

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská diplomová práce

2012

Hana Slavíková

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Sdružená uměnovědná studia

Hana Slavíková

**Umělecké tendence českého loutkového divadla na příkladech
vybraných scén 1. poloviny 20. století**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Blecha

2012

Čestné prohlášení

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Jaroslavu Blechovi za vedení mé práce a cenné rady, odbornou pomoc a připomínky. Dále chci poděkovat panu Ing. Jaroslavu Zikovi, také za odbornou pomoc při psaní této bakalářské práce.

Anotace

Cílem této bakalářské práce je charakterizovat umělecké tendenční směry vybraných loutkových divadel v 1. polovině 20. století. Předmět zkoumání se zaměřuje zejména na interpretaci uměleckých tendencí a možných interpretačních vlivů. Na české loutkové divadlo působila celá řada vnějších podnětů a to se také odráželo v celkovém kontextu jeho tvorby. Práce se zabývá hledáním a zároveň uplatněním inspiračních zdrojů, které ovlivňovaly stěžejní a umělecky zaměřené loutkové scény. Závěrečná část je podrobena vzájemnému srovnání loutkových scén po stránce umělecké a je obohacena o inspirační vlivy ikony českého loutkářství – Josefa Skupy.

Annotation

The aim of this work is to characterize the artistic tendentious trends of selected puppet theaters in the 1st half of the 20th century. The subject of the research is particularly focused on the interpretation of artistic trends and possible interpretive influences. Number of external motives had influence on the Czech puppet theater. It is also reflected in the total context of its production. The work deals with search and also application of the inspirational sources that influenced the main and artistically oriented puppet stage. The final part is focused on the comparison between the puppet scenes according to the artistic side and it is enriched by inspirational authority of Czech puppetry – Josef Skupa.

Klíčová slova

Loutkové divadlo, loutky, loutkoherce, inscenace, scéna, umělecké tendence, jeviště, představení, Umělecká loutková scéna, Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Říše loutek, Loutkové divadlo Feriálních osad, Radost, Vladimír Matoušek, Josef Skupa.

Key words

Puppet theater, puppets, puppeteer, production, scene, artistic tendencies, stage, performances, Art puppet stage, the Puppet Theatre of Art Education, The realm of puppets, Puppet Theatre settlements, Radost, V. Matousek, Josef Skupa.

OBSAH:

1. ÚVOD	8
2. DOBOVÉ PROMĚNY LOUTKOVÉHO DIVADLA v 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ	9
2.1 ÉRA AMATÉRSKÝCH LOUTKOVÝCH SCÉN	11
2.2 RODINNÁ LOUTKOVÁ DIVADLA	15
3. VÝZNAMNÉ UMĚLECKÉ LOUTKOVÉ SCÉNY A JEJICH TENDENČNÍ UMĚLECKÝ VLIV	17
3.1 UMĚLECKÁ LOUTKOVÁ SCÉNA	17
3.2 LOUTKOVÉ DIVADLO UMĚLECKÉ VÝCHOVY	18
3.3 UMĚLECKÁ SCÉNA – ŘÍŠE LOUTEK	21
3.3.1 „V říši loutek“ 1920-1928	21
3.3.2 Umělecká scéna - Říše loutek od roku 1928	25
3.4 LOUTKOVÉ DIVADLO FERIÁLNÍCH OSAD	26
3.4.1 LDFO – prvotní fáze 1913-1917	26
3.4.2 LDFO – nástup J. Skupy 1917-1918	27
3.4.3 LDFO - umělecké aspekty (kabarety, revue) 1918-1925	28
3.4.4 LDFO - Spejbl a Hurvínek 1926 - 1930	30
4. UMĚLECKÉ TENDENČNÍ PRVKY LOUTKOVÝCH DIVADEL NA MORAVĚ	33
4.1 LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST V BRNĚ (1929-1930)	33
4.1.1 Karikатурní loutky O. Sekory	34
4.2 LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST OSVĚTOVÉHO SVAZU V BŘECLAVI (1927-1938)	35
4.2.1 Dobové klima na Břeclavsku	35
4.2.2 Vývoj Loutkového divadla Radost v čele s Vladimírem Matouškem	36
4.2.3 Hudební skladatel Vladimír Ambros – spolupráce (scénická hudba, voice- band)	40
4.2.4 Nejvýznamnější inscenace – umělecké ztvárnění (Svatební košile, Poštovní úřad)	41
4.3 LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST VE ZLÍNĚ (1939-1944)	45
5. VZÁJEMNÁ INSPIRACE A SROVNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH UMĚLECKÝCH SCÉN	48
5.1 INSPIRACE J. SKUPOU A JEHO UMĚLECKÝ VLIV	49
6. ZÁVĚR	50
7. RESUMÉ	51
8. SUMMARY	52

9. PRAMENY A LITERATURA	53
10. PERIODIKA.....	54
POUŽITÉ ZKRATKY.....	55

SEZNAM OBRÁZKŮ:

Obr. 3-1: „Pohádková inscenace- Dlouhý, Široký a Bystrozraký“	22
Obr. 3-2: „Loutka čínský císař (ke hře Turandot, čínská princezna)- V. Sucharda, Národní muzeum Praha“	23
Obr. 3-3: „Loutky Viola a Sebastian, A. Suchardová-Brichová, nerealizovaný návrh pro hru Večer tříkrálový, Národní muzeum Praha“	25
Obr. 3-4: „Plzeňský revoluční Kašpárek“	28
Obr. 3-5: „Kolotoč o třech poschodích (1939)- hudební výstup“	31
Obr. 3-6: „Josef Skupa – Hurvínek a Spejbl“	32
Obr. 4-1: „V. Šindler s loutkami od O. Sekory“	34
Obr. 4-2: Kluci v námořnickém; Patrčka a Hnát; Stréček Matěj Křópal z Břochovan - Loutky O. Sekory, Moravské zemské muzeum Brno“	35
Obr. 4-3: „První loutková scéna „žluté školy“ s Alšovými loutkami“	37
Obr. 4-4: „Břeclavští loutkáři hostující ve Vídni 14. listopadu 1931“	39
Obr. 4-5: „Loutka břeclovského principála Vl. Matouška“	39
Obr. 4-6: „Svatební košile - scéna modlící se dívky k Panně Marii za svého milého“	42
Obr. 4-7: „Svatební košile – scéna na hřbitově“	43
Obr. 4-8: „Poštovní úřad – scéna z inscenace“	44
Obr. 4-9: „Princezna Pampeliška – scéna u Krále“	47

1. ÚVOD

Tato bakalářská práce se zabývá otázkou progresivních tendencí v českém loutkovém divadle první poloviny 20. století.

Půvabu loutkového divadla a jeho hrdinů v podobě loutek se nedá upřít to, že stále okouzluje děti i dospělé. Oblast loutkového divadla není ještě ze všech částí zcela probádána a jistě stojí za pozornost. Budeme si klást za cíl nastínit vývojové tendence v tradici loutkového divadla v první polovině 20. století. Pokusíme se objasnit, jakým směrem se české loutkové divadlo ubíralo a za jakých okolností. Okolnosti, ať už politického rázu nebo kulturní společenské aspekty, formovaly postupně význam a umělecký vývoj českého loutkoherectví. Nás bude právě nejvíce zajímat řešení otázky po stránce umělecké a s tím spojené konkrétní umělecké tendenční sklony jednotlivých loutkových divadel. To vše bude demonstrováno na vybraných loutkových scénách. Do tohoto okruhu zařadíme divadla, jejich vědomím cílem bylo vytváření uměleckých scén. Jedná se o loutkové scény: Umělecká loutková scéna, Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Říše loutek, Loutkové divadlo Feriálních osad.

Na Moravě bude naše bádání zaměřeno na břeclovské loutkové divadlo Radost, divadlo Radost ve Zlíně a přímo Brno bude zastupovat svérázné marionetové divadélko, jehož působení nemělo dlouhého trvání, původní název také Radost založené roku 1929. Na konci proběhne porovnání úrovně jednotlivých loutkových scén a jejich umělecké a výtvarné činnosti. České loutkářství se vyvíjelo na začátku 20. století slibným směrem a neustále formovalo svou existenci. Zásadním faktorem ovlivňujícím proměnu českého loutkového divadla v 1. polovině 20. století byly bezpochyby dvě světové války. Mnohé další společenské, sociální nebo politické změny určovaly další chod a postupnou profesionalizaci české loutkové scény po roce 1950.

2. DOBOVÉ PROMĚNY LOUTKOVÉHO DIVADLA V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ

Loutkové divadlo lze považovat za určitý fenomén. Vývojové etapy a proměny tohoto specifického uměleckého druhu probíhaly nepřetržitě již od pradávna. Následující práce bude zaměřena na vymezený časový úsek 1. poloviny 20. století. V tomto období nastává etapa, kdy kulminuje amatérské loutkářství, které hraje klíčovou roli ve vývoji českého loutkového divadla.

Amatérské loutkářství otvírá cestu nejenom tradiční lidové zábavě, ale také plní důležitou výchovnou funkci české mládeže. V určitých směrech navázalo na tradici lidových loutkářů, ke které je třeba přistoupit také s velkým respektem.

Začátkem 20. století postupuje české loutkové divadlo snahy o organizační sjednocení. Důležitou osobností tohoto období se stal dr. Jindřich Veselý (1885-1939), který si vzal pod svůj patronát například vydávání prvního loutkářského periodika na světě časopis „Český loutkář“. Toto periodikum se dočkalo velkého ohlasu.¹

Snahy dr. Veselého a Českého svazu přátel loutkového divadla vyvrcholily roku 1912 sériovou výrobou loutek. Následně byl tento komplet pojmenován Alšovo loutkové divadlo a v dalším roce (1913) český výrobní trh ovládly Dekorace českých umělců, na jejichž výrobě se podíleli významní čeští výtvarníci (Adolf Kašpar, Rudolf Livora, Josef Wenig, Ota Bubeníček...). Rozmach českého loutkářství byl značný. Nastalo období vrcholného amatérského hraní a amatérská divadla se postupně více rozšiřovala po celém území do měst a vesniček. Hraní probíhalo s rutinní pravidelností alespoň jednou týdně. Valná většina loutkových scén byla zřizována v rámci školy nebo místních spolků (Sokol, Dělnická tělovýchovná jednota, Orel, Osvětový svaz atd.). Tento typ ochotnických amatérských divadel měl velký význam při rozvoji tradičního českého loutkářství. Nenáročnost scén ve smyslu technickém i personálním poskytovala lidem a to převážně dětem mnoho krásných zážitků a radosti z hraného divadla.²

Slibně vypadající vývoj loutkového divadla zbrzdila první světová válka. Činnost všech spolků hrajících divadlo, byla pozastavena ne však zcela zrušena. Loutkové divadlo se po válce začalo opět probouzet k životu a pořádaly se významné loutkářské výstavy. Uskutečnil v pořadí již třetí všeloutkářský sjezd v Praze pod patronací Loutkářského soustředění, které roku 1923 zahájilo svou činnost. Nastupujícím „trendem“ dvacátých let

¹ Rödl, Ota. *Loutkářství*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976. s. 20.

² Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Lázňovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. 1. vyd. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 137.

byly loutkové scény uměleckého typu, které kolem sebe shromažďovaly umělce, výtvarníky, literáty a herce z divadel. Nebývalý umělecký potenciál této doby bývá označován za období výtvarné hegemonie.³ Krátce před třetí dekadou dvacátého století se ke slovu přihlásila loutkářská organizace UNIMA (Union Internationale de la Marionnette). Třicátá léta, až do období okupace, byla ve znamení většího loutkářského rozkvětu. Pořádají se sjezdy, výstavy, vydávají studijní texty, sborníky a almanachy. Rok 1930 je významný sám o sobě, protože vznikla, první profesionální scéna: Plzeňské loutkové divadélko prof. J. Skupy. Zde se rodila první velká varietní a kabaretní čísla, která nadále umělecky formovala českou loutkářskou scénu.

Vedle dr. J. Veselého se v roce 1935 objevila další výrazná osobnost, která posunula české loutkářství opět dále - byl to dr. J. Malík. Jeho ambice z pohledu dramatika byly velké. Usiluje zejména o avantgardní postupy režijní a scénografické, kde se prosazuje spíše umělecká iniciativa.⁴

Období okupace přineslo ztráty v celé divadelní sféře stejně tak jako v dalších uměleckých odvětvích. Přelomový byl rok 1941, kdy byla zcela ukončena činnost Sokola. Ten byl významným činitelem v oblasti amatérského loutkářství. Sokolské ústředí podlehl tvrdé likvidaci. Zanikl též časopis *Loutkář* v roce 1939 a začal vycházet nový s názvem *Loutková scéna* pod vedením dr. Malíka jako redaktora. Jeho existence však neměla dlouhého trvání, za rok byl úředně zastaven. Malík, jakožto progresivní osobnost té doby, pomohl založit skupinu PULS (pražská umělecká loutková scéna) spolu s členy Loutkového divadla Sokola v Praze Libni. Scéna byla v působení Divadélka pro 99 a následně v Klubu umělců v Mánesu. Tato avantgardní skupina tam působila až do roku 1944.⁵

Občas se podařilo za této nepříznivé situace sehrát nějaké „odvážné“ představení ilegálně. Nastoupilo neblahé pomnichovské období, kdy české loutkářství utrpělo značné ztráty. Nerozvrátilo se však na tolik, aby byl jeho výkon zcela utlumen.

V poválečném období se opět obnovila řada českých loutkových scén, jejichž četnost prudce stoupala a již dva roky po válce jich bylo okolo 1200. Charakteristickou zvláštností poválečných let je vítězství loutkových maňásků.⁶ V roce 1946 nastupují opět

³ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Lázňovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 139.

⁴ Rödl, Ota. *Loutkářství*. s. 24.

⁵ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Lázňovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 149.

