

Zvláštností středověkého divadla i lidového divadla Čechů a Slováků stejně jako jiných národů je — v protikladu k našemu současnému divadlu — nepatrné vzájemné sepětí jednotlivých výrazových prostředků divadla v roli. V našem dramatu a komedii mravů jsou všechny scénické výrazové prostředky, které má herec k dispozici, podřízeny jednomu hledisku — celostné charakteristice jednající postavy. Role dodává všem hercovým výrazovým prostředkům jednotného zabarvení. Jednající osobě zároveň role brání v svobodné volbě divadelních výrazových prostředků, pokud by tyto prostředky mohly ohrožovat jednotnost jejího charakteru. V středověkém i v lidovém divadle má herec větší volnost ve volbě výrazových prostředků, zato však tato svobodná volba prostředků a zejména nespoutané užívání kontrastů vedou často k rozrušení celkové charakteristiky role. To je jeden z mnoha podstatných a zásadních rozdílů mezi naší jevištní tradicí na jedné straně a středověkým i lidovým divadlem na straně druhé.

(1938)

Príspevek ke zkoumání divadelních znaků

*K otázce vnímání znaků loutkového divadla,
divadla živých herců a umění vůbec*

Loutkové divadlo je jeden z těch druhů divadla, které jsou nejvýrazněji založeny na určitých konvencích. Někteří loutkáři se snaží dvojnásob podtrhnout jeho loutkový charakter. Jiní naopak usilují přiblížit je pokud možno k divadlu živých herců, a to často k divadlu živých herců naturalistického směru. Avšak i v tom případě, kdy se loutkáři sebevíc snaží být naturalističtí, když při provádění her usilují, aby se jejich herci co možno nejvíc podobali živým hercům a živým lidem, právě tím podtrhují ještě silněji — takový je zákon dialektiky — konvence loutkového divadla (často proti své vůli). Čím naturalističtější jsou intonace herce, který místo loutky mluví, čím bližší je jeho řeč praktické řeči, tím víc pocítujeme rozdíl mezi živým člověkem a maličkou loutkou. Čím naturalističtější jsou pohyby loutky, tím jasněji vystupují konvence loutkového divadla.

Provázky, kterými se loutky vodí, loutkové rozměry dřevěných herců, kteří jsou bez mimiky, strnulá gestikulace a nesčetné jiné jejich loutkové příznaky — to vše připomíná diváku loutkového divadla, že před ním je jen divadlo, jen divadelní ztělesnění života, a ne život sám. Nápadně vyjádřená divadelnost loutkového divadla lákala nejvýznamnější divadelní pracovníky nejrozmanitějších směrů v nejrozmanitějších dobách.

Loutkové divadlo poutalo pozornost zvláště v dobách, kdy divadlu bylo třeba vést boj o divadelnost, o právo na existenci zvláštního divadelního života na scéně, podřízeného svým vlastním zákonům. Takovým apologetem loutkového divadla je mezi novými divadelními reformátory Gordon Craig. „Herec,“ praví Craig, „má být z divadla vyhnán a nahrazen nadloutkou, která poslušně plní vůli tvůrce scénického dění.“¹ Řada jiných současných režisérů se obrací k tvárným prostředkům loutkového divadla a herci v svých pohybech napodobují úsporný pohyb loutek.

Svérázný charakter loutkového divadla, mnoho osobitých uměleckých a technických prostředků, které má a kterými se odlišuje od divadla s živými lidmi, bije do očí každého, kdo se obíral jeho zkoumáním. Na druhé straně jsou v něm znaky společné každému divadelnímu projevu vyjádřeny zvláště

¹ Srov. E. A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala XX. stoletija*, Praha 1925, str. 251.

nápadně, a proto je zvláště vhodné analyzovat jak samy divadelní znaky, tak i jejich vnímání publikem na materiále loutkového divadla, neboť v něm uvidíme v obnažené podobě i to, co se v divadle živých herců projevuje jen skrytě.

