dospělí:

Jejich výchova pro vnímání znaků loutkového divadla stojí na vyšším stupni rozvoje než u dospělých, kteří již zapomněli význam mnohých znaků loutek a emocionální zabarvení těchto znaků.

Dítěti je podvědomě jasno, počínajíc určitým věkem — který by měli zjistit pedopsychologové — že loutka je pouhým znakem dramatické osoby. To mu však nebrání, aby nepodlehlo iluzi smyšleného příběhu mnohem rychleji a hlouběji než dospělý. Víme např., že dítěti lze před začátkem představení ukázat, jak se zhotovuje maňásek, že však se rázem vcítí do jeho osudu, jakmile maňásek začne hrát: dítě se plně oddá iluzi ze hry. Do jaké míry si je v tu chvíli vůbec ještě vědomo, že jde o hru, do jaké míry je schopno rozlišovat mezi životem a hrou, jak se tato schopnost mění s věkem — o tom by nás zase měli poučit, víc než to dosud činí, pedopsychologové.

Max Jacob, zakladatel Hohnsteinského divadla, vypráví, jak hrál se svým Kasperem nemocnému chlapci, upoutanému na lůžku. Chlapci nevadilo, že loutkář drží loutku na ruce a viditelně za ni mluví. Náhle byl chlapec vytržen z iluze vstupem rodičů. Vyčítavě pohlédl na mluvícího loutkáře a řekl: „Nesmiš, strýčku, napovídat Kašpárkovi!“ Ale vratně se znovu k Zichovi. Dopouští-li se omylu v premise, nutně se ho dopouští i v závěrech. I z nich však lze čerpat leckteré praktické poučení. Zich se domnívá, že loutky (pod tímto pojmem má, jak jsme řekli, na mysli jen loutky závěsné) lze chápat pouze buď jako živé lidi nebo jako neživé loutky. Z toho pro něho vyplývají dvě možnosti:

a) *Buď pojmete loutky jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál. Ten je pro nás něčím skutečným, ten pojímáme opravdově. Pak ovšem nemůžeme jejich mluvu a pohyby, zkrátka „životní projevy“ pojímat vážně; jsou pro nás komické, groteskní. To, že jsou loutky malíčkové, že jsou částečně aspoň (v obličejí, v těle) strnulé a že jejich pohyby podle toho jsou neobratné, „dřevěné“, přispívá ještě ke komičnosti jejich dojmů. Nejde tu snad o jeho hrubou směšnost, nýbrž o jemný humor, jímž na nás působí tyto malé postavíčky, počínající si zdánlivě jako živí lidé. My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí vesele. Každý ví, že tak loutky vskutku působí.*

b) *Je tu avšak ještě možnost druhá; loutky lze chápat jako živé bytosti a to tím, že dáme důraz na jejich životní projev (pohyby a mluvu) a že tyto životní projevy pojímáme opravdově. Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, jakési záhady, budící nás podiv. Loutky působí na nás v tomto případě tajemně. Kdyby měly skutečnou velikost lidskou a kdyby jejich*

mimeika byla co možná dokonalá, vznikl by při tomto způsobu pojetí v nás až cit hrůzy.³⁾

Domníváme se, že samo kritérium Zichovo je mylné. Na loutku nepohlížíme jen jedním ze způsobů, které Zich uvádí. Loutka působí právě oživením mrtvé hmoty. Tento pocit nelze štěpit voluntaristicky, tím méně podvědomě. Strnulost, neobratnost, dřevěnost loutky může působit jednou komicky, jak tvrdí Zich, jindy může podporovat třeba tajemný pocit z loutky — kdybychom chtěli omezit její působení na tyto dva extrémy. Nikoli způsob, zda pojímáme loutku jako loutku či jako živého člověka, dělí loutkové divadlo na komické a tajemné. O tom rozhoduje jednání postav a jejich výtvarná podoba. A komické a tajemné pocity nejsou jediné dojmy, kterými loutkové divadlo na diváka působí. Zich nestaví proti komickému obvyklé „tragično“, nýbrž vytváří kategorii novou, kategorii „tajemna“. Nelze nepřiznat, že Zichovo „tajemno“ má, pokud jde o loutky, leccos do sebe. Je totiž bezesporně, že si loutkové divadlo zachovalo více než divadlo herecké dodnes příchuf svých kultických počátků.

Že tento zázrak pocítujeme spíše v žánru vážném než komickém, je samozřejmé. Ale ovšem i pro loutkové divadlo platí Brechtovo

říká-li se, že divadlo vzniklo z kultických pramenů, říká se tím jen, že se vzdálením od těchto pramenů stalo divadlem. (Malé organon pro divadlo, čl. 4.)