⁶ Malík, Jan. *Loutkářství v Československu*. Praha: Ministerstvo informací, 1948. s. 30.

do programu tradiční loutkářské sněmy a společné sjezdy. Nastalo období hledání nových tvůrčích činností, které by české loutkové divadlo posouvaly více do popředí. Skupina okolo dr. Malíka si kladla za cíl vybudování prvních profesionálních scén. V únoru 1948 byl J. Skupa jmenován národním umělcem, protože jeho podíl na rozvoji českého loutkářství byl markantní. Důležitý zlom v tomto roce nastal poté, co bylo české loutkové divadlo začleněno jako rovnoprávné divadelní odvětví z hlediska legislativy. Následné období bylo ve znamení postupné profesionalizace stávajících a hlavně nových scén. Scény, které si nadále zachovaly statut amatérský, musely svoje další působení budovat na hledání nových možností tvůrčí činnosti.⁷

2.1 ÉRA AMATÉRSKÝCH LOUTKOVÝCH SCÉN

První náznaky vzniku amatérských spolkových scén registrujeme zhruba od konce 70. let 19. století. Pravděpodobně nejstarší amatérské představení je datováno rokem 1885 v Olomouci. Fraška *Hecafán nebo Kecafán* ztvárněna Slovanským dělnickým spolkem.⁸ V českém prostředí bylo loutkové divadlo v období rozkvětu. Tradičního dědictví se ujímají amatérští jednotlivci a vznikají první spolková loutková divadla. Podle dostupných informací nejstarší sokolské divadélko vzniklo v Kouřimí už r. 1874.⁹ Postupně se začaly objevovat veřejné scény za podpory různých tělovýchovných spolků a iniciativy ve školství. Celá řada těchto scén si kladla za cíl hrát převážně pro děti. Orientace na dětského diváka byla příznačná, vzhledem k dobovým výchovným tendencím. Mnoho loutkových příznivců si začalo uvědomovat, jaké má loutkové divadlo na dítě obrovský vliv. Divadlo mělo proto za úkol rozvíjet dětskou mysl a duši.¹⁰

České loutkářství se ocitá na prahu renesance. Amatérští loutkáři vzali do svých rukou iniciativu a nastal důležitý rozmach loutkového hnutí. Narůstající počet spolkových scén vedl k založení loutkářských knihnic, vznikla i první česká loutková příručka. Klub přátel loutkového divadla vyhlásil dokonce první veřejnou soutěž (1905) na loutkovou hru v původním znění. Soutěž vyhrála moravská spisovatelka Vojtěška Baldessari–Plumlovská

⁷ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Lázňovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 150.

⁸ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. s. 152. Cit. dle: povídka *Němák*, viz K. M. Čapek Chod: *Povídky 1884-1890*.

⁹ Malík, Jan. *Loutkářství v Československu*. s. 11.

¹⁰ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. s. 152-153.

svou alegoricky laděnou pohádkovou hrou *Ječmínek*.¹¹ Výjimečným způsobem podporovala loutkářské hnutí Česká obec sokolská. Nárůst amatérských spolků přibývá v mnoha českých a moravských městech. Postupně se dále rozšiřovaly se svou aktivitou do Prahy, Plzně, Písku Hradce Králové, Ivančic, Boskovic, Klatov atd. Nastalo období, ve kterém se mohlo české loutkářství plně realizovat po létech stagnace.

Na začátku 20. století se vzhledem k dané situaci v loutkářství objevují první tendence o organizační sjednocení. Výrazně k tomu přispěl první sjezd českých loutkářů v Praze roku 1903. „*V téže době se totiž v loutkářském hnutí vyhraňovaly dva směry: Jeden vycházel z přesvědčení, že tradici obrozeneckých marionetářů a jejich repertoár může novodobé loutkářství převzít a dále rozvíjet, druhý směr pokládal tuto tradici za překonanou a hledal v dramaturgii i inscenační praxi loutkových divadel nové cesty, s důrazem na specifiku dětského diváka i s tušením uměleckých specifík moderní loutky. Tento svár dvou názorů - tradicionalistického a reformátorského – se zřetelně projevil s nástupem nové generace loutkářských umělců a organizátorů v letech těsně před první světovou válkou*“.¹² Velmi důležitou osobností, která se plně angažovala v tomto směru, se stal dr. Jindřich Veselý (1885-1939). Výrazná osobnost českého loutkářství po dlouhou dobu. Dr. Veselý vycházel převážně ze směru tradicionalistického, později se však přiklonil i k směru reformnímu a podpořil jeho uměleckou existenci. K Veselého velkým aktivitám patřilo vydávání měsíčníku *Český loutkář*. Toto periodikum vycházelo v letech 1912-1913. Předlohou se mu stal právě program Českého svazu přátel loutkového divadla a stal se zároveň úplně prvním odborným časopisem, který se zabýval loutkami. Bohužel měsíčník neměl dlouhého trvání a vycházel pouhé dva roky. Roku 1917 se podařilo Veselému úspěšně obnovit vydávání nového časopisu, tentokrát pod názvem *Loutkář*, ten již vycházel nepřetržitě po dlouhou dobu až do roku 1939.¹³

Zásluha dr. Veselého byla ale mnohem větší. Další významný skutek, kterým přispěl k rozvoji českého loutkářství, byla jeho iniciativa při vydání tzv. Alšových loutek nebo též „Alšovek“, které přišly na český trh v prosinci 1912. O rok později k nim přibýly tzv. Dekorace českých umělců, které měly nahradit stávající dekorace importované do českých zemí z Německa. Výtvarné pojetí původních dekorací mělo cizorodý nádech

¹¹ Malík, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha: Orbis, 1965. s. 27.

¹² Rödl, Ota. *Loutkářství*. s. 20.

¹³ Ibid., s. 20-21.

a nové Dekorace českých umělců měly za úkol poskytnout výtvarně hodnotné práce českých umělců pro rodinná loutková divadla.¹⁴

Přes všechny pokroky českého loutkářství se stále tento specifický divadelní druh ocital na okraji divadelní kultury. Oproti svému protějšku - divadelní činohře, která se právě ocitala na vrcholu své slávy. České činoherní divadlo se mohlo v té době pyšnit novými osobnostmi, jako byly Fr. Kysela nebo režisér Jaroslav Kvapil, který dosahoval evropské úrovně. Loutkové divadlo se ale stále ocitalo o mnoho příček níže a byla to velká škoda. „*Inscenační tvorba většiny loutkových scén byla poznamenána zjednodušeným pojetím divadla pro děti, které poskytovalo dětským divákům jenom nenáročnou zábavu s výrazně zdůrazněnou didaxí..[...]. Tento stav neuspokojoval řadu umělců, které loutkové divadlo vábilo, protože zde pociťovali prostor, jenž by jim neumožňoval realizovat vlastní umělecké představy odpovídající vývoji moderního umění.*“¹⁵

Pod vlivem různých podnětů, které k nám přicházely ze zahraniční loutkové scény či z domácího klasického divadla, se pomalu dařilo zásluhou J. Veselého prosazovat, „*[...]estetickou funkci jako dominantního činitele v pojetí loutkového divadla.*“¹⁶ Osobností, které se zapojily do tohoto proudu, byla celá řada: Vojtěch Sucharda, Anna Suchardová - Brichová, Rudolf Livora, Josef Skupa, Josef Šejnost a mnozí další. Všichni aktéři působili na UMPRUM v Praze a patřili do okruhu žáků a pedagogů. Tak nastává snaha prolnout vlivy moderní scénické tvorby s výtvarnou a uměleckou složkou.¹⁷

Do následného vývoje loutkového divadla citelně zasáhl příchod první světové války. Ta zbrzdila slibně vpadající rozvoj celé éry tzv. loutkářské renesance. Loutkové divadlo nebylo však zcela utlumeno. Zasloužil se o to dr. Vladimír Zákrejs, který se snažil pokračovat v rozběhnutém loutkářství. Novou otázku repertoáru vyřešil svými inscenacemi podle dramát Shakespeara. Vznikají první překlady her a objevuje se nový sborník s upravenými hrami klasických činoher pro české loutkové divadlo.¹⁸

Válečné období s sebou přineslo mnoho zlého, ale pak o mnoho více mezi lidmi panovala morální záštita. Podpora veřejných loutkových divadel a stálých scén byla velká.

¹⁴ Ibid., s. 21.

¹⁵ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945.* s. 160.

¹⁶ Ibid., s. 160.

¹⁷ Ibid., s. 161.

¹⁸ Malík, Jan. *Loutkářství v Československu.* s. 13.

Výrazné zlepšení provozních podmínek divadel se podněcovalo i zájmem ze strany tisku. Soubory mohly nyní působit bez problému ve školách, sokolovnách, knihovnách. Na české půdě se vytvořily nebývale příznivé podmínky k podpoře loutkové produkce amatérských souborů. Z těchto spolků postupně vznikaly umělecké loutkové scény. Mezi první můžeme zařadit Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni a Loutkové divadlo Umělecké výchovy, které sídlilo v Praze.¹⁹

Důležitý moment, na který bychom také neměli zapomenout, je rok 1923. To byl vznik Loutkářského soustředění při Svazu osvětovém. Jeho cíl byl stmelovat loutkářské soubory i amatérské jednotlivce, různé spolky a instituce. Vznik této organizace měl velký význam pro další chod českého loutkového divadla. Přející atmosféra českému loutkářství panovala dál. Vydávaly se různé loutkářské brožurky, příručky, knižnice s hrami, pořádaly se loutkářské konference a sjezdy.²⁰ Na konci první světové války se české loutkářství proboujelo zásluhou mnohých významných lidí do tvořivé atmosféry, která panovala po vzniku Československa. Probíhaly Loutkářská soustředění, výstavy, a nebylo jich málo. Veškeré aktivní projevy vyvrcholily založením Mezinárodního svazu loutkářů UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) v květnu roku 1929. Úřadujícím prezidentem této loutkářské unie se stal dr. Jindřich Veselý, generálním sekretářem Václav Sojka-Sokolov a čestným prezidentem celé společnosti byl francouzský představitel maňáskové klasiky Justin Godart.²¹ Léta třicátá byla nadále ve znamení velkého rozpuku českého loutkářství. Vznikají stále nové a nové umělecké scény a jejich kvantitativní nárůst se blíží v celém Československu zhruba k 3000 aktivních divadel. Převážná většina se nacházela na českém území. Některá divadla hrála již téměř na profesionální úrovni a vykazovala velké množství představení (za rok cca 100 a více). K pravidelně hrajícím divadlům se přihlásily převážně tělovýchovné jednoty. Sokol čítal po roce 1933 loutkových divadel 925 a Orel 167 divadel.

Skoro všechna tato divadla hrála s tradičními závěsnými loutkami - marionetami. Hry bylo potřeba neustále při pravidelném hraní obměňovat. Své místo si také v tomto období vydobyli maňásci a to i v pořadech pro dospělé. České loutkové divadlo ve 30. letech dosáhlo nepochybně výrazného uměleckého úspěchu a některé doposud

¹⁹ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Láznovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 138.

²⁰ Rödl, Ota. *Loutkářství*. s. 21.

²¹ Ibid., s. 21.

významnější scény se začaly nově profilovat uměleckým směrem, kde dominantní složkou byla právě výtvarná a umělecká stránka.

2.2 RODINNÁ LOUTKOVÁ DIVADLA

Celá éra rodinného loutkového divadla spadá do první poloviny 20. století. Svě kořeny má, ale už ve druhé polovině 19. století, kde bylo částí tzv. ochotnického neboli amatérského divadla. Velký zájem vzdělaných lidí a kulturně orientovaných přispělo k jeho rozmachu. Postupně se formovalo z neprofesionálního divadla měšťanů a aristokratů a dále pak na konci století se postupně dostalo až k nižším vrstvám obyvatelstva. Vznikaly první české loutkové hry orientované převážně výchovným směrem, protože loutkové divadlo bylo zatím jen záležitostí vyhraněnou dětem. Vznikaly první loutkářské knižnice a posléze i příručky. Dochovaná je například knižnice *Divadlo s loutkami* vydávané nakladatelstvím A. Storch syn roku 1887 v Praze. Postupné novodobé formování rodinného loutkového divadla se ještě utápělo v nostalgických vzpomínkách na kočovné marionetové divadlo. To se odráželo na používání původního vybavení. Scéna nadále zachovávala tradiční styl v podobě divadla kukátka s portálem, dekoraci z kulis a oponu. Hrál se stále s původními typy loutek - tzv. marionetami.

Historický počín na konci 19. Století má ve vývoji rodinného loutkového divadla také český malíř Mikoláš Aleš. Ten své umění představil při kreslení a vyřezávání papírových loutek a svou divadelní kreativitu přenášel na papír v podobě kreslení, kolorování a vyřezávání různých papírových loutek a dekorací. Nejprve pro své osobní účely a známé v okolí. Potom jeho um kreslířské fantazie dosáhl patřičného uznání zásluhou J. Veselého a Českého svazu přátel loutkového divadla. Od konce roku 1912 popularita loutek rostla pod názvem „Alšovy loutky“ nebo také tzv. „Alšovky“. Výroba začala v loutkovém závodě

A. Münzberga a předlohou byly obrázkové ilustrace loutkářské tematiky M. Alše. Okamžitě měla kladné ohlasy z řad veřejnosti a recenzentů a na trhu získala velkou oblibu. Po dlouhé době se česká rodinná divadélka mohla těšit z velkého reformního posunu v oblasti dekorací scény a nového typu loutek. Do té doby se jednalo jen o jednoduché a nenáročně řešené loutky a dekorace, ještě ne s úplně typicky českou tematikou.²² Převažovaly loutky plošné a dekorace tištěné na papírových arších. České loutky byly už trojrozměrné. Výtvarné pojetí „alšovek“ mělo za výsledek až humorný vzhled. Právě

²² Malík, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. s. 27.

k nepoměru hlavy a těla měly tendence karikaturní. Na technické výrobě se podíleli čeští sochaři. Vyrábělo se z tzv. „massy“ což byla speciálně upravená hmota pevného charakteru. Hmota se tlačila do formy (hlava) a zbytek těla byl dřevěný (tělo, nohy, ruce). Velikost těchto marionet byla okolo 25cm. Středem těla procházel drát a ovládaly se pouze jednoduchým vahadlem. Ruce a nohy pohybovaly na nitích. Po vzoru „alšovek“ se na trhu začaly postupně objevovat další vzhledově podobné typy sériově vyráběných loutek. Velikostně i větších až do 50 cm. Pohádkově laděné Alšovy loutky měly také prvenství v určité typologii, která se projevila v komice např. u J. Skupy a jeho Spejbla a Hurvínka nebo na Moravě u malíře J. Sekory. V českém divadelním prostředí se právě utvářel progresivní způsob vyjadřující modernistické tendence. Loutky se postupně více modernizují a stávají se svěbytné. Nové technologické postupy v jejich tvoření nadále oprostují loutku od tradicionalismu. Vytvářejí se nové typy loutek speciálně pro rodinná loutková divadélka. Novinkou je pohybování čelistí či otáčení krkem na kloubu. Loutky pochází z firmy APAS. Všechny tyto novinky byly výtvarně zdařilé. K sériově vyráběným průmyslovým loutkám také patřily v té době populární dřevěné soustružné loutky od Minky Podhajské, Ladislava Sutnara, Josefa Jelínka a dalších velice výtvarně zdatných umělců. Následný rok po vydání Alšových loutek se ke slovu hlásí první série Dekorace českých umělců pro loutky Alšovy. Zjednodušený princip scény a jejich zajímavé výtvarné ztvárnění, vytvořilo novátorský styl - to je ale již nad rámec této kapitoly.²³

²³ Blecha, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka: skromné stránky múz*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009. s. 28-32.