Jak obecnost vnímá loutkové divadlo, pokusil se analyzovat vynikající český teoretik divadla O. Zich. Zde jsou jeho vývody o této otázce:

„Je to totiž spor mezi dvojím pojetím toho, co vnímáme: tyto loutky lze chápati buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky. Rozřešení je dáno tím, že je pojme jen jedním způsobem z obou, z čehož vyplývají dvě možnosti:

a) Buď pojme loutky jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál. Ten je pro nás něčím skutečným, ten pojmáme opravdově. Pak ovšem nemůžeme jejich mluvu a pohyby, zkrátka „životní projevy“ jejich pojmáti vážně; jsou pro nás komické, groteskní. To, že jsou loutky maličké, že jsou částečně aspoň (v obličejích, v těle) strnulé a že jejich pohyby podle toho jsou neobratné, „dřevěné“, přispívá ještě ke komičnosti jejich dojmu. Nejde tu snad o nějakou hrubou směšnost, nýbrž o jemný humor, jímž na nás působí tyto malé postavky, počínající si zdánlivě jako živí lidé. My je pojmáme 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 však ještě možnost druhá; loutky lze chápati jako živé bytosti, a to tím, že dáme důraz na jejich životní projevy (pohyby a mluvu) a že tyto životní projevy pojmáme opravdově. Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje pak do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, jakési záhady, budící náš podiv. Loutky působí na nás v tomto případě *tajemně*. Kdyby měly skutečnou velikost lidskou a kdyby jejich mimika byla co možná dokonalá, vznikl by při tomto způsobu pojetí v nás až cit hrůzy. Pomíjím případ panoptika, chtěje zůstat jen v okruhu uměleckém; jest možno uvést z pověstí a z literatury příklady takových oživlých hmot: socha komturova (v Donu Juanovi) nebo Golem. Každý přizná, že tyto výtvořiny fantazie působí na nás dojmem jistě mnohem příšernějším nežli třeba živé mrtvolky, neboť tu jde o něco zcela nepřirozeného, totiž o život v neživé, neústrojné hmotě, kdežto v druhém případě jde o život v hmotě, jež byla kdysi živa. Myslím, že by i naše loutky, kdyby byly veliké jako lidé, působily v nás jakýsi pocit nevolnosti; pouhé zmenšení jejich rozměrů tomu ovšem zcela zabraňuje, a to i při tomto právě vylíčeném pojetí jejich, jež jim dodává pouze vážné tajemnosti.“²

² Srov. Otakar Zich, Loutkové divadlo, 1. Psychologie loutkového divadla, Drobné umění, Praha 1923, č. 1, str. 8–9.

Otázka vnímání loutkového divadla, nadhozená O. Zichem, přesahuje mez loutkového divadla. To, co říká O. Zich o loutkovém divadle, lze přenést i na jiné druhy divadla a dále na fakty jiných umění. Pokládám poznámky O. Zicha za neobyčejně důležité a zajímavé, a proto si dovoluji zastavit se u nich. Nehledě na neobyčejnou zajímavost Zichových poznámek, považuji je v zásadě za *nesprávné*. Zichův osudný omyl spočívá v tom, že nevnímá loutkové divadlo jako *svérázný* systém znaků, bez čehož nelze pochopit žádný umělecký výtvor. Všecko, co Zich říká o loutkovém divadle, je možné plně aplikovat na každé jiné umění. Jakmile je nebudeme vnímat jako znak věci, ale jako věc samu nebo budeme vnímat znaky umění, porovnávající je neustále s reálnou věcí, přičemž budeme v svém srovnávání vycházet z reálné věci a ne ze systému znaků, které vytvářejí to či ono umělecké dílo, získáme stejný dojem, o jakém mluví Zich při vnímání loutkového divadla. Uvedu konkrétní příklady:

V Praze se ukazuje panoráma Bitva u Lipan. V panoramatu jsou na zemi nedaleko od diváka položeny skutečné věci, zbraně a jiné předměty, které jakoby zůstaly na bitevním poli, ale poměrně daleko od diváka stojí obraz, na kterém jsou už věci, podobné skutečným věcem ležícím na zemi, namalovány. „Kumšt“ panoramatu spočívá v tom, že se pomocí zvláštního osvětlení dosahuje toho, že v některých případech divák nemůže rozeznat skutečný předmět od předmětu namalovaného a vnímá namalované jako reálnou věc. V jiných případech, třeba při poruše osvětlení, se tento rozdíl jasně pocituje. A tehdy takový namalovaný předmět v porovnání se skutečným předmětem působí trochu komicky. Vyjádřeno parafrází Zichových slov o loutkách: „My je (předměty) pojmáme jako namalované, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako skutečné předměty.“ Zdůrazňuji, že tu — při vnímání panoramatu podle záměru jeho tvůrce — vycházíme z reálných věcí, které leží na zemi.

