MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

IRENA HOMOLOVÁ

PROMĚNY ČESKÉHO LOUTKOVÉHO DIVADLA

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: PhDr. Petr Macek, Ph.D.

Brno, červen 2005

Prohlašuji,že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.....

V Brně, dne 23.června 2005

Obsah:

Úvod: 1

I. Typologie loutek 2

1.1. Loutky vedené zespodu 2

1.2. Loutky vedené shora 8

1.3. Stínové loutky 11

1.4. Zvláštní typy loutek 11

II. K vývoji českého loutkového divadla 13

2.1. Evropské kořeny českého loutkářství 13

2.2. České loutkové divadlo 16

III. Komunikace a vztahy u loutkového divadla 27

3.1. Loutkové divadlo a dětský divák 28

3.2. Herec a loutka 30

3.3. Formy komunikace s veřejností 34

IV. Nástroje propagace loutkového divadla 35

4.1. Kulturní politika a loutkové divadlo 36

4.2. Publicita, public-relations,reklama 36

4.3. Festivaly a projekty 38

Závěr 41

Zusammenfassung 43

Citovaná literatura 44

Ostatní použitá literatura 45

Úvod

Loutkové divadlo stálo na okraji zájmu divadelních vědců a odborné veřejnosti až do začátku dvacátého století. Příčinou bylo patrně jeho sepjetí s pouličními formami lidové zábavy, které nebyly považovány za umělecké, natož estetické. K oddělení loutkového divadla jako diferenciované divadelní činnosti došlo až ve druhé polovině 17. století, kdy přestalo být součástí hereckého divadla, artistických a kejklířských výstupů. Jeho pověst však nadále provázel duch pokleslé zábavy, která měla diváka pouze krátkodobě zaujmout. Zatímco herecké divadlo - opera, balet a činohra - mělo své teoretiky a kritiky už v antickém Řecku, pověstná Thespidova kára kočovných loutkářů procházela až donedávna ústrky a opovržením. Důvody, proč se chci ve své práci věnovat loutkovému divadlu, jsou následující. S přípravami psát tuto práci souvisí moje týdenní praxe v divadelním oddělení Slezského muzea v Opavě. Zde jsem se seznámila se sbírkovými fondy loutek a částečně se podílela na připravované výstavě domácích papírových divadélek z konce 19. a začátku 20.století. Díky možnosti hlouběji proniknout do daného tématu jsem si uvědomila, že proměny loutkového divadla jsou na pozadí historických a uměleckých etap a směrů doslova dramatické. Osobně se domnívám, že primární důkaz těchto změn je už samotný fakt, že dnes loutkové divadlo chápeme jako samostatný umělecký druh. Zatímco u jiných forem divadla si občas nejsem jistá, zda se jejich vývoj nezastavil, či dokonce neudělal krok zpátky, loutkové divadlo se z produkcí pod širým nebem přesunulo do kamenných divadel s výlučně loutkovým repertoárem. Tomuto názoru jistě lze oponovat tak, že změna scénického prostoru nemusí být nutně spojena s uměleckou kvalitou, a já tento fakt mohu jen potvrdit. Ve své práci chci na tyto proměny českého loutkářství upozornit, a to jak z hlediska typologie loutek, vývoje českého loutkářství a komunikačních forem, včetně možností propagace tohoto typu divadla.

I. Typologie loutek

Scénografický a režijní vývoj loutkového divadla vedl spolu s používáním různých technologií loutek také k nejrozmanitějším typům prostorů. Současné loutkové divadlo se velice těžce zařazuje do svých původních disciplín, stejně jako loutky. Na druhé straně se nelze pro přehlednost „tradičnímu" dělení vyhnout.

Loutkové divadlo je známo ve třech základních druzích, daných rozdílným způsobem vedení loutek.

1. divadlo loutek spodových, tj.loutek, kterými pohybuje loutkovodič, krytý za zástěnou, zespodu (nejrozšířenější druh tohoto divadla je maňáskové divadlo)
2. marionetové divadlo neboli divadlo loutek závěsných, které jsou při akci před nebo pod loutkovodičem a jsou vedeny nitěmi nebo dráty shora
3. stínové divadlo, ve kterém se loutky, z valné většiny ploché promítají na plátno jako stíny

1.1. Loutky vedené zespodu

1.1.1.Maňásek

Na první pohled tyto loutky patří spíše na prázdninový tábor nebo pro momentální improvizaci, ale ozdobené ruce tvořící celé postavy se staly základem profesionální muzikálové produkce v jednom představení sofijské loutkářské školy.