3. VÝZNAMNÉ UMĚLECKÉ LOUTKOVÉ SCÉNY A JEJICH TENDENČNÍ UMĚLECKÝ VLIV

Do okruhu těchto scén lze zařadit takové scény, které si za svůj cíl vědomě kladla vyšší umělecké ambice a uznání. Profilový důraz dávaly převážně na umělecké aspekty a svou tvorbou se snažily distancovat od nenáročných scén té doby. Všechny významné scény, které spadaly do oblasti uměleckého zaměření, se od sebe navzájem také odlišovaly a to podle toho které osobnosti určovali směr jejich působení.

Podrobnějším zkoumáním lze vysledovat celou řadu shodných rysů obecněji platných uměleckých záměrů. Řada těchto uměleckých scén se ale postupně profilovala specificky. Následná část práce se bude věnovat, právě těmto uměleckým scénám, které svým způsobem tvorby také ovlivňovaly další profilování českého loutkového divadla. K vybraným scénám patří Umělecká loutková scéna, loutkové divadlo V říši loutek (později přejmenováno na Umělecká scéna Říše loutek (1928) a Loutkové divadlo Umělecké výchovy, které obnovilo svoji přerušenu činnost v roce 1921.²⁴ Z mimopražských divadel mělo výsostné postavení Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni. Postupně se na jednotlivé scény zaměříme podrobněji.

3.1 UMĚLECKÁ LOUTKOVÁ SCÉNA

Členka a herečka Národního divadla Liběna Odstrčilová (1890-1962), měla důležitý podíl na založení nového divadelního spolku s názvem Umělecká loutková scéna. Stalo se tak v Praze roku 1918. Nadaná herečka se snažila pomoci českému loutkovému divadlu pozvednout úroveň loutkových her a docílit tak zlepšení jejich inscenačního provedení a uměleckých kvalit. Snaha tohoto období byla prosazovat zejména správný výběr repertoáru a soustředit se na úroveň scénografie her. Méně se již řešila otázka herecké úrovně. Liběna Odstrčilová svou kariéru odstartovala již roku 1916, kde svůj herecký talent předvedla při hraní loutkových představení v Prostějově a v Tišnově. Reformní tendence Liběny Odstrčilové spočívaly v prosazení stálé loutkové scény, která by měla již profesionální úroveň. Navzdory všem dostupným prostředkům a snaze převést tuto scénu na profesionální úroveň státem subvencovanou se nepodařilo. Proklamace, které scéna hlásala, se bohužel nepodařilo prosadit. Zůstalo tedy jen u pořádání loutkářských kurzů a seminářů, jejichž obsahem byly teoretické přednášky o hudbě, scénografii a nových loutkářských technologiích. Umělecký počín přišel pronájmem sálu v pražském

²⁴ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945.* s. 172.

hotelu Adria na Václavském náměstí. Měl sloužit členům tohoto spolku k prezentaci vlastní tvorby.²⁵ Pronájem v hotelu Adria byl vysoce nákladný a tak musela loutková scéna v těchto prostorách ukončit po čtyřech měsících svou činnost. Poté se L. Odstrčilová uchýlila k příležitostným výstupům ve školských zařízeních nebo při občasných zájezdech po amatérských scénách. Obklopila se profesionálními herci z řad Národního divadla. Pro dospělé publikum hrál její kolega a herec Vladimír Merhaut inscenace s maňásky, jejichž hlavičky vyrobil z brambor. Mnoho dalších kolegů z Národního divadla spoluúčinkovalo na představeních, které zinscenovala. Za zmínku stojí barytonista Hilbert Vávra nebo Karel Kügler. Ten uvedl parodii s maňásky s názvem *Čarostřelec*. Umělecká loutková scéna brala inspiraci v hereckém divadle a usilovala proto o pozvednutí inscenační úrovně a složky herecké. Za progresivní prvek inscenace považovala též hudební složku, která dokreslovala vnitřní stavy postav. Program Umělecké loutkové scény se snažil nahradit deklamační patos tradičního loutkářství civilnějším projevem a citlivějším propojením hlasové a pohybové složky, prolínala se tu určitá podoba psychologického realisticko-impresionistického zaměření.²⁶ Další neuskutečněná snaha scény byl pokus „[...] o zbudování moderní budovy v Praze na Žižkovském (dnes Dětském) ostrově na Vltavě. Jejím záměrem bylo postavení multifunkční scény pro všechny druhy loutek, zřízení loutkářského muzea a využití celého ostrova pro moderně pojatý dětský zábavní park.“²⁷ Cíle a snahy Liběny Odstrčilové byly velké, avšak k jejich realizaci nikdy nedošlo. Umělecký projev této scény byl spíše náznakový, usilování o jeho prosazení bylo více méně neúspěšné.

Umělecká loutková scéna neměla dlouhého trvání, narazila na byrokracii úřadů a ze strany státu také neměla velkou podporu. Nakonec roku 1921 byla její loutkářská a spolková aktivita utlumena.

3.2 LOUTKOVÉ DIVADLO UMĚLECKÉ VÝCHOVY

Dalším v pořadí druhým divadlem, o kterém tato práce bude pojednávat je Loutkové divadlo Umělecké výchovy v Praze. Zahájilo svou činnost začátkem roku 1914, válka však přerušila jejich činnost a v roce 1921 zahájil spolek své nové působení v Raisově škole na Vinohradech pod názvem Loutkové divadlo Umělecké výchovy.

²⁵ Ibid., s. 182.

²⁶ Ibid., s. 182.

²⁷ Ibid., s. 170. Cit. dle: Veselý, Jindřich. „Židovský ostrov v Praze – ostrovem dětským.“

Rozhodující vliv na následný profil scény bylo ukončení dosavadního působení výtvarníků H. Folkmana a následně Z. Šalouna, oba usilovali zejména o secesní stylizaci loutek. Nahradili je malíři realisticko – impresionistického zaměření Ota Bubeníček (1871-1962) a Vít Skála (1883- 1967). Důležitý aspekt se kladl na propracovanost výpravy. Malované realistické dekorace působily jemným a vkusným dojmem. Iluzivnost scény navozovaly také loutky, nápadně kopírující vzhled i anatomické proporce člověka.²⁸ Celkové vyznění scény působilo harmonickým dojmem. Snahu o realistický vzhled dokreslovaly plastické dekorace, kterými byla scéna vybavena. Detailní propracovanost jednotlivých rekvizit přitahovala zraky diváků. Divadlo si potrpělo na technické efekty (tikající hodiny, svítící lustry, kouřící dýmky apod.). Realistické efekty umocňovaly uměleckou propracovanost scény. Podobné tendence uměleckého zaměření v tomto divadle uplatňovala tvorba V. Skály, který vytvořil pro Uměleckou výchovu velkou část loutek. Rafinovaně skloubené kostýmování loutek s iluzivností napodobení vzhledu člověka napomáhaly do detailu propracované autentické materiály, např. užití lidských vlasů na hlavě loutky.²⁹

Stěžejní složkou Umělecké výchovy byla dramaturgie, do této doby ojedinělá záležitost. Funkce dramaturga se ujal mladý a talentovaný V. Sojka (1905-1926)³⁰ Dramaturgie v jeho podání byla považována za vkusnou a zároveň působivou výpravu her. Hledal řešení jak spolehlivě a kvalitně uspokojit dospělého diváka i dítě. Snaha skloubit tyto dvě věci dohromady nebylo lehké, proto se nechal inspirovat Franzem Poccí a prosadil do repertoáru také několik jeho her (*Slepé štěstí, Doktor Zimostráz, Princ vyhnanec*). Po vzoru předešlého dramaturga a básníka původní Umělecké výchovy Karla Maška „[...] vycházel v některých svých hrách z konfrontace pohádky a životní reality (*Brokát princ z pohádky, MOM*), zároveň však rozšířil tyto možnosti i o konfrontaci soudobého tématu a jeho jevištní realizace (např. *Žába s mikádem*).³¹ V roli dramaturga však nespočinul dlouho, náhlá smrt předčasně ukončila jeho činnost.

²⁸ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Lázňovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 140.

²⁹ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. s. 187-188.

³⁰ Ibid., s. 188-189. (Václav Sojka již v 15 letech překládal loutkové hry z němčiny a francouzštiny. Velký vliv na něj měl jeho otec Václav Sojka st., který se podílel na založení Umělecké výchovy. Navzdory svému mládí prokázal pozoruhodný rozhled v loutkářské literatuře a schopnost hlubší kritické reflexe, takže byl v roce 1922, po smrti Karla Maška, pověřen funkcí dramaturga. Sojka zároveň dospěl k přesvědčení, že repertoár divadla, které má umělecké aspirace, nelze tvořit pouze z her pro děti. Se skladatelem Fr. Procháskou doplňoval uváděné hry kuplety a písničkami se satirickým a parodickým vyzněním. Náhlá smrt tohoto talentovaného mladého autora však zmařila další umělecký vliv na divadlo Umělecké výchovy).

³¹ Brabec, Jan a Bořivoj Srba. *Dějiny českého divadla IV*. vyd.1. Praha: Academia, 1983. s. 194.

Repertoár v Umělecké výchově aspiroval mnoha směry. Na jevišti se cvičila celá řada činoher, oper, akademií, kabaretů, kupletů a písní se satirickým textem. V neposlední řadě musíme také jmenovat velmi zdařilé parodie na známé melodie.³² Umělecké tendence k vlastnímu prosazení spočívaly ve spolupráci s mnoha známými osobnostmi té doby. Umělecká výchova spolupracovala navíc i s Orchesterálním sdružením řízeným prof. Ot. Ostrčillem pozdějším ředitelem opery Národního divadla v Praze.³³ Velký umělecký potenciál objevilo divadlo především mezi svými členy. Celá řada těchto lidí přispěla k obohacení repertoáru značnou měrou, více než polovina her hraných na scéně bylo z řad tzv. „domácích autorů“. Mnozí z nich se prosadili na poli uměleckém například v podobě recitátorů nebo zpěváků. Umělecká výchova od svého prvopočátku realizovala s oblibou nové nápady a vymoženosti, v roce 1914 se stala první scénou, užívající jen loutek zavěšených pouze na nitích to mělo za účel „rozehrát“ detailněji pohyb loutky.³⁴ Své prvenství si scéna udržela také v technickém vybavení. „V roce 1925 uskutečnila svůj dávný sen a postavila železnou jednopatrovou konstrukci se dvěma posuvnými jevišti a dvěma mosty pro vodiče loutek, umístěnými nad dekoracemi tak, aby loutky mohli chodit po celém jevišti od pozadí až k přední rampě.“³⁵ Třicátá léta měl ve znamení režisér E. Kolár (1906-1976) a stavební inženýr zároveň výtvarník B. Buděšínský (1899-1945). V této době divadlo nastudovalo v hudební škole B. Rozenkranzové sl. Erazimovou Offenbachovu operu *Píseň Fortuniova* v režii V. Skály. Scéna byla oproštěna od dosavadního realistického působení, výprava byla zcela pod architektonickým vedením, jednoduchá, vzdušná a působila plastickým dojmem. „Proti obvyklým loutkám vinohradští tentokrát experimentovali loutkami soustruhovanými, které zavedli si prvně pro zvláštní některé hry ve Švýcarsku.“³⁶ Významná byla také scéna *Pohádkový zákon* (1932) k Maškově hře. Inscenování této hry se odráželo od nejlepších experimentů z let dvacátých. Loutky mohly vykonávat i speciální pohyby, které jim umožnilo nové technické řešení. Pro představu mohly hýbat ukazováčkem či natahovat krk.³⁷ Projevila se tu jejich výtvarná karikatura a parodie spolu s možností aktivnějšího pohybu na jevišti. Hudební složku Umělecké výchovy od roku 1929 obstarával Otto Rödl (1903-1983).

³² Ibid., s. 194.

³³ Loutkář, 1938-1939, roč. 25, č. 5, s. 69.

³⁴ Ibid., s. 69.

³⁵ Ibid., s. 69.

³⁶ Loutkář, 1930, roč. 17, č. 5, s. 125.

³⁷ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945.* s. 221.

Zvlášť pro divadlo komponoval scénickou hudbu (např. K Malíkovu *Míčku Flíčkově*).³⁸ Experiment v podobě uvedení starých českých klasických oper byla hra *Oční lékař* (1941) v podání domácích a cizích zpěvoher např. Bizet, Offenbach, Škroup.

Umělecká výchova po řadu let své existence hostila mnoho loutkářských škol, seminářů a kurzů. V období okupace patřila tato scéna k technicky nejvybavenější a nejmodernější scéně. V roce 1945 bylo divadlo zničeno bombardováním a celý inventář nenávratně poškozen. Svou existenci si po válce obnovilo na zrenovované scéně, avšak ne nadlouho. Zásah úřadů vypověděl divadlo z budovy Raisovy školy a po několika marných pokusech o další udržení jeho činnost zanikla.

3.3 UMĚLECKÁ SCÉNA – ŘÍŠE LOUTEK

V pořadí třetí loutkové divadlo, které bude cílem našeho bádání, je loutková scéna Říše loutek v Praze. Divadlo vzniklo v Bubenči (areál bývalé školní kaple měšťanské školy). Prvotní název neslo „V říši loutek“, postupně se název změnil na „Umělecká scéna Říše loutek“.