Dále si představme, že někdo nebude vnímat jablka namalovaná na obraze jako znaky malířství, ale jako reálná jablíčka, přičemž bude při vnímání namalovaných jablek vycházet ze skutečných jablek. Položí např. vedle zátiší s jablky i skutečná jablíčka a bude porovnávat skutečné jablko s barevnými skvrnami na obraze. Jablko na obraze v něm vzbudí dojem komičnosti, neboť podle mínění toho, kdo je porovnává se skutečným jablkem — naprosto ne podle názoru umělce — jablíčko „chce, abychom je pojímali jako skutečné jablko“.

Jiná možnost vnímání obrazů, parafrázujeme-li Zicha, bude taková: „Obrazy lze chápat jako živé bytosti.“ Potom i každá socha, i každý obraz

„působí na nás v tomto případě *tajemně*, vznikl by v nás až cit hrůzy“. Takové vnímání je ve skutečnosti možné. Vzpomeňme si na Gogolovu novelu *Portrét*, v níž malíř Čartkov chápal portrét jako živého člověka. To v něm vzbudí „cit hrůzy“ a umělec zešílí. Známe dále případy, kdy se člověk zamiluje do portréту ženy jako do živé ženy. Portrét pro něj přestává být znakem ženy XY, ale je samou ženou. To jsou případy patologické. Vnímat takto obraz i sochu je nepřirozené jak z hlediska estetického, tak i z hlediska zdravého rozumu. K vnímání uměleckého díla jako něčeho komického nebo blízkého tomu, co vzbuzuje „pocit nevolnosti“, ba i „cit hrůzy“, nevede jen vnímání systému znaků, které vytvářejí toto umělecké dílo, jako živé osoby nebo reálné věci. K stejným důsledkům vede vnímání znaku určitého systému, pokud jej vnímáme jako znak jiného systému.

Básnický jazyk vnímáme jako přirozený a normální znak poezie. Představme si nyní člověka, který by v obyčejném životě najednou začal mluvit ve verších. Například při obědě by si ve verších objednal talíř polévky nebo na zasedání botanické společnosti by začal ve verších diskutovat o botanice. To přirozeně vzbudí v daných případech, kdy se básnický jazyk vnímá v prvním případě jako praktický, v druhém případě jako vědecký, buď dojem komičnosti nebo něčeho nepřirozeného, nepochopitelného, třeba i „pocit nevolnosti“.

Dále znaky cizího jazyka se velmi často vnímají v porovnání se znaky našeho rodného jazyka jako něco komického nebo nepřirozeného, tajemného. Představte si, jaký podivný dojem by vznikl v české společnosti, kdyby někdo proti všemu očekávání začal místo česky mluvit čínsky.

Ba i menší rozdíly, jako dialektická řeč a žargon, chyby cizince, který mluví naším jazykem, dále dětská řeč — to všechno se vnímá jako něco komického, jestliže vnímající vychází ze spisovného jazyka jako z jediné správného. A skutečně, řeč cizince i dětský jazyk, dialekty i žargon — to vše se využívá jako komický jazykový prostředek v anekdotách, v komediích, ve vaudevillech atp.³ Nejlepším důkazem toho, že cizí, nesrozumitelný jazyk, když jej vnímáme vážně, vzbuzuje dojem něčeho tajemného, je užívání cizích, nesrozumitelných nebo málo srozumitelných jazyků při bohoslužbách v rozličných náboženstvích: arabštiny, staré hebrejštiny, latiny aj. Při čarovném dění mohou zaklínací formule v cizím jazyce vzbudit i „cit hrůzy“.