Základem maňáska je ruka vodiče a manipulace s ním se obejde bez jakýchkoliv pomocných zařízení, jakými jsou hůlky či dráty. Ruka je nejbezprostřednější a nejjednodušší technologií a je již svou fyziognomií předurčena pro práci s rekvizitou. Ruka loutkoherce nemusí být přitom nutně skryta kostýmem loutky. Na jeden prst navlékneme kuličku jako hlavu a máme celou postavu nahatou. Takovými loutkami hrál známý ruský loutkář Sergej Obrazcov v jednom ze svých estrádních výstupů. Pak stačí ruku obléci, nejjednodušší řešení představuje tříprstá rukavice, do níž se vsouvá palec, ukazovák a prostředník. Prsteník a malíček se při hře

s loutkou přitisknou k dlani. Palec a prostředník tvoří ruce loutky, ukazovák je zasunut do jejího krku. Hlavička se nastrčí na ukazovák. Když necháme „dlaně loutky"(konce prstů) holé, máme větší cit pro hraní, ale také můžeme ručičky ušít nebo nastavit „patronkami"- trubičkami s dřevěnou nebo vycpanou ručičkou, a tím prodloužit ruce loutky. Patronky mohou být delší či kratší a zviditelní gesta loutky. Ruka se dá složit do kostýmu nejrůzněji, záleží na tom, jak to bude vodiči pohodlné, a co se od něho a od loutky bude žádat. Pokud má loutka velkou a těžkou hlavičku, je nutné ji vodit na více prstech. Zvláštním typem maňáska je tzv. katalánská loutka. Ruka vodiče se nevsouvá až do hlavy, nýbrž jen do pasu loutky. Horní část loutky je nehybná, sošná a paže jsou pohyblivé teprve od loktů. Kostým je upevněn ke krku loutky a ramena jsou vycpána tuhými vatovými vycpávkami. K nim jsou přišity paže, bud tvrdě vycpané vatou nebo vyrobené z kartónových trubek. Větší pohyblivosti v těle a pažích u tohoto typu loutky dosahujeme přišitím dvou pouzdérek na prsty ve výšce pasu loutky, pro palec a malíček.

Další variantou je dvouruční maňásek. Loutkoherec musí umět dát lokty a dlaně k sobě, a to všechno ještě nad hlavou. Loutka má pak obě skutečné ruce, i když bez palců. Pokud má loutkoherec oba palce zaměstnané držením a ovládáním hlavy, s rekvizitou se moc dobře nehraje. V padesátých letech 20.století se objevil mimický maňásek. Obličej loutky byl vytvarovaný z umělé hmoty, případně pošitý textilem. Animován byl prsty zevnitř vodičem. Jim Henson obohatil tuto technologii o výtvarný názor a vtip a vznikla loutka zvaná „muppet", a i velice slavná televizní "Muppetshow". Na prstech jedné ruky může být samozřejmě i více loutek. Jsou neveliké a vhodné pro davové scény v pozadí. Na každý prst dáme jednu hlavičku, obleky se našívají jako aplikace na základní košilku, která je pro všechny společná. Pohybové možnosti davové loutky jsou omezené, palec a malíček hýbají pažemi krajních figur a ostatní čtyři paže jsou bez vedení.