3.3.1. „V říši loutek“ 1920-1928

Loutkové divadlo založili manželé Suchardovi a úspěšně ho otevřeli veřejnosti v září 1920. Zahajovalo se pohádkovou inscenací od K. J. Erbena *Dlouhý Široký a Bystrozraký*. Umělecké ambice obou manželů byly velké. Chtěli vytvořit velkou, stálou a moderní loutkovou scénu a hrát pro dětské publikum z celé Prahy. Vojtěch Sucharda (1884 - 1968) v roli schopného organizátora a jeho manželka Anna Suchardová – Brichová (1883 – 1944) umělecky nadaná akademická malířka, vzali plně do svých rukou osud scény na dalších 40 let. Scéna vedená v amatérském duchu uplatňovala čím dál více umělecké tendence. Umělecká složka dosahovala profesionálních kvalit a byla doménou toho divadla po celou dobu jeho existence. Divadlo se mohlo těšit z nadprůměrné umělecké úrovně, která překonávala dosavadní tradicionalismus a posouvala české loutkové divadlo kupředu coby divadlo moderní. První roky divadelní existence si Říše loutek ponechávala iluzivní charakter scény. Rozdělení rolí obou manželů vedlo k dokonalé spolupráci. V. Sucharda vystudovaný sochař na pražské Akademii (UMPRUM) pro Říši loutek aktivně zhotovoval loutky, zatímco jeho manželka se svědomitě starala o dekorace a kostýmy, které sama navrhovala.

³⁸ Jirásková, Marie a Pavel Jirásek. *Loutka a moderna: vizualita českého loutkového rodinného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců*. s. 350.



Obr. 3-1: „Pohádková inscenace- Dlouhý, Široký a Bystrozraký“³⁹

V kompetenci měla i dramaturgii divadla. Inspirační zdroje pro jevištní výpravu našla A. Suchardová v impresionismu a symbolismu tzv. kvapilovského inscenačního slohu. Nejprve se jevištní tvorba zaměřila spíše na dětské publikum inscenací náročnějších typů pohádek podněcujících dětskou fantazii. Jeviště zde obsahovalo mnoho rozmanitých dekorací a po výtvarné a umělecké stránce působilo honosně. Pohádky s exotickými náměty se staly další doménou A. Suchardové. Snažila se v nich vystihnout jejich filozofický podtext (Turandot, Sómaprahba, Maharadža..).⁴⁰ Na těchto pohádkách se projevil nedostatek režisérských schopností a tato slabina se ukazovala od samého začátku. Mnohem více se tak uplatnila již zmíněná umělecká a výtvarná složka jako dominantní prvek divadla. Náročné jevištní dekorace v podobě uměleckých vymožeností a nejnovější trendy doby podporovaly dětskou fantazii a rozvíjely myšlení.

³⁹ Divadélko Říše loutek: *Pamětní publ. K 50. letému výročí založení Divadélka Říše Loutek*. Praha: Měst. knihovna, 1971: s. 7.

⁴⁰ Brabec, Jan a Bořivoj Srba. *Dějiny českého divadla IV*. s. 194.



Obr. 3-2: „Loutka čínský císař (ke hře Turandot, čínská princezna)- V. Sucharda, Národní muzeum Praha“⁴¹

V dalších letech vývoj scénografické složky směřoval spíše k postupnému zbavování dekorací a nadbytečných detailů, zároveň tak i k pokusům o využití pouze náznakových dekorací, „[...] kdy zvětšený detail tvořil dekorační svorník scény až k zcela oproštěné scéně.“⁴² A. Suchardová zde sdílela názor s dílem J. Weniga, kdy ji ovlivnilo i české herecké divadlo a jeho jevištní ztvárnění. „Vytrvale hledala ideální scénografický rámec pro hru loutek.“⁴³ Suchardová – Brichová našla zálibu také v historických a etnografických vzorech, kterou uplatnila při šití kostýmů, kde se projevilo její dekorativní cítění.⁴⁴ „Vrchol snah Suchardové – Brichové tvoří její návrhy stylizovaných geometricky pojatých loutek, které koncipovala pro sestavení ze soustružených dílů a ocelových spirál či per. Těmito malířskými návrhy, které přešly z její pozůstalosti do sbírek Národního muzea v Praze, pozoruhodným způsobem vplynula do uměleckých snah dvacátých a třicátých let po moderní stylizaci loutky, vycházející z atmosféry

⁴¹ Jirásková, Marie a Pavel Jirásek. *Loutka a moderna: vizualita českého loutkového rodinného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců*. s. 167.

⁴² Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. s. 184.

⁴³ Ibid., s. 185.

⁴⁴ Jirásková, Marie a Pavel Jirásek. *Loutka a moderna: vizualita českého loutkového rodinného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců*. s. 158.

rondokubismu a českého pojetí stylu art deco.“⁴⁵ Návrhy jsou dodnes inspirací, i když tyto loutky nebyly nikdy realizovány. Sucharda vycházel při řezbě loutek převážně z tradice českých lidových marionetářů. Náklonnost k této tradici předurčil i fakt, že vyrůstal v inspirativním prostředí řezbářské dílny a následoval slavnou uměleckou rodovou tradici. Loutky v jeho pojetí zdůrazňovaly figurativní charakter s karikaturní nadsázkou ve výrazu obličeje. „*I on podlehl dobovému trendu a vzhled loutky připodobňoval živému herci, a to zejména u idealizovaných ženských postav (např. loutka Kněžny pro Jiráskovu Lucernu)*“.⁴⁶ Další typ jeho loutek spadl do avantgardního a progresivního stylu.

Profil Říše loutek určovala celá řada významných osobností, kteří za dobu její existence v divadle působili. Obětavost a talent lze přičíst mnohým z řad literátů, herců, režisérů a výtvarníků. Významnou osobou, která se ujala režirování, byla bývalá herečka Kvapilova souboru Národního divadla v Praze Marie Hilbertová, poté provdaná hraběnka Aichelburgová. Velmi se prosadila v oblasti recitátorství a její přínos spočíval i v bohaté zkušenosti z hraného divadla. Působivě zachytila například baladickou atmosféru v inscenaci Stoklasova *Knížecího sirotka* (1921).⁴⁷ Plnila funkci režisérky a po jejím odchodu tato složka v divadle citelně chyběla. Nahradil ji až architekt a urbanista Vladimír Zákrejs, který prosadil na jevišti poměrně náročné hry Shakespearovské klasiky nebo antiky. Hra *Večer tříkrálový* (1925) měla obrovský úspěch i u kritiků té doby. Dokonalá souhra režijní složky, složky výtvarné a vyrobení speciálních loutek s komickým podtextem pro tuto inscenaci, vytvořilo pozoruhodné představení. Hudební složku scény určovala celá řada výborných zpěváků a hráčů na hudební nástroje. Představení oživovaly housle, klavír i cellový part zde našel své místo. O hudební doprovod se staral dr. Čeněk Klika. Byl mistrem v improvizaci a dokonale dokázal hudebně podmalovat jakoukoliv inscenaci. „*Kapitolou pro sebe jsou naši operní pěvci. S nevšední ochotou přišli kdykoliv se octla na repertoaru opera, a zpívali s celým zanícením, neviděni, nevyvoláni a přece nadšeně ocenění obecenstvem udiveným, co lze na loutkové scéně dokázati. Na prvním místě musíme jmenovat naši primadonu pí. Harlasovou, koncertní a operní pěvkyni, koncertní a operní pěvkyni, která zpívala nám Symfonii ve stejnojmenné opeře a Anežku*

⁴⁵ Ibid., s. 159.

⁴⁶ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945.* s. 186.

⁴⁷ Ibid., s. 186.

v Čarostřelci. Svým zvučným a dobře školeným orgánem pozvedla uměleckou úroveň našeho provedení na úctyhodnou výši“.⁴⁸



Obr. 3-3: „Loutky Viola a Sebastian, A. Suchardová-Brichová, nerealizovaný návrh pro hru Večer tříkrálový, Národní muzeum Praha“⁴⁹

3.3.2. Umělecká scéna - Říše loutek od roku 1928

Na konci roku 1928 se celé divadlo přestěhovalo do nových prostor Ústřední knihovny hl. města Prahy. Soubor získal novou moderní scénu a nejlepší technické zázemí. v této době ovlivnila Říši loutek významná osobnost Vladimír Šmejkal v roli režiséra. Šmejkal prosazoval avantgardní divadlo a snažil se pozvednout scénickou úroveň co nejvýše. Podněty pro své inscenace čerpal také u E. F. Buriana. Dvě jeho hry *Sviňáček* (1943) a *Husička* (1945) byly inspirovány právě jeho tvorbou. Nejprogresivněji se však prosadil uváděním kabaretních pořadů a revue pro dospělé. V tomto období se umělecká úroveň scény navyšovala i novými technickými vynálezy (např. letadla, vzducholodě, ponorky), kdy se hry opíraly o fantaskní či dobrodružnou tematiku. Po roce 1930 celou scénu a loutky ovlivnila secese, kubismus, kuboexpresionismus, funkcionalismus.⁵⁰ Výtvarná úroveň převyšovala zbylé složky v divadle a toto období se obecně označovalo

⁴⁸ Loutkář, 1930, roč. 17, č. 5, s. 119.

⁴⁹ Jirásková, Marie a Pavel Jirásek. *Loutka a moderna: vizualita českého loutkového rodinného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců*. s. 171.

⁵⁰ Po roce 1930 jsou to stylizované loutky kabaretního a revuálního typu, inspirované tehdejšími avantgardními směry.

za tzv. výtvarnou hegemonii. To znamená, že se výtvarně orientovala více než jindy. Výtvarné experimenty v tomto divadle měly značnou odezvu a jejich úroveň byla srovnatelná i se zahraničními projekty (např. divadlo Alfreda Althera v Curychu). V období okupace 1939-1945 se název divadla změnil na „Městské divadlo Svět loutek“. Změna probíhala pod nátlakem úřadů. Sucharda vedl své divadlo úspěšně až do roku 1956. Divadelní spolek existuje dodnes a uvádí své inscenace na Starém Městě pražském v areálu Městské knihovny.

3.4 LOUTKOVÉ DIVADLO FERIÁLNÍCH OSAD

Poslední divadlo, kterému se budeme v tomto okruhu věnovat, je Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni. Vzniklo zásluhou dámského odboru Feriálních osad v roce 1901. Vzniku tohoto divadla předcházela také Spolek pro podporu chudé školní mládeže založený roku 1911 tzv. feriální osady.

3.4.1. LDFO – prvotní fáze 1913-1917

Vedení spolku se ujalo fundusu bývalého divadla Jeslí a 12. 1. 1913 začalo hrát pod názvem Loutkové divadlo feriálních osad s podporou školní mládeže. Zkráceně se také používal neoficiální název Feriálky. První představení hráli inscenaci *Posvícení v Hudlicích*.⁵¹ Od roku 1914 se profesionálními členy LDFO stala rodina Nováků. Repertoár určovaly hry z české klasiky i hry původní, tlumočící vlastenecký postoj.⁵² Součástí repertoáru se stala postupně jakožto svébytný prvek i parodická zpěvohra režie se ujala koncertní pěvkyně Marie Mikschiková (1888-1926). Úzká spolupráce LDFO s Městským divadlem v Plzni propojila kontakty s celou řadou profesionálních herců, zpěváků a muzikantů. Podařilo se tak posunout a zároveň rozvinout interpretační styl LDFO, který byl obohacován o podněty z venku a pozvolna se separoval od své původní tradice. Loutkové divadlo se stále více přeorientovalo na dospělého diváka. Počet večerních představení stoupal a tento způsob zábavy se stával nedílnou součástí kulturního života ve městě.⁵³ Fundus pro dětský repertoár se zatím zdál dostačující, problém nastal při řešení večerních inscenací. Velká náročnost programů pro dospělé byla stále více korigujícím faktorem pro další umělecký růst. LDFO stálo před reálným problémem udržet si publikum. Musela se najít osobnost, která by zavedla nový styl a pozvedla uměleckou

⁵¹ Vašíček, Pavel. *Plzeňské loutkářství: historie a současnost*. 1. vyd. Plzeň: Divadlo Alfa, 2000. s. 11.

⁵² Ibid., s. 14.

⁵³ Ibid., s. 15.

a dramaturgickou složku. Tento styl by určoval další zaměření divadla a byl by v plném souzvuku s dobou, nároky obecnosti a především i možnostmi loutkového souboru.⁵⁴

3.4.2. LDFO – nástup J. Skupy 1917-1918

Osobnost se našla na jaře roku 1917. Byl jím mladý a talentovaný Josef Skupa (1892-1957). Jedinečnost jeho divadelního cítění a souzvuk s divadelní scénou předurčilo další existenci Feriálek na dlouhou řadu let. Souhrn několika významných náhod, byl určujícím faktorem k začátku jeho umělecky významné tvorby. Skupův nástup do Feriálek okamžitě ovlivnil dosavadní chod divadla. Vytvořil novou jevištní konstrukci, zrekonstruoval kompletní osvětlovací techniku a realizoval svůj ideál v prosazování nové hierarchie jevištních složek. Loutka, se všemi jejími specifickými vlastnostmi, měla podle něj na jevišti zásadní postavení.⁵⁵ Na realisticky a střídavě vyhlížející scéně vystupoval Skupův Kašpárek (Kasperl) v karikujícím kostýmku a satiricky laděných pohádkách. Stále větší oblibu si získávaly satirické *Kašpárkovy kabarety* pro dospělé. V těchto kabaretech spolupracoval s celou řadou uměleckých osobností té doby. V atmosféře posledních měsíců světové války vyplňovaly večery plzeňským občanům. Umělecká čísla střídala vážné prvky vlastenecké s humornými a karikujícími. Skupa uvedl na scénu nový loutkový typ tzv. Kukuřičník Duha, postavu sám mluvil a vodičem se stal Ludvík Novák. V této postavičce se nezapřela karikatura ryze plzeňského ražení v podobě strážce veřejného pořádku.⁵⁶ Válečné klima bylo znát na každém kroku. Ožehavým tématem se stala německá menšina, která obývala průmyslovou Plzeň. Tehdy otrásovalo městem mnoho dramatických situací. Večerní pořady Feriálek svým způsobem aktuální politickou situaci ještě okořenily.⁵⁷ Výstupy s „revolučním Kašpárkem“, kde se napadá rakouská vláda a posléze ji Kašpárek symbolicky pochovává, přilákaly široké publikum. Symbol revolučního Kašpárka se o deset let později dočkal i pamětní desky, která byla odhalena v Měšťanské besedě. Skupa od svého nástupu markantně povznášel umělecký vývoj Feriálek a proměna divadelního spolku se nejvíce projevila právě po této stránce. Pro jeho osobitý způsob tvorby byl charakteristický racionální přístup, modernistické smýšlení a novátorské cítění.