Další Zichův omyl je v tom, že označuje dvě kategorie loutkového divadla (nesporně možné) jako kategorie výhradní. V druhé kapitole, nazvané Dva styly loutkového divadla píše:

Nikoli jediné stylizace loutkového divadla je třeba, nýbrž dvoji. Dvoji stylizace zcela různé, mezi níž není možný nějaký střední kompromis, neboť tato dvojitost je psychologicky odůvodněna dvojitým estetickým pojetím loutkové scény, jak jsme je v první části tohoto článku nastínil.

Zich se tu stává obětí svého teoretického apriorismu, kterým zdůvodňuje estetický účinek loutky. Žádné umělecké dílo nepůsobí přece jen jediným směrem. Upozorňuje na to např. i Jurij Borev v III. kapitole své knihy O komickém:

Estetické kategorie krásného, vznešeného, tragického a komického musí být vzájemně pružné, pohyblivě propojeny, jinak nepostihují jevů reálného života v jejich širokém společenském významu a neodrážejí je pravdivě.

³⁾ Totéž stanovisko zaujímá Zich i ve své Estetice dramatického umění z r. 1931 (str. 730/1).

Striktní a normativní Zichův soud udivuje o to víc, že praxe ho usvědčuje z omylu — usvědčovala ho dokonce z omylu i v době vzniku jeho studie. Repertoár loutkového divadla Umělecké výchovy na Vinohradech i letenské Říše loutek, dvou předních pražských loutkových scén na počátku 20. let, ukazoval přece daleko pestřejší paletu než dva mezní žánry, které plynou ze Zichovy kategorizace. Umělecká výchova uvedla např. až do doby vydání Zichovy studie Škroupova Dráteníka, Bizetovu operu Džamile, Offenbachovu operetu Svatba při lucernách, Oldřicha a Boženu lidových loutkářů a četné pohádky. — Říše loutek nastudovala v letech 1920—1923 kromě běžného pohádkového repertoáru např. Humperdinckovu operu Perníková chaloupka, Tylova Strakonického dudáka, Posvěcení v Hudlících podle tradičních textů aj. — Námítka, že tu nejde o loutkové divadlo lidové, neobstojí. Repertoár, který doporučuje podle své klasifikace Zich, je určen daleko užšímu kruhu „obecenstva literárně vzdělaného“ (Aristofanes, Plautus, francouzské farces, Molière). Ostatně můžeme posloužit i repertoárem loutkářů lidových i „lidových“. Sotva by se dal do kategorií Zichem striktně vymezených vměstnat všechny repertoár klicperovský, tylovský, kolárovský, který si lidovi loutkáři přisvojili, ani — abychom zůstali u potomků Matěje Kopeckého — repertoár, který hrálo „Velké mechanické loutkové divadlo světznámého Jindřicha Kopeckého“, např. Císař Dioglecian nebo Císař Konrad a hrabě Leopold; či „České loutkové divadlo Matěje Kopeckého, vnuka zemřelého prvního českého spisovatele a loutkáře Matěje Kopeckého z Mirotic“, které hrálo např. Čarodějnice Megeru, kouzelnou hru ve 4 jednáních, nebo rytířskou činohru Hrobka v Černé věži; nebo „Jihočeské tradiční loutkové divadlo Mistra Antonína Kopeckého z Mirotic“, které hrálo třeba Revírnicka Antona aneb Trestance na Špilberku, což dle skutečné události napsal J. Poláček, nebo Nevinně odsouzen aneb Švédové na Moravě. — Přitom je důležité rozlišit komičnost a grotesknost záměrnou od nechtěné. Není pochyb — viz repertoár shora Zichem navrhovaný — že mu jde o komičnost prvu.

Repertoár loutkového divadla byl a je i dnes mnohem širší, než jak ho Zich vymezuje. Například hudební formy si vydobily na loutkovém divadle domovské právo, i když připustíme, že kritická měřítká let dvacátých byla shovívavá. Ale pro jejich stylizační klíč lze najít společného jmenovatele s loutkovým divadlem. Pozdější provedení drobných děl Offenbachových a Kohoutových v Umělecké výchově to dokázala stejně jako např. uvedení madrigalové opery Orazia Vecchia L'Amfiparnasso anglickou loutkářskou dvojicí manželů Lanchesterových v současné době. Další vývoj loutkového divadla dokázal, že mu nejsou cizí ani mnohé jiné žánry, např. fantastická hra jako Bártkovy Signály z Karakatu

(nezaměňujme její nedostatky literární za loutkové!) nebo realistické drama jako Šnejderové Píseň Sarmikova.