1.1.2. Javajka

Různé typy dnes používaných hůlkových loutek pocházejí původně z ostrova Jávy. V Evropě poprvé začal hrát hůlkovými loutkami Richard Teschner ve Vídni, jeviště českých loutkových divadel masově ovládla na konci čtyřicátých let 20.století po zájezdu divadla Sergeje Obrazcova ze Sovětského svazu. Javajka - s výjimkou Spejbla a Hurvínka (ale i jeho protagonisté existují v javajkovém provedení) - ovládla na dvacet let všechna česká profesionální loutková jeviště. Javajka je ruskou modifikací orientálních wajangů, se kterými se ještě na indonéských ostrovech hraje. Klasický wajang má tři hůlky:hlavní (gapit), která prochází celým tělem a nese hlavu, a dvě hůlky vodící (čempurity), kterými je přenášen pohyb na paže loutky. Wajangy se za hry nehýbaly z místa a hlavní hůlka byla vsazena do banánového kmene. Hlava javajky je držena rukou na kolíku, a ruka vytváří tělo loutky, u orientálního vzoru je kolík protažen až pod loutku. Stejně jako u wajangu jsou ruce javajky ovládány čempurity. U české javajkářské školy jsou k dlaním loutky čempurity volně přivázány, a tím umožňují rotační pohyb a rozevlátá gesta. Paže javajky se dělají ze tří dílů (ruka, předloktí, ramenní část) nebo jen ze dvou, je-li ruka s předloktím v jednom kuse. Ohyb v lokti se dělá skoro vždy, protože v hraní rukama a hlavou jsou stěžejní výrazové možnosti javajky. Často je nutné, aby se loutka ohýbala v pase. Pokud se hlavní hůlka na vhodném místě přeřízne a spojí silnou spirálovou pružinou nebo dvěma proužky gumy, může se loutka ohýbat v pase buď zevnitř rukou, nebo zvenčí nitkou. Nohy, pokud je loutka vůbec má, jsou visící, používané ke zvláštním efektům a pózám při hře. Složitější technologické zařízení, jímž může loutkoherec ovládat loutku , dostalo podle tvaru rukověti název pistolové. Jedná se o český vynález. Kontakt vodiče s loutkou není tak bezprostřední, loutkoherec ji ovládá přes nejrůznější táhla, a i tak je pohyb loutky poměrně nejistý. Některé javajky mohou mít hlavní hůlku prodlouženou a protaženou jednou nohou. Taková loutka dobře tančí a dělá piruety. Zvláštním typem hůlkové loutky je javajka umístěná na hlavě vodiče. Vodič má na hlavě

těsně přiléhající ušitý čepec přivázaný tkanicemi.V temeni čepce je přišit tuhý látkový disk, na něj je připevněna kruhová destička z překližky, do níž je zapuštěn dřevěný kříž - kostra budoucí loutky s hlavní hůlkou. Vzhledem k tomu, že celé tělo loutky je na hlavě vodiče, manipuluje se lépe vodícími hůlkami, které se upínají buď k ruce, nebo k lokti loutky.

U javajských loutek se vodící hůlky ničím nemaskují, i když existují způsoby, jak vodící hůlky zakrýt. Mohou se nabarvit nebo polepit tou samou látkou, z níž je pozadí, před kterým loutka hraje. Nebo se hůlky maskují oblekem loutky, plášti, širokými rukávy, podle toho, ve kterém místě paže loutky je vodící hůlka upevněna.

Indonéská kultura dala vzniknout ještě dalšímu typu spodové loutky. Je to wajang purwa, plošná loutka, bohatě tvarovaná z kůže a pomalovaná, opatřená vodícími tyčkami na ruku a jedním středovým kostěným kolíkem, dole zašpičatělým. Za tento kolík se loutka drží při hře a zároveň slouží k zapíchnutí, když loutka není v akci, a rámuje tak výtvarně obraz. Dalším specifikem je, že pro část diváků /ženy/, kteří sedí před plátnem jsou stínové, pro druhou část /muži/ jsou plochými transparentními loutkami. Tato skupina diváků vidí vodiče při práci. Jako zdroj světla se používá živý plamen, který dodává stínu i loutce výjimečné kouzlo a pohyb.

1.1.3.Spodová marioneta

Inspirace pro vznik spodové marionety pochází z japonského divadla mechanických obřích figur, zvaných“karakuri“.

Nejednodušším typem spodové marionety je vlastně pouťová atrakce, dobře známý tahací panák. Jedná se o plošnou loutku, jejíž pohyby se dějí buď taháním za nit, drát či hůlku nebo postrkáváním drátu či hůlky ve žlábku, přes kladku a podobně Existuje mnoho typů spodových loutek, které většinou vznikly jako momentální potřeba docílit u loutky bohatší

pohyb. Některé situace byly v javajkových inscenacích v dané technologii neřešitelné a řada spodových marionet se objevila i ze snahy zakrýt vodění ručiček loutky.