To se vztahuje i na jiné znaky, pokud je vnímáme, vycházejíce od znaků,

³ Srov. Karel Krejčí, Jazyková karikatura v dramatické literatuře, Sborník Matice slovenskej XV, 1937, část III — Literární historie, str. 387—405.

kteří jsou u nás všeobecně platné. Představme si, že by africký domorodec začal u nás při nákupu různých věcí platit svými peněžními znaky — lasturami. Jestliže bychom pochopili jeho peněžní znaky, vycházejíce z našich peněžních znaků, pokládali bychom jeho čin buď za „groteskní, komický“, nebo za čin šílence, což by mimovolně vzbudilo „pocit nevolnosti“.

Uvedme příklady z oblasti náboženství. Tance primitivů za modliteb k jejich bohům můžeme chápat, když budeme vycházet od svých modlitebních znaků, buď jako něco komického, nebo jako něco nepochopitelného, tajemného, abnormálního, a tím v nás vzbudí „pocit nevolnosti“.

Uvedu skutečný případ, který se stal v Rusku. Ruská vesnická dívka se dostala do města a zašla jednou do katolického kostela. Jakmile začaly hrát varhany, tento znak katolické modlitby provázené instrumentální hudbou, bylo to vesnické dívce tak groteskně směšné na pozadí pravoslavné bohoslužby, pro ni běžné, v níž není v kostele přípustná žádná instrumentální hudba, že se nahlas rozesmála a vyvedli ji z kostela.

Mohli bychom rozmnožit příklady, kdy cizí znaky, vnímané v porovnání se znaky, které jsou pro nás blízké, vzbuzují buď komický dojem, nebo „pocit nevolnosti“.

Avšak přejděme k divadlu. Základní omyl O. Zicha spočívá v tom, že systém znaků, jakým je hra loutek, nechápe jako takový, jako *sui generis*, ale ve srovnání s hrou živých herců. Avšak kdybychom i znakový systém živých herců na scéně nevnímali jako takový, ne jako systém divadelních znaků, ale jako skutečný život, také tehdy bychom získali stejný dojem, jako měl Zich při hře loutek.

Kdybychom pohlíželi i na loutkové divadlo — stejně jako na každé jiné divadlo a konečně jako na každé umění — jen jako na systém znaků, nebyla by pro nás směšná ani loutka, třebaže její pohyby nejsou úplně shodné s pohyby živých lidí.

Sama fakta odporují vývodům O. Zicha o komickém dojmu, který vzbuzuje hra loutek, zejména v českém loutkovém divadle. Povšimneme-li si repertoáru českých lidových loutkářů, vidíme, že v něm zaujímají význačné místo nejen komické, ale i dramatické hry.

Dále „dřevěné, neobratné pohyby“ naprosto nejsou příznakem komičnosti loutek. Všimnete-li si v českém loutkovém divadle loutek, které představují vážné osoby — krále, princezny aj. — uvidíte, že jejich pohyby jsou „dřevěnější“ než pohyby komického Kašpárka. Pohyby vážných osob jsou loutkovitější, schematictější; to proto, že se uvádějí do pohybu menším počtem provázků než Kašpárek. Dále loutky, které v českém lidovém loutkovém

divadle představují vážné osoby, mají do hlavy zapuštěné tlusté dráty, což je činí konvencionálnějšími než Kašpárka.

Obecenstvo, i dospělé, nechápe vždy představení loutkového divadla jako komickou podívanou. Sám jsem byl před několika lety v Plzni na představení loutkového divadla feriálních osad, na hře *Smrt Jana Žižky*. Tato hra se dávala 28. října a měla charakter slavnostního představení. V přeplněném sále hrál starý loutkář K. Novák úlohu Žižkovu. Když přednášel s velkým temperamentem monolog umírajícího Žižky, taktak že se sám skutečně nerozplakal. Toto představení nevnímali jako komické ani loutkáři, ani diváci.

Fakta nepotvrdí ani předpoklad O. Zicha, „že by i naše loutky, kdyby byly veliké jako lidé, působily v nás jakýsi pocit nevolnosti; pouhé zmenšení jejich rozměrů tomu ovšem zcela zabraňuje“. Víme, že v japonském loutkovém divadle se rozměr loutek rovná výšce živého člověka. To není na překážku komickým scénám a diváci nepocítují žádný „pocit nevolnosti“. Konečně děti sotva mívají „pocit nevolnosti“ při hře s panenkami, které jsou velké jako živé dítě.