⁵⁴ Ibid., s. 15.

⁵⁵ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Láznovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 142.

⁵⁶ Malík, Jan. *Národní umělec Josef Skupa: listy z kroniky českého loutkářství: monografie*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1962. s. 54.

⁵⁷ Ibid., s. 56.



Obr. 3-4: „Plzeňský revoluční Kašpárek“⁵⁸

3.4.3. LDFO - umělecké aspekty (kabarety, revue) 1918-1925

Oproti Novákovi a jeho dosavadnímu tradicionalistickému smýšlení se Skupa odrazil od soudobého aktuálního dění. Vše prokládal humorem, satirou a těmito žánry naplňoval pořady druhého decénia 20. století. LDFO se v té době umělecky vyprofilovalo k nesporně nejvyššímu divadlu. Od 20. let 20. století se k němu mohly směle řadit nově vzniklé umělecké scény v Praze (Říše loutek a Loutkové divadlo Umělecké výchovy). Sezóna roku 1918/19 probíhala ve znamení stěhování z dosavadní Měšťanské besedy do malého sálu hotelu Waldek.⁵⁹ Přestěhování divadla neutuchající zájem publika neodradilo. Nastal však aktuální problém večerní kabaretní produkce. Dosavadní inscenace ztrácely na aktuálnosti a bylo třeba hledat nové téma a cíl. Vděčným terčem zábavy se stalo parodování všemožných uměleckých směrů od dekadence až po futurismus. Pokusy o politickou satiru byly neadresné a humor spíše nezávazný. Neuplynul ani rok a nastaly opět existenční problémy. Divadlo čekalo další a již několikaté stěhování, ale tentokrát do prostor Řemeslnické besedy, kde již před časem působilo. Následující období bylo ve znamení změn, jak v osobním životě J. Skupy (profesura na tamní reálce, sňatek), tak důležitá a významná osudová setkání s budoucími divadelními spolupracovníky.⁶⁰ V této

⁵⁸ Grym, Pavel. *Spejbl a Hurvínek, aneb, Sólo pro Josefa Skupu: symfonie jednoho života*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Impreso plus, 1995. s. 99.

⁵⁹ Vašíček, Pavel. *Plzeňské loutkářství: historie a současnost*. vyd. 1. Plzeň: Divadlo Alfa, 2000. s. 23.

⁶⁰ Ibid., s. 23.

době se právě rodila nejvýznamnější událost, která ovlivnila další cestu J. Skupy. Podzim roku 1919 světlo světa spatřila postavička, která ovlivnila na dlouho dobu svou existencí další působení divadla. Postavičkou se stal nám všem dobře známý Spejbl. Jeho počátky však nebyly slavné. Nebyl oblíbenou figurkou a spíše se jej používalo „pro doplnění“ představení. Loutka působila v té době nezvykle a hodně novátorsky. Nejprve tento Skupův karikující element vystupoval při dětských představeních spolu s Kašpárkem, následně se diskutovalo o jeho přemístění do tradičního *Kašpárkova kabaretu* vzhledem k jisté „hrubé nátuře“, která se do dětských představení nehodila.⁶¹ LDFO se naházelo v plodném období kabaretů a večerních revue. Tento, po válce, nový zábavní styl pro měšťanské obecnstvo vedený v satiristickém duchu, plný nových politických námětů určoval soudobý směr zábavy v zemi. „*Skupův kabaret byl důstojným (a trvalým) souputníkem vyhlášených pražských kabaretů Červená sedma, Rokoko (v Plzni se načas objevil název Kašpárkův kabaret Baroko), Lucerna, Monotmarte, Revoluční scéna aj.*“⁶² Pražské kabarety inspirovaly amatérské loutkáře po celé zemi v čele s kabaretními představiteli (K. Hašlerem, E. Bassem, J. Červeným, F. Futuristou a dalšími). Několik textů E. Basse nebo i významného V. Buriana se objevilo právě v loutkovém podání na plzeňské scéně.⁶³ Podstatný rozdíl v kabaretu loutkového divadla Feriálek byl ve složení souboru. Lidem hrála monologické výstupy, popěvky, verše a scénky inteligence, která již dopředu musela počítat s kladným ohlasem u svého publika. Vybírala si proto takové náměty, které zaručily úspěch.⁶⁴ Další postavičkou, která poměrně konkurovala ve Skupových pořadech Spejblovi, byl právě zpopularizovaný *Dobrý voják Švejk* z Haškova románu. Repertoár Feriálek nebyl zdaleka omezený jen na kabarety a revue, ke slovu se hlásily i klasické hry pro dospělé diváky. Celý soubor čítal mnoho žánrový repertoár (opery, operety, tragédii, komedii) opírající se o schopné aktéry. LDFO bylo jediné divadlo té doby, které dokázalo „přilákat“ dospělého diváka a zaručit mu výtečnou zábavu. Nové podměty, které Skupa do loutkového divadla přinášel, nebyly vždy v souladu s konzervativním smýšlením rodiny Nováků, která ve Feriálkách začínala. Rozkol v názorech nastal v lednu 1922, kdy Novákovi divadlo opustili. Nemělo to však dlouhého trvání. Za čtyři týdny hrál opět soubor v původním složení.⁶⁵ Umělecké tendence Skupa uplatňoval zejména v konstituci repertoáru. Feriálky, jako jediné loutkové divadlo,

⁶¹ Ibid., s. 26.

⁶² Ibid., s. 28.

⁶³ Ibid., s. 28.

⁶⁴ Malík, Jan. *Národní umělec Josef Skupa: listy z kroniky českého loutkářství: monografie*. s. 65.

⁶⁵ Ibid., s. 67.

prezentovaly velkou část představení pro dospělé. Důsledkem těchto snah se divadlo poutalo k větší závaznosti nejen k mimoestetické funkci (éra Revoluční Kašpárka, politických satir), ale také k funkci důležitější – estetické.⁶⁶

3.4.4. LDFO - Spejbl a Hurvínek 1926 - 1930

„Poučen lidovým loutkářstvím studoval Skupa možnosti typových postav a po několikaletém hledání nových aktuálních typů, které měli nahradit již anachronického Kašpárka či Škrholu (jedním z těchto pokusů byl i seriál dramatizací Haškova Švejka), vytvořil typovou dvojici Spejbla a Hurvínka.“⁶⁷

Zlomový okamžik v historii Feriálek nastal uvedením druhé významné postavičky tohoto loutkového divadla, které dali jméno Hurvínek. Z hlediska fyziognomie a výtvarné stylizace obou postav se Hurvínek okamžitě zařadil ke Spejblovi do příbuzenského vztahu – otec a syn.

Předešlé uvedení Spejbla v roce 1920 neslo známky rozpaků a samotná postavička neměla na repertoáru dostatečné uplatnění. Hurvínkův nástup na scénu měl podstatně přijatelnější ohlas. Dobová kritika zařadila obě loutky z hlediska výtvarné podoby do dadaistického okruhu. Nadčasovost a karikaturní vzhled obou postaviček dokreslovala jedinečná pohybová a hlasová stylizace.⁶⁸ Skupa získal pro svého Spejbla rovnocenného jevištního hráče a jejich společné uvedení získalo u diváků nebyvale kladný ohlas. Z hlediska technologického provedení měl Hurvínek náskok, protože mohl pohybovat očima. Postupně se ještě dořešilo jeho kostýmování a hlasové zabarvení, i když to bylo téměř automaticky přiřazené k fistulce. Koncem roku 1926 již vznikají první dialogy těchto postav a rodí se pozvolna slavný spejblovsko - hurvínkovský humor a následné společné vystupování v krátkých scénkách s komickým prvkem.⁶⁹ Novým typem divadelního žánru se stalo tzv. revue. Spejbl s Hurvínkem byli začínajícími aktéry, kteří poprvé v revue vystoupili. Revue s názvem *Z Plzně do Plzně I* tuto typovou dvojici velmi proslavilo a mělo i pokračování (*Z Plzně do Plzně II*). Výstupy obou postav měly svou charakteristiku a svébytnost. Feriálky postupně vytvářely další revue, z nichž nejznámější a nejvíce reprízovanou se stala *Tip Top Revue*. Výstupy a scénky řídí Skupa a F. Wenig. Revuální

⁶⁶ Vašíček, Pavel. *Plzeňské loutkářství: historie a současnost*. s. 33.

⁶⁷ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Láznovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 142-143.

⁶⁸ Ibid., s. 143.

⁶⁹ Vašíček, Pavel. *Plzeňské loutkářství: historie a současnost*. s. 65.

forma má za příčinu plně realizovat propojení jejich hlasové, jazykové a pohybové složky. „Pro dialogy Spejbla a Hurvínka je charakteristická velká rozmanitost jazykových prostředků, výrazně se odlišujících od běžné mluvy. Slouží jak ke komickému efektu (např. velká frekvence přeráknutí, komolení slov), tak k charakterizaci postav: například Spejblovo časté používání cizích slov v nesprávném kontextu, zastaralých či bezobsažných výrazů či Hurvínkem naschvál nepochopená metafora a její provokativní překládání do roviny určité zkušenosti kluka z ulice.“⁷⁰ Významné propojení těchto dvou postav zaručilo velkou popularitu.

Začala nová etapa LDFO a Skupa se již neomezoval jen na plzeňské obyvatelstvo. Spolupráce s českým rozhlasem mu otevřela cestu do Prahy, kde své umění a to nejen s těmito dvěma loutkami mohl plně předvádět. Úspěchy loutkového divadla se množily a popularita Spejbla a Hurvínka rostla. Divadlo slavilo úspěchy i mimo území ČSR a hostovalo i v zahraničí. Konec 20. let se jeví jako přelomové období v proměně organizační struktury souboru a vznikala tu myšlenka nového vlastního souboru na profesionální bázi. V roce 1930 se tato myšlenka stala skutečností.



Obr. 3-5: „Kolotoč o třech poschodích (1939)- hudební výstup“⁷¹

⁷⁰ Dubská, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945.* s. 201.

⁷¹ Grym, Pavel a Josef Skupa. *Spejbl a Hurvíněk, aneb, Sólo pro Josefa Skupu: symfonie jednoho života.* s. 109.



Obr. 3-6: „Josef Skupa – Hurvínek a Spejbl“⁷²

⁷² Ibid., s. 102.

4. UMĚLECKÉ TENDENČNÍ PRVKY LOUTKOVÝCH DIVADEL NA MORAVĚ

Na Moravě se nacházela celá řada loutkových divadel. Za zmínku stojí umělecky zajímavé divadlo Radost v Brně (1929-1930). K umělecky výrazným a tvůrčím počínům na tomto území patřila divadla Vl. Matouška (Loutkové divadlo Radost Osvětového svazu v Břeclavi a Loutkové divadlo Radost ve Zlíně). Těmto divadlům bych chtěla věnovat zvlášť pozornost, neboť jejich význam vedle pražských divadel byl v minulosti často přehlížen nebo nedoceňován.

4.1 LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST V BRNĚ (1929-1930)

Originálním a zcela svérázným způsobem se divákům představilo loutkové divadlo Radost v Brně. Svou činnost zahájilo 23. 11. 1929 v tehdy nazývané Husově dvoraně (dnes Smetanova ulice). Zakladatelem a současně i největším iniciátorem se stal operní tenorista Národního divadla v Brně Valentin Šindler, spolu s bratrem, také operním a operetním tenoristou Václavem Šindlerem. Divadlo bylo suverénně označováno za „uměleckou loutkovou scénu“. V době svého vzniku se těšilo velké popularitě po celém Brně. K tomu napomáhalo i kvalitní seskupení spolupracovníků, kteří se zasadili o ryze speciální repertoár, než který uváděla jiná loutková divadla té doby. Loutkové divadlo Radost utvářel spolek nadaných aktivistů, Jaromír Čihák basista a také člen opery Národního divadla v Brně a Karel Höger učitel na škole v Lomnici u Tišnova, který v divadle hrával živého Kašpárka. Tento neobvyklý způsob spojení živého aktéra s hledištěm oživoval jednotlivá představení. Na svém repertoáru uvádělo divadlo především kabarety a revue. Nelze opomenout důležitou osobu, která se starala o výtvarnou stránku divadla, akademický malíř Ondřej Sekora. V jeho kompetenci byla výroba stěžejních loutek strážek Matěj Křópal z Břochovan, Jozéfek Melhoba, Pan Hypolit Šebánek z Prahy, Cvoček, Hnát a Patrčka. Postavičky představovaly karikaturní regionální typy osůbek z místního společenského života. Šindler navázal na své humorné glosy a kritiky, kdy v hanáckém nářečí psal jisté dopisy strážka Matěje Křópala z Břochovan. Velká obliba této figurky vzrostla po uvedení relace v brněnském rozhlasu roku 1924. Svérázný a barvitý hanácký jazyk strážku Křópalovi dopomohl na jevišti. Popularita vzrostla uvedením mimořádně úspěšné revue Oldřicha Nového a Viléma Skocha *Z Brna do Brna* (premiéra 12. 9. 1926 v brněnské operetě). Úspěšnost tohoto revue dokazuje i dlouhá téměř šestiletá doba uvádění. Divadlo Radost pokračovalo po vzoru rozhlasových pořadů a všechny postavičky dostaly loutkovou podobu. Strážka Křópala výtečně ztvárnil Valentin Šindler, Jozéfka

Melhobu, neposedného Křópalova synovce, jeho bratr Václav Šindler. Zajímavá byla divadelní nápopěda. „*Místo nápopědovy budky budka psí, ale tam nesídlí jen tak obyčejný Voříšek. Jeho úlohou jest chlácholiti nedočkavce vrtěním ocásku a mžouráním elektrických očí, což provádí, když zazní hudba, i rytmicky podle taktu; je to tedy pes hudebně neobyčejně vzdělaný.*“⁷³ Mimořádná umělecká, výtvarná, ale také výchovná úroveň této specifické scény však nestačila k tomu, aby divadlo mělo další trvání. Pro nedostatečný ohlas u diváků po krátké době zaniklo.