Některá řešení si loutkáři vypůjčili i od dětských mechanických hraček. Příkladem může být panáček, který má místo nohou kolečko s namalovanýma nohama, a když se s ním jede po podlaze, vypadá to, že figurka běží. Spodové loutky se často objevují v hraném loutkovém filmu. Lze u nich docílit realističnosti a případná složitější náročnost ovládání při jednotlivých záběrech nevadí.

Na divadelním jevišti se se spodovou marionetou setkáme nejvíce tam, kde je potřebná nějaká akce. Ať už to je „jezdec na koni", „drožkář" nebo „skákající pes", vodění je vždy umístěno pod loutkou, pod jejím těžištěm, a tak se výtvarníkovi naskytuje větší a tvarově bohatší stylizace loutky. Stejně jako u javajky existuje i u spodové marionety možnost upevnit loutku na hlavě vodiče. Tento typ použil poprvé Sergej Obrazcov ve svých estrádních číslech, a pak i ve hrách Státního ústředního loutkového divadla v Moskvě. Aby loutka držela na hlavě, používá se přilba, vodič vyčnívá částí svého těla nad jevištní podlahu a vodičovy ruce jsou tak zároveň rukama loutky. Do obleku loutky se ve výši očí a nosu všívá kousek tylu nebo gázy, aby loutkoherec viděl a snadněji mohl dýchat.

1.1.4.Jevištní prostor pro spodové loutky

Charakteristickým znakem herního prostoru se spodovými loutkami je neexistence skutečné podlahy, po které se figurální objekty pohybují. Loutkoherec je zakrytý „paravanem", za kterým chodí vzpřímený nebo klečí. Podlaha loutek je zpravidla vnímána jako horní hrana tohoto paravanu a v rovině vedené touto hranou a očima diváka. Pro zajištění dobré viditelnosti je třeba umístit tuto hranu do výše, kam vidí i divák poslední řady. Pro řady přibližující se jevišti se ovšem zvětšuje podhled, a tím i úhel podlahy, od které vidí. Lze tedy říci, že absolutní viditelnosti lze dosáhnout jen pro jednu řadu diváků, kdy se jejich pohledový

horizont kryje s hranou paravanu. Tento nedostatek lze odstranit několika možnými způsoby. Maňásci nebo javajky, kteří nemají nohy, jsou od pasu dolů řešeny jako sukně.

Hraní s nimi se soustřeďuje na práci s hlavou a rukama. Pro viditelnost akcí hrají jen na hraně paravanu a jsou většinou výtvarně řešeny tak, že částečnou neviditelnost připouštějí. Pokud jsou v inscenaci nohy u loutek tohoto typu potřebné, jsou většinou pouze efektní záležitostí a celá loutka je vysunuta před paravan, kde je chůze simulovaná. Protože u těchto typů loutek, především u maňásků je kladen menší důraz na realistický přepis lidské postavy, můžeme tuto simulaci z hlediska diváka připustit.

Hra s předměty vedenými skrytě zdola je vždy prostorově omezena do hloubky a šířky technickými možnostmi paravanu, výškově pak scénografické omezení není nutné. U kamenných divadel bývá vykrytí scény paravanem vyřešeno „ponořením" vodičů do propadliště. V kukátkové scéně může být vykrytí paravanem dokonce chápáno jako součást architektury divadla /bouda pro maňásky/ nebo jako určitá konvence dohodnutá s divákem. U kočovných loutkářů je hlavním prostorotvorným úkolem vyřešit problém velikosti paravanu v závislosti na fyziognomické dimenzi vodiče a velikosti loutky tak, aby osvětlení, barevnost a dekorativnost scény působily příjemně na diváka. V roce 1963 byla v Divadle loutek v Ostravě poprvé použita metoda černého divadla k zakrytí vodičů. Loutkoherci hráli v černých kostýmech v tmavém prostoru jeviště a loutky byly zviditelněny bodovým reflektorem. Možnost volného pohybu loutky v celém prostoru jeviště lze také docílit ukrytím vodiče do prodlouženého kostýmu loutky.