Je přirozené, že děti vnímají loutkové divadlo intenzivněji než dospělí. Jejich výchova pro vnímání znaků loutkového divadla stojí na vyšším stupni rozvoje než u dospělých, kteří už zapomněli na význam mnoha znaků loutek a na emocionální zabarvení těchto znaků.

V praktickém životě se musíme naučit znakům vojenské uniformy, abychom je poznali, abychom rychle rozeznali kapitána od podplukovníka. Totéž platí i o umění. Abychom mohli správně vnímat znaky impresionistické malby, musíme je poznat.

V umění jako v náboženství je každý znak — v protikladu k poznávacím oblastem — emocionálně zabarven. Proto chápeme protesty ruských staroobřadníků, kteří nechtěli ani za nic přistoupit na to, aby se znaky staré byzantské malby na ikonách změnily v nové znaky západního malířství. Byli by raději obětovali život, jen aby nemusili měnit staré náboženské — malířské znaky. Při vystřídání malířských znaků klasické školy nechápali její přívrženci znaky malby realistické, připadaly jim jako antiestetické; právě tak člověk vychovaný realistickým malířstvím nechápe znaky malby kubistické. Novým uměleckým znakům je třeba se učit a učit jim i jiné. Aby někdo pochopil krásu orientální malby, musí se tomu chtít naučit a musí se vskutku naučit chápat znaky tohoto malířství. Když je však budeme vnímat jen ve srovnání se znaky našeho malířství, na pozadí našeho malířství, mohou nám připadat směšné. Totéž platí i o orientální hudbě.

Označil jsem na začátku pozorování O. Zicha jako neobyčejně zajímavá. 144

I nyní, po tom, když jsem se snažil na příkladech ukázat zásadní omyly v jeho názorech, zůstávám nadále při svém tvrzení o hodnotě jeho poznámek.

Skutečně, fakta v mnoha případech potvrzují Zichova pozorování o komičnosti loutek. Vidíme například, že všechna populární loutková divadla *pro dospělé* mají tendenci stát se komickým divadlem par excellence (v divadle prof. Skupy ovšem nejvíc obecenstvo vábí komické figurky Hurvínka a Spejbla, v italském divadle Podrecco nebo u S. Obrazcova mají největší úspěch komická čísla).

Lze to vysvětlit tím, že dospělé publikum, jak jsem už uvedl, na rozdíl od dětí s obtížemi vnímá loutky jako takové a znaky loutkového divadla ustavičně vnímá téměř úplně na pozadí divadla živých herců, a proto často chápe všechny znaky loutkového divadla jako něco komického.

Pokud jde o vzdalování nebo sblížování jednoho umění s druhým a vnímání jednoho umění na pozadí reálných věcí a osob, s těmito fakty se střetáváme ve vývoji všech umění. Tak například ve vývoji poezie se vyskytuje neustále dialektická antinomie: poezie se vyvíjí na jedné straně za ustavičného vzdalování od praktického jazyka a na druhé straně se k němu současně přibližuje. Totéž lze pozorovat i v malířství, v hudbě a zejména v divadle, kde se tato antinomie projevuje zvláště zřetelně. Záleží jen na tom, aby znaky umění přitom byly *dominantní* ve srovnání se znaky mimoestetickými. Avšak v takovém případě, jako je např. loutkové divadlo, které obecenstvo vnímá na pozadí divadla s živými lidmi, tj. když při vnímání vzniká napětí mezi dvěma druhy umění, musí dominovat znaky vlastní tomu umění, které v dané chvíli vnímáme. Avšak sám proces vzdalování a sblížování těchto dvou druhů divadla je proces docela normální.

Právě u dětského publika dominují při vnímání loutkového divadla jeho znaky, a proto se u dětského publika dosahuje loutkovým divadlem maxima výraznosti. U dospělého obecnstva nezřídka při vnímání loutkového divadla dominují znaky divadla s živými herci, a proto toto publikum není schopno chápat všechny výrazy loutkového divadla. Často např. toto obecenstvo nechápe vážné scény. Nejednou se podobá oné ruské venkovance, která nemohla pochopit znaky náboženské instrumentální hudby v katolické bohoslužbě jako něco vážného a chápala je jako deformaci, jako něco komického.

(1938)