Především je však loutkovému divadlu vlastní *pohádka*. Bylo by možno namítnout, že pohádka patří do druhé Zichem označené kategorie her, kde loutky působí „tajemně“, kde jsou „pouhé symboly osobnosti“ (přesněji: typy, ale nikoli symboly), do kategorie, vytvořené „na podkladě vážného umění výtvarného“ (výtvarný prvek je stále primární!). Zich pro tento „druhý způsob stylizace“ (kapitola III. jeho studie) doporučuje hry Maeterlinckovy, dále dramata, jež byla myšlena pro jeviště mnohem stylizovanější, a to způsobem našemu divadelnímu citění cizím, např. antická tragédie, dramata orientální (právě že jsou nedramatická), tragédie francouzských klasiků, hry náboženské, obzvláště z klasické éry španělské i leckteré novodobé knižní drama, „pokud v něm epický živel příliš nepřevládá“. — Ani zmínky o pohádce! Těžko říci, je-li to proto, že Zich má, jak výslovně říká, na mysli repertoár pro dospělé — spíše mu pohádka nezapadá do jeho aprioristicky vymezeného rámce, protože má daleko více odstínů, než jaké teoreticky vykonstruoval.

Přesto není nikterak bez užítku zamyslet se nad Zichovým „druhým způsobem stylizace“. Zich totiž správně cítí, že loutkové divadlo je schopno přesvědčivě tlumočit divadelní lyriku — a to je důležitější než lpět doslova na jeho receptáři. Sotva bude dnes naší dramaturgickou ctizádostí uvést na loutkovém jevišti např. Smrt Tintagilovu nebo Elektru, Cida či náboženskou hru Lope de Vegy. Ale zato se osvědčil na loutkovém divadle Lancelot a Alexandrina, jistě by měl úspěch Aucassin a Nicoletta, za úvahu by stál možná experiment uvést drobné lyrické dílko Thákurovo. Škoda, že byla zapomenuta Pavlikova Čtyři zrnka rýže a jeho Dostaveníčko u Jezerní brány. A vzpomeňme okouzlení z lidových písniček z Langrova Českého roku nebo Lamkové Chodské neděle. Drobná dramaticko-lyrická forma je totiž loutkovému divadlu vlastní.

Jenomže Zich si neuvědomoval — jako tehdy nikdo — že loutkové divadlo nemůže převzít hru určenou hereckému divadlu skoro nikdy beze změny, protože „systém znaků“ loutkového divadla je odlišný od „systému znaků“ divadla hereckého. Menší výrazové schopnosti loutky nutí v prepise zkracovat text, zjednodušovat a koncentrovat ho.

Bogatyrev říká:

Srovnání těchto převzatých loutkových her (rozuměj her lidových loutkářů, převzatých z repertoáru divadla činoherního, E. K.) s jejich předlohami, provedené pozorným badatelem v loutkovém divadle Jindřichem Veselým, ukázalo, že tyto hry na prknech loutkového divadla se velmi měnily. S jedné strany se silně zkracují, na druhé straně se do nich vnáší mnoho doplňků. Na jejich zkracování měly kromě jiných specific-

kych činitelů loutkového divadla vliv ještě tyto okolnosti: mimická strnulost a omezená gestikulace loutek vedly přirozeně k ekonomii v užívání slovesného materiálu. Tím vzniklo i zhuštění komiky slova, která vnikala do textu her, napsaných pro živé herce.

Prvým způsobem Zichovy stylizace, loutková groteska, je nesporně loutkám vlastní, arci daleko spíše loutkám spodovým, např. maňáškům, mimické loutce apod. než marionetě, kterou, jak jsme už řekli, má Zich ve své studii na mysli. Doporučuje-li pak pozornosti loutkářů Aristofana, Plauta či Mol.ěra, platí tu totéž, co bylo řečeno výše: výběr musí odpovídat zákonitostem loutkového divadla. Je možné hrát Patelina a frašky Hanse Sachse — sotva však bez přepisu Šibalstvi Scapinova, doporučovaná Zichem.

To neznamená, že ve své době Zichův postřeh nebyl cenný. Uvedla-li vinohradská Umělecká výchova r. 1924, nesporně ovlivněna článkem Zichovým, Plautova Dvojčata, byl to v tehdejší etapě českého loutkového divadla čin novátorský.