1.2.Loutky vedené shora

1.2.1 Marioneta

S marionetami se v českých zemích setkáváme nejprve u kočovných loutkářů už ve 2. polovině 16.století. Od té doby ovládaly naše loutkové jeviště, mimo trochu „pokleslého"maňáska", až do nástupu javajky začátkem 50.let 20.století.

Poté se z profesionálních divadel na dlouhá léta vytratily, výjimkou bylo jen Divadlo Spejbla a Hurvínka. Marionetová technologie procházela mnoha fázemi. A neušla ani zásahům loutkářských vynálezců a kutilů. Původní marioneta lidového loutkáře byla na drátě v hlavě loutky, a tvořila velice úzký kontakt vodiče s figurou. Drát, který byl osou loutky, umožňoval pouze otáčení hlavy, loutka si mohla sednout, chodit a hrát rukama. Snaha o co nejrealističtější podobu loutky vedla k odstranění hlavního drátu a nahrazení pohyblivých částí nitěmi. Nutno podotknout, že přes veškeré úsilí udělat z marionety"živého" člověka na nitích, se to loutkářům nikdy nepovedlo a naopak často přispěli k její ještě větší loutkovitosti.

1.2.2.Marionety na nitích

Technologie marionety na nitích patří u nás k nejznámějším. Loutka se ovládá pomocí nití, které jsou upevněny k vahadlu. Konstrukce vahadla vodorovného i svislého zaručuje velice snadný pohyb hlavou a tělem, nevýhodou ale je , že nakloněním vahadla se povolí i nitě na nohy a předkloněná loutka nemůže chodit. V době mezi dvěma světovými válkami, kdy našemu divadlu vládly marionety, mělo téměř každé divadlo svůj model vahadla, nějaký vlastní vynález. Hraní s marionetou na nitích je jednou z nejnáročnějších disciplín loutkového divadla.

1.2.3. Marioneta sicilská

Italské divadlo marionet zvolilo pro své loutky rytířů marionetu na drátě, často až 1 metr velkou, bohatě zdobenou brněním. Silný drát je veden hlavou loutky, jedna ruka s mečem je na delším drátu a jedna noha je opatřena bodcem, aby se loutka mohla při bitvě zapřít do podlahy.

1.2.4..Marioneta indická

Indická marioneta má hlavní drát, připevněný jedním koncem k hlavě vodiče, a také ruce jsou ovládány dráty.

U obou těchto typů marionet je pohyb daleko razantnější a přesnější, na rozdíl od loutek vedených na nitích.

1.2.5 Jevištní prostor pro loutky vedené shora

Hra s předměty marionetového typu, vedenými shora, souvisí s kukátkovou scénou italského typu. To vyplývá z nutnosti zakrýt prostor nad loutkou sufitou nebo portálem, aby vodič nebyl vidět. Nutnost technicky umístit loutkoherce do určité výše vyžaduje vybudovat nosnou konstrukci, která scénu pro hru s loutkou prostorově omezuje. Prostor se ohraničuje horní vykrývající sufitou, podlahou, po stranách pak portály nebo konstrukcí nesoucí vodiče. Vývoj jeviště pro marionety se zakrytým vedením směřoval k co nejsvobodnějšímu pohybu loutek na něm. Z tohoto hlediska je nejoptimálnější kruhový proscéniový rám, který poprvé použil Richard Teschner, německý sochař a malíř, okouzlený loutkovým divadlem , působící od roku 1906 ve Vídni. Kruhový tvar jeviště vychází z poznatku, že nejideálnější tvar obrazu , který je divák schopen rovnocenně vnímat, je kruh. Vytvoříme-li z ideálního kruhu obdélníkový nebo čtvercový výřez, musíme zbytek prostoru potlačit světlem, dekorací a podobně. Jeviště lidového loutkáře vycházelo z barokní architektury místností s nízkým stropem. Portál byl ve tvaru podlouhlého obdélníku, a prostor za ním ještě rámován řadou snižujících se sufit až téměř na výšku loutky. Vodič se pohyboval ve stejné výši jako byla podlaha jeviště.