Obr. 4-1: „V. Šindler s loutkami od O. Sekory“⁷⁴

4.1.1. Karikurní loutky O. Sekory

Důležitým spolupracovníkem loutkového divadélka se stal akademický malíř Ondřej Sekora. Pracoval v brněnských *Lidových novinách* jako kreslíř a sportovní referent. O výtvarnou spolupráci pro divadélko Radost ho požádal V. Šindler. Šlo především o vytvoření loutkových karikurních postaviček, které by představovaly takzvaný „moravský regionální typ“. Sekora vytvořil řadu rázovitých postav s velkými hlavami a osobitým výrazem. „*Sekorovy robustní loutky výrazně vesele stylizovanými tvářemi jsou experimentem s karikurní nadsázkou ve výrazu i s proporcemi, jak to bylo pro počátek třicátých let v tvarosloví loutky typické.*“⁷⁵

⁷³ Loutkář, 1930, roč. 16, č. 5, s. 138.

⁷⁴ Loutkář, Praha, 1930, roč. 17, č. 1, s. 14.

⁷⁵ Jirásková, Marie a Pavel Jirásek. *Loutka a moderna: vizualita českého loutkového rodinného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců.* s. 316. Cit. dle: Knížák, Milan. Sekora Ondřej. In: *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950.*



Obr. 4-2: Kluci v námořnickém; Patrčka a Hnát; Stréček Matěj Křópal z Břochovan - Loutky O. Sekory, Moravské zemské muzeum Brno“⁷⁶

4.2 LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST OSVĚTOVÉHO SVAZU V BŘECLAVI (1927-1938)

Nejvýznamnějším loutkovým divadlem na Moravě se stalo Loutkové divadlo Radost Osvětového svazu v Břeclavi. Silné reformní a novátorské tendence zařadily břeclavské divadlo k nejprogresivnějším v historii českého loutkářství. Své místo našlo mezi divadly, která se profilovala k umělecky nejvyšší kvalitě (Loutkové divadlo Feriálních osad, Umělecká loutková scéna, Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Umělecká scéna Říše loutek). Do vedoucí pozice břeclavské Radosti nastoupil v roce 1927 mladý učitel místní školy Vladimír Matoušek. Divadlo vedl svědomitě až do roku 1938, kdy byla jeho činnost násilně ukončena.

4.2.1. Dobové klima na Břeclavsku

Formování tradice českého loutkového divadla předcházelo na Břeclavsku mnoho skutečností. Složení místního obyvatelstva po staletí tvořili Češi spolu s Němci, Charváty a Židy. Jazykově se obyvatelstvo dělilo na česky a německy mluvící skupiny. Nastupující germanizační útlak se projevoval na každém kroku. Bojovalo se o českou školu v Břeclavi, Poštorné a nátlak na slovácké obyvatele stoupal. Příhraniční město Břeclav se původně vyznačovalo větším počtem předměstí: Starou Břeclaví, Poštornou a Charvátskou Novou

⁷⁶ Ibid., s. 317-319.

Vsí.⁷⁷ Výhodná poloha umožňovala městu spojení se všemi důležitými kulturními středisky v okolí (Vídeň, Bratislava). Samotná Břeclav se stala důležitým kulturním a vzdělávacím střediskem na konci 19. století a v první polovině 20. století. Amatérské loutkářství na počátku 20. století ovlivnilo i Břeclav. Společenská a politická situace příznivě podporovala vznik ochotnických loutkových spolků ve městě a okolí. Začaly se projevovat první charakteristické znaky národního uvědomění a vzepětí české inteligence. Vývoj loutkového divadla byl tímto počinem silně ovlivněn. Svou zásluhu na velkém kulturním rozvoji města, potažmo i loutkového divadla, lze přičíst iniciátorům z řad učitelů. Právě na školách povzbuzují mladí učitelé prostřednictvím loutkového divadla národnostní uvědomění české mládeže. Školy byly také prvními budovami, kde se loutkové divadlo pořádalo.

4.2.2. Vývoj Loutkového divadla Radost v čele s Vladimírem Matouškem

Vývojové fáze břeclavského Loutkové divadlo Radost lze rozdělit na dvě části. Období od roku 1922-1927 – prvopočátky na „žluté škole“ a 1927-1938 provozování loutkového divadla jako odbor Městského osvětového sboru. Kvalitní základ pro provozování loutkového divadla poskytovala právě školní půda. Příznivé podmínky pro jeho realizaci utvořili převážně lidé, kteří měli zájem o kulturní a společenský rozvoj města. Největším iniciátorem v oblasti loutek se stal mladý učitel na tamní základní škole - Vladimír Matoušek.⁷⁸ Zpočátku své realizace uskutečňoval v prostorách „žluté školy“. Jeho výtečné organizační schopnosti mu umožnily okolo sebe seskupit, pro první loutkové pokusy, převážně studentky rodinné školy. Hrály pro malé žáky pohádková představení s Alšovými loutkami.⁷⁹

⁷⁷ Blecha, Jaroslav a kolektiv autorů. *Tři radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška: Loutkové divadlo v Břeclavi*. Břeclav: vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, 2010. s. 5.

⁷⁸ Ibid., s. 9.

⁷⁹ Ibid., s. 9.



Obr. 4-3: „První loutková scéna „žluté školy“ s Alšovými loutkami“⁸⁰

„V roce 1927, kdy byl ukončen proces začlenění města do struktury nového státu a odstraněn ve větší míře proces začlenění města do struktury nového státu a odstraněn ve větší míře jeho německý charakter, nastává doba velkého kulturního rozvoje města.“⁸¹ Za těchto podmínek rozvoj loutkového divadla rychle stoupal. Zvýšený zájem o kulturní rozvoj dětí v této době zaznamenalo i „rodinné loutkové divadlo“. V září roku 1927 se udála další podstatná změna v organizaci. Vedoucí postavení v kulturní oblasti převzal nově vzniklý spolek Břetislav, původně dramatický odbor Městského osvětového sboru v Břeclavi, který se zároveň stal členem Ústřední Matice divadelního ochotnictva československého VI. Matoušek, zřizuje v budově „žluté školy“ stálou loutkovou scénu za podpory souboru Břetislav a zároveň přibírá post principála. Spolupráci s Matouškem navázali např. J. Durdík. V programu je snaha o rozvoj a podporu nově vzniklé scény.⁸²

Počátky divadla pod vedením principála Matouška probíhaly ve velmi skromných poměrech. Snaha cílevědomého a houževnatého Matouška byla získat pro své loutkové divadlo další spolupracovníky, kteří by podpořili následný umělecký vývoj divadla. Podpora dalších aktivně se podílejících osobností byla velká. *„K těmto lidem patřili ředitel gymnázia Jindřich Ziechler, prof. Gymnázia Bruno Valoušek, účetní Alois Kučík...[...] a mnoho dalších.“⁸³ Po prvních představeních získává divadlo kladné ohlasy u obecnstva a široké veřejnosti. Prozatímní úspěchy v prvním působišti divadla, kterým byla německá škola a progresivnost, V. Matouška vede k myšlence pronajmout si větší sál. Uvažuje se o aule tamní školy Obchodní akademie. Nové působiště je schváleno a 27. 2. 1928 vzniká nová samostatná scéna pod názvem „V říši loutek“. Na úvodní představení se vybrala hra *Pan Franc ze zámku*, tím se mimo jiné vzdal hold M. Kopeckému, k příležitosti*

⁸⁰ Ibid., s. 9.

⁸¹ Ibid., s. 9.

⁸² Ibid., s. 10.

⁸³ Ibid., s. 10.

osmdesátého výročí jeho úmrtí.⁸⁴ Umělecký a dramatický charakter jak divadla, tak jeho repertoáru se postupně profiloval a divadlo našlo své místo v kulturním a společenském životě města. Matoušek kolem sebe seskupil celou řadu výtečných osobností břeclavské inteligence.⁸⁵ Mimo to navazoval mnoho styků s loutkáři té doby a zajímal se o novinky v loutkářském dění, navštěvoval loutkářské kurzy a zúčastnil se i V. sjezdu českých loutkářů. Nedostatek finančních prostředků neuskutečnil veškerá Matouškova přání, ale z načerpané inspirace a následné realizace bylo možno z části upravit dosavadní repertoár a uskutečnit i představení pro dospělého diváka. Inspirace přinesla novinku „loutková revue pro dospělé“ pod názvem „*Kde je ta naše písnička česká*“ revue se nesla v podobném duchu, jaký provozoval J. Skupa v Plzni. Následující rok 1930 velmi ovlivnil další vývoj divadla. Vzniklo sdružení, které podporovalo „Říši loutek“. Tento zlomový okamžik, za finanční podpory i darů ze strany společností i jednotlivců, pomohl Matouškovi realizovat další inscenace s velkými 60cm vysokými loutkami na velké scéně.⁸⁶ Dostatečná podpora studentů z gymnázia a dalších nově příchozích loutkovodičů dala podnět k největšímu rozkvětu celé loutkové scény. Divadlo přijalo nový název „Radost“. Název vymysleli z reakcí dětí na pohádková představení.

V průběhu dalších let Radost rozšiřovala svůj repertoár pro děti i dospělé. Uplatňovaly se nové triky a inscenační postupy, zkvalitnila se dramaturgie, novější technika umožnila orientovat tvůrce divadla na mnohem náročnější a složitější inscenace. Z uměleckého a právě inscenačního hlediska bylo umožněno členům loutkového divadla experimentovat a vytvářet na scéně různé specializace. Novátorská tvorba podporovaná ředitelem Matouškem divadlo posunovala avantgardním směrem.⁸⁷ V roce 1934 divadlo přichází o svou stálou scénu a nastává období stěhování po sálech v celém městě. Stejná situace se opakuje ještě na podzim roku 1937. Počátkem roku 1937 Zemský úřad v Brně vyhověl žádosti o založení spolku Loutkové divadlo Radost se sídlem v Břeclavi. Po zbytek roku následovaly oslavy desetiletého výročí loutkového divadla Radost. K této příležitosti se uváděly významné inscenace, které během působení loutkového divadla vznikly. Vše doprovázel pestrý program. Na konci roku 1937 přišlo opětovné řešení otázky stálé scény, neboť neustálé stěhování omezovalo inscenační technické možnosti divadla. Veškeré snahy a žádosti o pomoc město a občany neměly kladný ohlas. Svépomocí divadlo

⁸⁴ Ibid., s. 11.

⁸⁵ Ibid., s. 11.

⁸⁶ Ibid., s. 11.

⁸⁷ Matoušek, Mirko a M. Kotrčová. *Historie a současnost loutkářství v Břeclavi*. Břeclav: Dům kultury ROH, 1984. s. 18.

vytvořilo nakonec novou stálou scénu v přízemí břeclavské banky Slavie. Slavnostní otevření proběhlo 26. 2. 1938, avšak jeho provoz trval jen asi osm měsíců. Vpád německého vojska do Břeclavi mělo za následek násilné ukončení činnosti břeclavského divadla Radost.⁸⁸



Obr. 4-4: „Břeclavští loutkáři hostující ve Vídni 14. listopadu 1931“⁸⁹



Obr. 4-5: „Loutka břeclavského principála Vl. Matouška“⁹⁰

⁸⁸ Blecha, Jaroslav a kolektiv autorů. *Tři radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška: Loutkové divadlo v Břeclavi*. s. 22.

⁸⁹ Ibid., s. 14.

⁹⁰ Publikováno se svolením majitele Ing. Jaroslava Ziky.

4.2.3. Hudební skladatel Vladimír Ambros – spolupráce (scénická hudba, voice-band)

V této kapitole se pokusím přiblížit základní fakta o umělecké spolupráci významného moravského hudebního skladatele Vladimíra Ambrose s Vladimírem Matouškem. Zmapuji jeho tvorbu pro loutkové divadlo Radost, kde nějakou dobu působil a po hudební stránce umělecky podporoval. Společná spolupráce s Ambrosem významně podtrhla umělecké zaměření divadla a odstartovala novou éru ztvárnění výrazových možností soudobého loutkového divadla.

Matoušek tímto počinem využil plně příležitosti sloučit dvě věci najednou. Nové možnosti neobvyklých avantgardních inscenací s hudební kompozicí skladatele Ambrose, jakožto inovativní oživující prvek. Ambrosovou dosavadní tvorbu ovlivnil z části francouzský impresionismus, ale také čeští modernisté jako byl L. Janáček nebo V. Novák. Před spoluprací s loutkovým divadlem získal post ředitele v Břeclavské hudební škole, který maximálně využil k osvětové kulturní činnosti. Skládal také pro soubor Břetislav a to například kompozice scénické hudby, kterou později vynikal na loutkové scéně divadla Radost. Svou bohuľibou činností povznesl hudební dění v celém městě.⁹¹

Skladatel začal aktivně spolupracovat s divadlem Radost od roku 1931 jako dirigent malého loutkového orchestru. Největší spolupráce s loutkovým divadlem probíhala v komponování scénické hudby k významným loutkovým hrám (Svatební košile, Poštovní úřad), o kterých bude pojednávat další kapitola.⁹² „*Tyto kompozice později zpracoval pro šestadvacetičlenný orchestr brněnského rozhlasu jako Loutkovou suitu s patrnými vlivy I. Stravinského.*“⁹³ Takovýto hudební doprovod bývá považován často jako tzv. „zadní hudba“, která přidá k akci atmosféru. I mnohá další představení doplňoval o originální kompozice scénické hudby jakožto zvukový doprovod.