Stejně významné byly tehdy Zichovy úvahy o formě stylizace loutkového divadla. Zich trefně rozpoznal, že loutkové divadlo už přestalo být uměním lidovým a stává se formou umělou. Vyvodil z toho, že nelze zachovat jeho lidovou stylizaci, nýbrž že je nutno stylizovat „ve smyslu současného umění výtvarného“, jinak že se dopustíme neplodného konzervativismu.

Zich má ovšem na mysli pouze stylizaci výtvarnou. Celou jeho stati proniká názor, že základní složkou loutkového divadla je složka výtvarná. Zich končí svou úvahu touhou po vzniku „symbolické scény“ (tj. oně druhé, „tajemné“ skupiny loutkového divadla), kde by tvůrčí čin výtvarný navodil tvůrčí čin básnický. Výtvarná stylizace loutek by musila podle Zicha sledovat

tendenci odhmotnění loutky a dosáhne toho prostředky protirealistickými; z loutek stanou se pouhé symboly osobnosti, ovšem zase nikoli individuálních, nýbrž typických, což je v tomto případě v soulase s protirealistickým směrem stylizace... Je zřejmo, že by se na tomto poli mohly znamenitě uplatnit snahy moderního umění výtvarného, jež v odporu proti naturalistickému impresionismu žádá, aby dílo bylo tvořeno podle svérázného řádu ryze výtvarného.

I mluví-li Zich o prvé (komické) skupině loutkového divadla, vychází z výtvarné karikatury. Přitom upozorňuje, že

důležité je uvědomit si meze stylizace, plynoucí z toho, že loutka je hercem, představujícím dramatickou osobnost; výtvarník není tu tedy tak volný jako při karikatuře ryze výtvarnické a jeho stylizace nesmí být přehánána do té míry, aby loutka na jevišti přestala být pro nás „osobou“.

Tato Zichova připomínka je právě dnes nemálo aktuální. Někteří výtvarníci zapominají, že výtvarná složka v divadle se stává uměním užítým, podržným zákonům stylové jednoty inscenace. A především: loutka musí být vždycky „čitelná“, a to nejen jako dramatická osoba, nýbrž i jako typ.

Další vývoj komické stylizace loutkového divadla je podle Zicha podmíněn jednak individuálním pojetím nových umělců, tvůrčích pro loutkové divadlo, jednak rozmnožením dalších loutkových typů, které souvisí s rozšířením repertoáru dosavadních her. (Je s podivem, že Zich zcela pomíjí zrození Spejbla.) Všechny snahy po vytvoření nového komického typu — s výjimkou Spejbla a později Hurvinka — však selhaly.

Pojetí loutkového divadla jako umění povýtce výtvarného je historicky vzato pochopitelné. Na začátku 20. let vytvářeli české loutkové divadlo především výtvarníci: Šaloun, Bubeníček, Skála, Sucharda, Folkman — i Skupa byl profesí výtvarník. I tzv. renesanční údobí českého loutkového divadla se opíralo především o umění výtvarné: o Alše, dekorace českých umělců aj. Na tomto faktu nemohla změnit nic ani krátká éra Umělecké loutkové scény, ve které se poprvé v českém loutkovém divadle rovnocenné podílely složka autorská, herecká a výtvarná (Schmoranz, Odstrčilová, Štápfel). Teprve ve 30. letech se prosazuje pojetí loutkového divadla jako umění především divadelního, přičemž se právem přisuzuje výtvarné složce stále úloha mnohem významnější než v divadle hereckém.

Na rozdíl od Zicha dívá se Bogatyrev na loutkové divadlo jako na *divadlo*. Jemu je dokonce kvintesencí divadla. Říká, že v loutkovém divadle „uvidíme odhaleno i to, co je v divadle živých herců naznačeno jen skrytě“. Proto

loutkové divadlo poutalo na sebe pozornost zvláště v těch dobách, kdy divadlo muselo vésti boj o divadelnost, o právo na existenci osobitého divadelního života na scéně, podržného svým vlastním zákonům.

A Bogatyrev v této souvislosti cituje známý výrok Craigův, že

herce má být vyhnán z divadla a nahrazen nadloutkou, která poslušně splňuje vůli tvůrce scénického dění.

Ačkoli byla Zichova studie poplatná době svého vzniku a následující léta ji korigovala, souhlasíme s Bogatyrevem, že Zichovy poznámky jsou neobyčejně důležité, zajímavé a hodnotné. Rozhodně je to první zasvěcená práce o teorii loutkového divadla u nás, práce, která dodnes podněcuje k úvahám a na niž bude navazovat každý, kdo se bude chtít zabývat estetikou loutkového divadla.