Začátkem 20.století došlo k reformě stávajícího jeviště a podlaha byla zvednuta nad jeviště. Tím došlo k uvolnění prostoru za loutkou, hra loutek může být ovšem provozována jen v úzké ulici, kam až loutkoherec dosáhne. Systém renesančního divadla se pak odrazil ve zmnožení těchto ulic vybudováním několika lávek za sebou. Tato renovovaná scéna lidových loutkářů je plně postačující pro sály s rovnou podlahou a své využití nachází při zájezdové činnosti divadel.

1.3.Stínové loutky

Hra se s stínovými loutkami je doménou asijského, především čínského, loutkového divadla. Princip spočívá v přitisknutí loutky zezadu na plátno, které je osvíceno rozptýleným světlem šikmo seshora. Pro diváka se loutky stávají viditelnými až v okamžiku přitisknutí. Loutky jsou voděny zezadu tyčkami a čempurity, upevněnnými na hlavě a za krkem, a umožňují otáčení figury na plátně.

1.4. Zvláštní typy loutek

Závěrem této kapitoly považuji ještě za nutné se zmínit o loutkách, které jen těžko můžeme zařadit mezi ostatní klasické typy, a které rozšiřují inscenační možnosti loutkového divadla. Moderní loutkoherecká praxe, nové prostory pro hru, jako jsou ulice a velká prostranství, vedla inscenátory k vytváření obřích loutek, které jsou svojí velikostí proti člověku dominantní.

První zajímavostí je loutka krosnová. Obrovské loutky jsou nošeny jako krosna na zádech loutkoherce, hlava s technologií obří pistolové javajky je ovládána hlavou vodiče. Další možností upevnění obří loutky je na tyči v držadle opasku vodiče .Existuje i možnost upevnění jedné obrovské loutky na třech tyčích, ovládané třemi vodiči, z nichž jeden ovládá pravou, druhý levou ruku a prostřední hlavu loutky. Tyto obří objekty se objevují už v nejrůznějších karnevalových i rituálních průvodech. S principem úpravy zjevu herce přidáním některých loutkových součástí se setkáme v nejrůznějších variantách masopustních zábav / bába v nůši, jezdci na koni / nebo v cirkusových podívaných. Z profesionálních divadel nelze zapomenout na americké Bread and Puppet Theatre.

Další zvláštností, objevující se na konci 19. a na začátku 20.století v německy mluvících zemích, byly plošné papírové loutky, ovládané ze strany nebo shora, jako marionety.

Byly součástí výtvarně propracovaných vystřihovacích archů. Toto rodinné divadélko se provozovalo se všemi patřičnými efekty velkých činoherních scén / propadliště, bohaté scénické proměny, létací stroje, moře /.

Ve Vietnamu má svůj původ vodní divadlo, s loutkami vedenými na dálku. Ve vodní nádrži, která představuje zatopené rýžové pole, stojí loutkoherci v boudě z rákosí a mezerami mezi ním pozorují loutky, které vodí na dlouhých tyčích. Loutky jsou buď ovládány táhly, nebo rozpohybovány odporem vody. Tyče i další technologie je skrytá pod hladinou.

Až dosud byla řeč převážně o figurálních loutkách, ale pro úplnost je třeba říci, že se na loutkovém jevišti objevují také nefigurální objekty /deštníky a jiné předměty denního života /, aby ve spojení s ostatními vlastnostmi loutky vytvořily představu jednající postavy. Míra stylizace může být nejrůznější, vždy tu ovšem musí zůstat něco, co je spojené s představou živého modelu, co by připomínalo figurální předobraz, nebo alespoň jeho jednání. Problematika nefigurálních předmětů na loutkovém jevišti je úzce spojena s definicemi loutky a loutkovitostí, jíž bude věnována pozornost v průběhu třetí kapitoly.