Matoušek s Ambrosem našli společnou inspiraci v jevištní tvorbě E. F. Buriana, kde v činohře Burian používal svého tzv. voice -bandu. Matouškova vize byla pokusit se tento voice-band převést na loutkové jeviště a vytvořit tak něco nového v dosavadním loutkovém divadelnictví. Za pomoci svého hudebního souboru vedeného V. Ambrosem tohoto inovativního prvku docílil. Sborová recitace studentů v propojení s hudbou se velmi přiblížila svým pokusem k činohernímu modernímu divadlu. Nové možnosti loutkové

⁹¹ Blecha, Jaroslav a kolektiv autorů. *Tři radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška: Loutkové divadlo v Břeclavi*. s. 34.

⁹² Ibid., s. 35.

⁹³ Ibid., s. 35.

scény umožnily Matouškovi dále rozvíjet své schopnosti v hledání výrazových specifík moderního avantgardního divadla.

4.2.4. Nejvýznamnější inscenace – umělecké ztvárnění (Svatební košile, Poštovní úřad)

Loutkové divadlo Radost zažívalo v roce 1934 a 1935 svůj největší umělecký vzestup. Matouškova dlouhodobá spolupráce s hudebním skladatelem Ambrosem vyústila v umělecky nejzdařilejší inscenace na loutkovém jevišti. První inscenací byla baladická báseň od K. J. Erbena *Svatební košile* (1934), o rok později následovala hra o dvou dějstvích R. Thákury *Poštovní úřad* (1935). Obě uvedené inscenace zařadily břeclovskou Radost mezi nejlepší loutkové scény v republice.⁹⁴

Erbenova *Kytice* obsahuje celou řadu vrcholných balad, které by se na loutkovém jevišti daly výborně ztvárnit. Realizace jeho *Svatebních košil* byla pro Matouška již delší dobu výzvou. Zinscenování této balady v Matouškovi podněcovalo zpracování něčeho dosud v loutkové podobě nerealizovaného. Dramatičnost a poměrně rychlý dějový spád balady lákal Matouška i Ambroze ke společné spolupráci. „*Vycítili, že právě tato hra bude silným tématem při hledání nových výrazových možností moderního loutkového divadla.*“⁹⁵ Inspiračním modelem se jim stalo avantgardní činoherní divadlo E. F. Buriana. Výtvarný záměr dostal konkrétní podobu a námět *Svatebních košil* přepracovali pro potřeby loutkové scény. Text balady Ambros umocnil výraznou scénickou hudbou. Zvukomalba a krajinomalba této hry byla podtrhnuta složkou scénickou, hudební a recitátorskou. „*Vedle zrakových vjemů byl divák zaujat i zvukovou stránkou inscenace, ve které spojení recitačního sboru s hudbou (tzv. voice-band) vytvářely novou zvukovou kvalitu, adekvátní pochmurnému obsahu balady.*“⁹⁶ Výtvarné pojetí scény výtvarníka Fr. Mikeše bylo náznakové a symbolické. Jednotlivě za sebou nastupující inscenační obrazy svým charakterem pouze naznačovaly následný děj. Ústředním bodem tématu se stal recitátorský sbor v kombinaci s hudební složkou. „*Loutkářsky hrály jen tři loutky, a to náznakově a symbolicky (dívka, milý a umrlec)*“⁹⁷ Pro celkové dokreslení dějové nálady byla neméně důležitá i složka světelných efektů, které propracoval L. Marek. „*Bylo použito rozlišení nálad barevnými světly. Podle slov Matouška sympatickou náladu charakterizovalo světlo modré a nesympatickou červené světlo. V průběhu hry přecházelo se vzrůstajícím*

⁹⁴ Ibid., s. 17.

⁹⁵ Ibid., s. 40.

⁹⁶ Ibid., s. 18.

⁹⁷ Ibid., s. 17.

nebezpečím postupně modré světlo do červeného tónu a podtrhovalo tak narůstání dramatického konfliktu námětu.“⁹⁸ Mimo jiné se střídající barevné efekty na scéně používaly k zvýraznění určitého scénického prvku, například dramatická akce postav.

„Hlavní složkou se stal recitační sbor. Na jeho vstoupení byla založena celá inscenace. Hudební složka inscenace se skládala z přede hry a meziher vyplňující představby na scéně a v průběhu celé hry byla rovnocenným partnerem mluveného slova. Orchester byl charakterizován jako soubor zvuků, který měl v první řadě doplňovat recitátorský sbor a působit na posluchače zvýrazněním dramatické akce.“⁹⁹ Voice-bandový sbor měl mužskou a ženskou část, propojení hlasové složky se scénickou hudbou tvořilo ve výsledku propracovaný útvar. „Vl. Matoušek se svými spolupracovníky dospěl od jednoduché zábavy pro děti i dospělé k promyšlenému a propracovanému scénickému útvaru, ve kterém byly rovnocennými partnery loutka, recitátoři, kulisy, světelná technika, hudba i dramatický text.“¹⁰⁰ Uvedením Svatebních košil vřhl divadlo Radost stoupl. Všem aktérům této inscenace se dostalo velkého uznání a divadlo se v loutkářském světě stalo středem pozornosti.



Obr. 4-6: „Svatební košile - scéna modlící se dívky k Panně Marii za svého milého“¹⁰¹

⁹⁸ Ibid., s. 18.

⁹⁹ Ibid., s. 18.

¹⁰⁰ Ibid., s. 18.

¹⁰¹ Ibid., s. 43.



Obr. 4-7: „Svatební košile – scéna na hřbitově“¹⁰²

Následující rok *Radost* pokračovala v další náročné inscenaci od R. Thákury *Poštovní úřad*. Na přípravě si dala velmi záležet, protože již od ledna 1935 až do března chystala její uvedení. Hra o dvou dějstvích se scénickou melodramatickou hudbou Vl. Ambrose přesahovala standardní dobu přípravy běžné inscenace. Četné a dlouhé zkoušky, mimořádné porady, neobvykle výtvarně graficky upravené plakáty napovídaly o velkoleposti dané inscenace. Divadlo se také snažilo připravit posluchače na tuto hru rozsáhlou přednáškou s názvem „*Cíle a snahy soudobého loutkářství*“, kterou vedl Vl. Matoušek. Uvědomoval si, že hra se bude vymykat konvenčním hrám běžného typu, proto byla jistá osvěta na místě. „*Po pochmurné atmosféře Svatebních košil se touto hrou Radost vrátila do dětského světa. Děj je zasazen do Indie. Hlavní hrdina sirotek Amal je uzavřen v místnosti a okolní svět si zprvu představuje ve své fantazii, až je do něj konečně propuštěn zákrokem králova lékaře. Dějová složka tu není nijak významná, dominující je svět tužeb představ a snů sirotka Amala*“¹⁰³ Scéna byla tvořena v exotickém a orientálním stylu. Divadelní výtvarník Fr. Mikeš zvýraznil právě exotické prostředí hry. Celá inscenace tvořila dvě pásma - zvukové a technické. Ve zvukovém se opět jako u Svatebních košil prolínala recitace s hudbou a technickou stránku zastupovala dekorace, osvětlení, a pohybová složka loutek. Vysoká umělecká úroveň hudby skladatele Ambrose dotvořila zvuková plasticita orchestru s recitátory, jejichž jedna část stála před jevištěm a druhá za

¹⁰² Ibid., s. 49.

¹⁰³ Ibid., s. 20.

jevištěm. V recitačním partu šlo hlavně o zvukový výraz, aby hudba se slovem byla neustále v harmonickém souladu. Ve hře vystupovalo celkem deset loutek. Jejich tvůrcem byl B. Tichý. Výměna dekorací a dějové přechody musely probíhat plynule, technické řešení spočívalo v souvislém pásu na dva bubny a poměrně časté změny scény byly prováděny otáčením těchto bubnů.¹⁰⁴ Prokomponování všech použitých složek tvořilo dokonalou rovnováhu celé inscenace. Dobové zprávy mluví dokonce o aspiraci na hru rozhlasovou, neboť své umělecké ztvárnění by v rozhlase dobře zúročila.

Poštovní úřad se dočkal několika repríz vždy s kladným ohlasem a divadlo hostovalo s touto inscenací i na Slovensku. Odborná veřejnost byla tvorbou břevclavské Radosti nadšena. Inscenace *Svatební košile* (1934) i *Poštovní úřad* (1935) v posledních dvou letech pozvedly úroveň loutkového divadla Radost a docílily nového výrazového vyjádření moderní loutkové scény.



Obr. 4-8: „Poštovní úřad – scéna z inscenace“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ibid., s. 20.

¹⁰⁵ Ibid., s. 21.

4.3 LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST VE ZLÍNĚ (1939-1944)

*„Svým žijem loutkám a s celou duší, tělem,
Jím cest razíme širém světě celém.
Když zříme radost a jásot dětských duší,
Svůj máme dík, víc než kdo tuší.*

*My věrně šineme Kopeckého káru
a mládež vedeme vlasti naší k zdaru.
„Byli jsme a budem!“ to svorně hlásá dál
Kalupinka, Kašpárek, princezna i král. “*

Vladimír Matoušek

Zakladatelem a zároveň duší avantgardního loutkového divadla Radost ve Zlíně se stal opět Vladimír Matoušek. Pod jeho vedením zlínské divadlo navázalo na bohatou tradici loutkového divadla v Břeclavi a také se neslo ve stejném duchu. Charakteristika nové zlínské scény spočívala ve velmi vysoké umělecké úrovni. Nabrané zkušenosti a inspirace v breclavském loutkovém divadle ředitel Matoušek okamžitě zúročil spolu s Fr. Mikešem, který obstarával převážně scénickou úpravu her. Zlínský soubor oficiálně zahájil svou činnost 13. 11. 1939. Scéna v té době měla za sebou ale již premiéru říjnového představení, výpravnou pohádkou *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* od J. K. Vršovického.

První působiště našlo divadlo v Jazykové škole. Za nějakou dobu bylo přestěhováno do prostor Bartošovy školy Na Dílech, kde se uskutečnila výstavba stálé loutkové scény. Velmi aktivní soubor v čele s Matouškem sehrál do konce roku 1939 dalších 20 představení navštívených hojným počtem diváků. Umělecké a estetické snahy v divadle utužovali jeho členové z řad gymnazistů tamní školy. Důležitou podporu našlo divadlo právě v těchto stálých členech souboru. Posílení avantgardního a výtvarného pojetí scény měl v kompetenci fotograf Fr. Mikeš. *„Hodnotnou posilou byli studenti gymnázia, z nichž někteří se později stali známými hereckými osobnostmi (Ilja Prachař). Nejmladší generaci ve zlínské Radosti zastupoval tehdy jedenáctiletý syn Vladimíra Matouška, Mirko Matoušek“*¹⁰⁶

¹⁰⁶ Ibid., s. 45.

Umělecké úspěchy slavilo divadlo především velmi zdařilou inscenací her a pohádek - *Svatební košile* od J. K. Erbeny, *Poštovní úřad* od R. Thákura, *Princezna Pampeliška* od J. Kvapila, *Aladin a kouzelná lampa* a *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*.

Velkého uznání a ocenění se dočkaly inscenace Erbenové balady *Svatební košile*. Toto inscenační provedení dostalo svého hodnotného ocenění již před lety v břeclavské Radosti. Zlín mohl jen potvrdit opětovné úspěchy. Inscenaci podtrhovala původní živá hudba voice-bandu, kterou obstarávali žáci spolu s učiteli zlínské hudební školy. Thákurova hra o dvou dějstvích *Poštovní úřad* opět oslnila scénickou hudbou skladatele V. Ambrose.

Inspirační zdroje čerpal Matoušek zejména u činoherních divadel. Velkým vzorem se mu stalo pražské divadlo E. F. Buriana. Mnohočetné návštěvy tohoto divadla a zájem o jeho tvorbu vyústily v osobní setkání se samotným Burianem. Velkým cílem a zároveň přáním Matouška bylo ve Zlíně vytvořit plnohodnotné avantgardní loutkové divadlo, které by svým osobitým pojetím obsáhlo stránku výchovnou, uměleckou a estetickou. Předlohou mu byla břeclavská Radost, kde se tato snaha povedla. „*Cíle nelze dosáhnout než krok za krokem. Scéna, loutka, dikce, dramaturgie. Vypořádat se s problémy nově se rodícího divadla dokáže jen duch s tvůrčí silou a jasným uměleckým programem. Nuže, taková scéna je na světě: loutkářská avantgarda- Radost Zlín!*“¹⁰⁷ V oblasti dramaturgie byl kladen důraz na hodnotný inscenační repertoár jak pro dětské publikum, tak pro dospělého diváka. Výchovné umělecké aspekty provázely pohádky pro děti, naopak dospělý divák mohl zhlédnout umělecky náročné inscenace. Hudební a recitační složky tvořily další nedílnou a velmi podstatnou součást inscenačních programů. Hudební dynamika dotvářela celkový obraz dramatického děje a spolu s recitačními vložkami zároveň dokreslila atmosféru celého představení. Typickým příkladem, kde se hudba pohybuje někde mezi operou a hudbou scénickou je pohádka *Princezna Pampeliška*, nebo hra *Poštovní úřad* podmíněná kompozicí skladatele Ambrose.

Kritické ohlasy na zlínské loutkové divadlo v době války se nesly v příznivém duchu. Loutková scéna pod vedením Matouška se směle zařadila mezi kvalitní elitní scény v době protektorátu.

Poslední dochované informace o zlínském divadle pochází ze září roku 1944. V této době mělo loutkové divadlo za sebou odehraných pět sezón a právě začínalo šestou sezónou.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibid., s. 48.

¹⁰⁸ Ibid., s. 40.

V této době spadalo divadlo do Veřejné osvětové složky a bylo součástí Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě. Soubor měl ještě v plánu vybudování nové scény právě v prostorách školy a Kuratoria. Uskutečnění však již neproběhlo, Zlín zasáhlo v listopadu bombardování angloamerického letectva a veškerá aktivní divadelní činnost ve městě ustala. Veškerý divadelní fundus získala škola Na Dílech, kde se ho později ujal soubor nový.¹⁰⁹ Vladimír Matoušek po osvobození ve Zlíně již nepokračoval, ale odešel na žádost Výzkumného ústavu pedagogického do Brna.



Obr. 4-9: „Princezna Pampeliška – scéna u Krále“¹¹⁰

¹⁰⁹ Ibid., s. 47.

¹¹⁰ Ibid., s. 46.