II. K vývoji českého loutkového divadla

Stanovit dobu vzniku a určit přesně původ loutkového divadla není možné, protože nám k tomu chybí odpovídající prameny. Již soška, sloužící k magickým obřadům v pohanských dobách, může být svým způsobem považována za loutku. Tato figurka z hlíny, rohoviny nebo kostí měla symbolický charakter, a člověk se jejím prostřednictvím snažil znázornit plasticky sebe sama nebo ostatní živé tvory. Přitom usiloval o postihnutí podstatného a obecného pro daný typ a charakter. Ze začátku to byla primitivnost a neznalost nástrojů, jak zvládat materiály, která ho nutila hledat to nejpodstatnější. Postupným ovládnutím materiálu, jeho povrchové úpravy, tvaru a velikosti se z člověka stává tvůrce, který se snaží věci nejen znázornit, ale dát jim i určitý obsah a sdělení. Základy loutkového divadla hledejme tedy tam, kde člověk usiluje o rozhýbání hmoty a o její mýtické oživení.

2.1. Evropské kořeny českého loutkářství

Až do 70.let 17.století nemůžeme loutkářství považovat za specifické divadelní odvětví. Herci italských improvizačních komedií, i německé a holandské kočující společnosti, střídali představení loutková s hrami živých osob, a tak lze bez nadsázky říct, že loutkové divadlo do té doby provozovala každá zámožnější společnost, protože vyžadovalo značnější investice, zato však menší provozní náklady. První profesionální soubor, o němž je na našem území zmínka, je spjat se dvorem Rudolfa II., o jeho působení však není nic bližšího známo. Při korunovační slavnosti Ferdinanda II. v červenci roku 1617 hrála v Praze společnost anglických komediantů, jiná anglická divadelní společnost hrála v Praze v letech 1619-20. Na Moravě se zachovalo doporučení arcivévody a biskupa Karla, datované v Nise dne 18.března 1617, ve které vyzdvihuje anglické komediantské produkce kardinálovi a biskupovi Dietrichsteinovi.

O italských hercích v Praze je první zmínka v roce 1627 při zásnubních slavnostech Eleonory a Ferdinanda II. Prvním často citovaným, ale dosud neověřeným dokladem o produkci cizích loutkářů v Praze je dopis kardinála a hraběte Harracha ze dne 10.ledna 1657. Kardinál Harrach se v něm zmiňuuje o (...)"*hře malých figur, které baví člověka neméně, než skutečná komedie.*" [1] Tento pramen uvádí ve studii „Příspěvky k dějinám českého divadla" Ferdinand Menčík. Bližší podrobnosti o tomto citátu Menčík neuvádí, analogicky podle jiných jeho citátů lze vyvodit, že Menčík čerpal z vídeňských pramenů Harrachovského muzea.

V roce 1666 žádal Holanďan Adam Kloss o možnost veřejně předvádět své komedie, a bylo mu ze strany úřadů vyhověno. O rok později podali marionetáři Petr Resonier a Joan Baptista žádost o povolení italského marionetového divadla na Malé Straně. Úřady jim žádost opět schválily. Cizí herecké společnosti přizpůsobovaly svůj projev místním podmínkám, především pak v repertoáru. Hry přejímaly základní osnovu se schematizovaným dějem na konflikt dobra a zla. V roce 1668 vyšel v Německu román Hanse Jacoba Christoffela von Grimelshausen " Dobrodružný Simplius Simplicissimus" se statí, z níž lze poznat, jaký účinek měly na tehdejší obecenstvo fantaskní divadelní scény. (...)"*Cožpak agirujeme, hrajeme a vidíme raději, než historii o bohaprázdném doktoru Johanu Faustovi, proto, že je tam vždy houf ďáblů předváděn, a ve všelijakých šeredných tvářnostech představován. Vždyť je přece známo, jak často již vyskytly se při takových ďábelských maškarních tancích a faustovských komediích z dopuštění božího mezi oněmi i praví ďáblové, takže se nevědělo, odkud přišel tenhle čtvrtý, nebo sedmý nebo dvanáctý".* [2]. Tyto holandské a italské produkce ovlivnily i vznik německého profesionálního loutkového divadla , s nímž bylo spjato české loutkářství až do poloviny 19.století. Vlivem moru, který zasáhl Čechy v roce 1676, byla v působení cizích komediantů v Čechách větší odmlka, další žádosti o povolení divadelní činnosti se objevují na konci 17. století.