5. VZÁJEMNÁ INSPIRACE A SROVNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH UMĚLECKÝCH SCÉN

Vybraná loutková divadla, o kterých tato práce pojednává, představují výběr umělecky nejvyspělejších scén v 1. polovině 20. století u nás. Inspirační zdroje čerpala převážná většina těchto divadel z činoherního divadla, které přinášelo právě umělecky rozšiřující vývojové podněty. Každá ze zmíněných scén má svá umělecká specifika a svůj vlastní způsob jevištní tvorby.

Pražské loutkové scény: Umělecká loutková scéna, Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Říše loutek obětavou svépomocí vybudovaly skoro všechny stálé loutkové scény. Umělecký podtext výrazně ovlivnil jejich tvorbu a vědomě zde byly upřednostněny umělecké cíle. Oproti tomu Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni ovlivněno tvorbou E. F. Buriana, rozšířilo jevištní možnosti o tvorbu pro dospělého diváka. Výtvarně a umělecky se posunulo pod vedením J. Skupy odlišným směrem. Právě tvorba J. Skupy měla v historii českého loutkoherectví zvláštní místo. Ovlivňovala např. loutkáře libereckého Sokola. Ten se inspiroval změnou repertoáru uváděním kabaretů a operet pro dospělého diváka. Skupův vliv a jeho novátorská tvorba pro dospělého diváka výrazně inspirovala českou divadelní avantgardu a působila globálně na další loutkové scény.

Vybraná loutková divadla na Moravě svou novátorskou koncepcí a originalitou inscenací výrazně ovlivnily umělecky výtvarně hodnotnou stránku představení. Naprosto umělecky odlišným divadélkem se stalo loutkové divadlo Radost (1929-1930) v Brně, založené Valentinem Šindlerem a spol. Probíhala zde spolupráce s herci brněnského Národního divadla. Z části hráli pohádky pro dětské publikum, ale velkou část repertoáru určovaly karikaturní scénky revuálního typu. Loutkové divadlo Radost Osvětového svazu v Břeclavi zase vynikalo originálním inscenačním stylem, který povznášel [...] *“břeclavskou Radost umělecky vysoko nad úroveň většiny soudobých amatérských scén.*“¹¹¹ Dlouholeté přátelství Vl. Matouška a J. Skupy dokládá rozsáhlá korespondence, kde se navzájem obdivují jeden druhému a společně hledají moderní podoby loutkového divadla. *„Matoušek miloval intimitu loutkové scény, vyznával umírněnost gestikulace loutek, bránil se všem vnějším efektům. Skupa miloval pestrost jevištního projevu, nadsázku, nebál se žádného efektu, kterým by zvýraznil svůj záměr. Jeho humor byl neobyčejně dynamický a rád se zaobíral lidskou nedokonalostí, které se dovedl hlasitě*

¹¹¹ Sucharda, Vojtěch. *Půvaby loutek a soch: sochař Vojtěch Sucharda a jeho Říše loutek: publikace k výstavě*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2012. s. 16.

vysmát. Společná jim však byla profesionální dokonalost. Snad to bylo jako s těmi povahovými rysy lidu Slovácka a Plzeňska, jak řekl Skupa „Protiklady se stýkají.“¹¹²

Vysoká umělecká kvalita všech vybraných scén se odlišovala od běžné produkce a vynikala svou vlastní originální tvorbou.

5.1 INSPIRACE J. SKUPOU A JEHO UMĚLECKÝ VLIV

Josef Skupa byl tvůrčí osobností české loutkové scény od roku 1917. Cesta k úspěchům začala v Loutkovém divadle Feriálních osad v Plzni a navazovala na bohatou tradici českého loutkářství. Do dějin českého loutkového divadla ho uvedla dvojice jeho slavných loutek – Spejbl a Hurvínek. Skupovou zásluhou dostala loutková scéna nové aktéry, kteří postupně posouvali umělecké možnosti loutkového představení.

Skupa svá představení postupně obohacoval novátorskými formami, které složil z hudebních scének, kabaretů nebo revue. Všechny novinky vznikaly v druhém desetiletí 20. století a dále rozšiřovaly možnosti amatérské scény. Svoje loutkové umění Skupa v roce 1930 povýšil na profesionální úroveň a zřídil si samostatné divadlo zájezdového typu. Příznivý ohlas diváků roste a svá domácí představení přesouvá i na zahraniční scény. V roce 1945 zřizuje samostatné loutkové profesionální divadlo na socialistickém základu v Praze na Vinohradech.

Skupův nástup na scénu měl přímý vliv na řadu soudobých loutkářů. Mnohá i nikterak významná loutková divadla imitovala jeho tvorbu a napodobovala dvojici Spejbla a Hurvínka. „Větší význam však měl Skupův vliv na růst počtu představení pro dospělé, která již sama o sobě nutila loutkáře k větší náročnosti“¹¹³ Dobový trend loutkových operet, kabaretů a revue určoval také vliv Osvobozeného divadla a tvorba Voskovce a Wericha. Mnoho předních souborů si uvědomovalo všechna důležitá specifika loutkového divadla a začala pohotově a zároveň nápaditě reagovat na repertoár pro dospělé publikum. Vzorem se jim stal právě Josef Skupa.

¹¹² Blecha, Jaroslav a kolektiv autorů. *Tři radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška: Loutkové divadlo v Břeclavi*. s. 26.

¹¹³ Císař, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Lázňovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. s. 143.

6. ZÁVĚR

V této práci probíhalo sledování uměleckých tendenčních vlivů jednotlivých loutkových divadel zaměřených uměleckým směrem, nebo divadel, která se o umělecký směr pokoušela. Zmapoval se vždy nějaký specifický způsob jejich uměleckého zaměření. Počátek 20. století zaznamenal největší rozvoj českého loutkářství. Kvantitativně narůstaly další a další loutkové scény a k tvořivému rozmachu přispělo i globálně příznivé klima všech oblastí společenského života. Následoval sled změn v typologii loutek, dramaturgii, repertoáru a nakonec inscenačním stylu. České amatérské loutkářství bylo nejvíce ovlivněno na svém počátku dosavadním marionetovým divadlem. Velkou proklamací se stala rodinná loutková divadélka, jejichž obliba stále stoupala. Napomáhal tomu také umělecký průmysl, který tvořil mnoho tištěných dekorací a loutek vyráběných v sériích. Tato divadélka dosahovala postupně vysoké výtvarné úrovně a měla i výchovný charakter. Podstatnou roli ve vývoji amatérského loutkářství sehrála aktivita řady umělců, kteří měli s tímto specifickým divadelním druhem vyšší umělecké záměry.

V této práci se zaměřujeme na umělecké aspekty, které profilely vybrané loutkové scény v Praze: Umělecká loutková scéna, Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Říše loutek, v Plzni Loutkové divadlo Feriálních osad tzv. (Feriálky), na Moravě loutkové divadlo Radost (1929-1930) a to v Brně pod vedením operního pěvce V. Šindlera. Loutkové divadlo Radost Osvětového svazu v Břeclavi a Radost ve Zlíně, obě pod vedením Vl. Matouška. Každá z těchto scén nesla svůj osobitý umělecký ráz, který určovali schopní umělci v čele každé scény. Inspiračním zdrojem těchto vybraných divadel se stala tvorba soudobého činoherního divadla. Loutkové scény se na jevišti pokoušely vytvářet podobné umělecké možnosti, které viděly právě u činoherního divadla. Repertoár ovlivnil hlavně E. F. Burian, Voskovec a Werich a další. Scény námi sledovaných loutkových divadel opíraly své umělecké hodnoty o spolupráci s řadou umělců, zpěváků a dalších, mnohdy i společensky výrazných osobností.

Výsledkem této práce bylo určení umělecké charakteristiky jednotlivých loutkových divadelních scén ve zmíněném časovém období. Klíčový aspekt sehrál elán tvořivých výtvarníků a umělců, omezený pouze v období dvou světových válek.

Hlavními zdroji k vysledování uměleckých tendenčních vlivů a uměleckého směru jednotlivých loutkových scén, sloužila uvedená pramenná literatura spolu s dalšími zdroji v podobě knižních publikací a brožurek.

7. RESUMÉ

Bakalářská práce na téma „Umělecké tendence českého loutkového divadla na příkladech vybraných scén 1. poloviny 20. století“ se zabývá loutkovým divadlem a jeho uměleckými prvky zmíněných vybraných scén. Právě tyto amatérské scény patřily do okruhu umělecky nejvýraznějších. První část práce zkoumá změny a vývoj loutkového divadla 1. poloviny 20. století a zdůrazňuje dvě významné éry – éru rodinného loutkového divadla a amatérské loutkové scény. Stěžejní část práce věnuje pozornost vybraným loutkovým divadlům a jejich umělecké činnosti. Zmiňují se tu také možné umělecké inspirační zdroje v podobě českého činoherního divadla. Veškeré umělecké tendence a vlivy, ke kterým se československé loutkářství dopracovalo, podpořila celá řada vynikajících hudebních skladatelů, básníků, výtvarníků, architektů a umělců ze všech společenských vrstev. V závěru práce se mapuje vzájemná spolupráce jednotlivých vybraných scén a možné vzájemné inspirační vlivy. Na konec probíhá komparace Josefa Skupy, jakožto nejvlivnějšího loutkového umělce, s ostatními vybranými divadly a jejich uměleckým směrem.

8. SUMMARY

Thesis named "Artistic tendencies of the Czech puppet theater in the examples of the selected scenes of the first half of the 20th Century" deals with the puppet theater and its artistic elements of these selected scenes. The first part researches the changes and development of puppetry during the first half of the 20th century and emphasizes two important period - an era of the family puppet theaters and amateur puppet theater. The main part is focused on the certain puppet theaters and arts activities. There are mentioned also possible artistic sources of inspiration in the form of the Czech drama theater. A number of excellent composers, poets, artists, architects, and artists from all social classes supported all artistic tendencies and influences to which the Czechoslovak puppetry worked out. There are described a mutual cooperation of selected scenes and possible mutual inspiratory influences in the final part of the thesis. Finally there is the comparison of Josef Skupa (the most influential puppet artist) with the other selected theaters and their artistic direction.

9. PRAMENY A LITERATURA

BLECHA, Jaroslav; JIRÁSEK, Pavel; JIRÁSEK, Václav. *Česká loutka*. 1. vyd. Praha: Kant, 2008. ISBN 9788086970233

BLECHA, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka: skromné stránky múz*. 1. vyd. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009. ISBN 978-80-7028-353-0

BLECHA, Jaroslav a kolektiv autorů. *Tři radosti moravského loutkáře Vladimíra Matouška: Loutkové divadlo v Břeclavi*. Břeclav: Vlastivědná společnost regionu Břeclavsko, 2010. ISBN 978-80-254-8929-1

BRABEC, Jan; SRBA, Bořivoj. *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983.

CÍSAŘ, Jan, Vítězslava Šrámková a Lenka Láznovská. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. 1. vyd. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. ISBN 8070681292.

DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 8073310082

GRYM, Pavel. *Spejbl a Hurvínek, aneb, Sólo pro Josefa Skupu: symfonie jednoho života*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Impreso plus, 1995, ISBN 80-85835-20-7

GRYM, Pavel. *Klauni v dřevácích: nedokončená komedie o 11 obrazech*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.

GRYM, Pavel a kolektiv. *Spejblův magazín: stati, vzpomínky, dokumenty – Divadlo Spejbla a Hurvínka*. Praha: Divadlo Spejbla a Hurvínka, 1986.

GRYM, Pavel. *Hovory u Spejblů: příběhy z divadla i ze života*. 1. vyd. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990.

HÖGER, Karel; HÖGEROVÁ, Eva. *Z hercova zápisníku*. 2., rozš. vyd. Praha: Melantrich, 1983.

JIRÁSKOVÁ, Marie a Pavel JIRÁSEK. *Loutka a moderna: vizualita českého loutkového rodinného divadla, spolkového divadla a uměleckých scén v první polovině dvacátého století jako osobitý odraz avantgardních a modernistických snah českých výtvarných umělců*. 1. vyd. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, ISBN 978-80-87164-85-3.

MALÍK, Jan. *Národní umělec Josef Skupa: listy z kroniky českého loutkářství: monografie*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1962.

MALÍK, Jan. *Úsměvy dřevěné Thálie*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1965.

MALÍK, Jan. *České a slovenské loutkové divadelnictví: vývojový přehled*. Praha, 1968.

- MALÍK, Jan. *Loutkářství v Československu*. Praha: Ministerstvo informací, 1948.
- MATOUŠEK, Mirko, M. KOTRČOVÁ. *Historie a současnost loutkářství v Břeclavi*. Břeclav: Dům kultury ROH, 1984.
- RÖDL, Ota. *Loutkové divadlo: učební text pro pedagogické školy*. 3. vyd. Praha: SPN, 1976.
- SUCHARDA, Vojtěch. *Půvaby loutek a soch: sochař Vojtěch Sucharda a jeho Říše loutek: publikace k výstavě*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2012, ISBN 978-80-7028-387-5
- ŠKOLL, Jaroslav. *Představitelé českého národního hnutí v Břeclavi od poloviny 19. do počátku 20. století a v době 1. ČSR*. Břeclav: Městská knihovna, 1998.
- VAŠÍČEK, Pavel; MALÍKOVÁ, Nina. *Plzeňské loutkářství: historie a současnost*. 1. vyd. Plzeň: Divadlo Alfa, 2000. ISBN 80-238-5457-7
- VALENTA, Jiří. *Malované opony divadel českých zemí*. 1. vyd. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze, 2010. ISBN 978-80-7068-238-8
- Divadélko Říše loutek: Pamětní publikace k 50. letému výročí založení Divadélka Říše loutek. Praha: Městská knihovna, 1971.

10. PERIODIKA

- Čtvrt století Loutkového divadla umělecké výchovy na Král. Vinohradech. Loutkář, (1938-1939) roč. 25, č. 5
- Zprávy z jiných divadel. Loutkář, 1930, roč. 16, č. 5
- Zprávy z jiných divadel. Loutkář, 1930, roč. 17, č. 5
- Loutkář, Praha, 1930, roč. 17, č. 1 (obr. 4-1)

POUŽITÉ ZKRATKY

Zkratka	Význam
LDFO	Loutkové divadlo Feriálních osad