Jak již bylo řečeno, úlohu německého divadla ve vývoji našeho loutkářství nemůžeme opomenout. V německém divadle se nejvíce uplatnily "hauptakce", historické či mytologické hry s komickými výstupy šaška „Hanse Wursta". Hrubozrnná komika a obhroublost Hanse Wursta čerpala z masopustních frašek Hanse Sachse a jeho vrstevníků ze 16.století. Italskou společnost Giovanniho Nanniniho, působící na sklonku 90.let 17. století v hospodě „U černého lva" na Malé straně vytlačil právě německý Hanswurst. Marionetové divadlo se přizpůsobilo stylu hauptakcí a jednání bez motivace, jednoznačnost charakterů a rétoričnost byla přenesena i na divadlo loutkové. Na marionetovém divadle se v 17. století hrály také vlašské burlesky, rytířské a loupežnické hry, v divadelní hantýrce nazývané "rytírny" či „rajbrštyky". Kočovní marionetáři hrávali v pronajímaných boudách v Praze na Karolinském náměstí, později v Kotcích, v Brně pak na Zelném trhu. Udělení povolení k veřejnému vystoupení provázela vždy řada komplikovaných vyšetřování a cenzura repertoáru. Radnice dohlížela především na to, aby loutky nevzbuzovaly strach a šíření pověrčivosti.

Z výše uvedené citace je zřejmé, že loutkáři, kteří manipulovali hojně s loutkami ďáblů nebo jiných nadpřirozených bytostí, mohli natolik ovlivnit prožitek diváka, že dostačoval k obvinění z čarodějnictví. Právně mohlo být poté naplněno(...) *„Článkem o kouzelnictví, čarodějnictví , věštectví a podobném"* [3]. Tresty byly odstupňovány od uzavření do blázince až po nejtěžší tělesné tresty a smrt, pokud by se při prohlídce obydlí našla písemná smlouva s ďáblem nebo by obviněný užil rouhavých výroků - trest smrti upálením.

Doklady o cizích marionetářích, působících na našem území, jsou ve větší míře zachovány až od roku 1750, kdy se spisy Nejvyššího zemského úřadu v Čechách začaly třídit podle oborů. Do té doby hráli loutkáři na koncesi udělovanou buď vrchnostenským úřadem, nebo magistrátem, a spisy byly zničeny válečnými událostmi nebo skartací. Mnozí loutkáři se dostali do Čech na pozvání hraběte Sporcka, aby v jeho divadle na Novém městě předváděli marionetové divadlo. Jedním z nich byl Antoni Josef Geissler, který 19.dubna roku 1713 hrál

se 120-centimetrovými marionetami scénicky bohaté mytologické hry "Hercules a Alceste" a „Únos Proserpiny". Nové jeviště bylo pro divadelní účely zřízeno v Celetné ulici č.p.11 v Manhartovském domě. Zde se konaly loutkové produkce německých, italských a holandských společností. Až do počátku stavby Nosticova divadla na Starém městě započaté roku 1781 a ukončené jeho otevřením 21.dubna 1783, produkce pokračovaly i na Karolinském náměstí. S dostavbou Nosticova divadla se ale spojovala podmínka hraběte Nostice, aby zde provozované levné "krejcarové" produkce nepoškozovaly činnost kamenného divadla. Za stavby Nosticova divadla nebyla v Praze podána žádná loutkářská žádost. Podobný osud se nevyhnul ani boudám v jiných městských centrech ve 2.polovině 18.století. Loutkáři, kteří nadále v českých zemích působili, byli převážnou většinou české národnosti a hráli ve venkovských městech v českém jazyce.

2.2. České loutkové divadlo

Úvodem této statě bych ráda upozornila na velmi cennou historiografickou práci Jiřího Bartoše „Loutkářská kronika" [4], která přináší množství podrobných informací o působení loutkářů a jejich rodů v Čechách a na Moravě. Jelikož se v této kapitole zaměřuji na charakteristické znaky českého loutkářství a na vlivy, které směřovaly ke vzniku české loutkářské školy, nebudu se dále jednotlivým osobnostem obšírněji věnovat. Je nesporné, že stály u vzniku české loutkářské tradice, a tak nezmínit některá jména samozřejmě nejde. Učiním tak tedy v samém závěru, jehož součástí bude stručný přehled nejzajímavějších osobností českého loutkářství .

2.2.1.Marionetáři na českém venkově

Jak bylo uvedeno výše, zábavná a levná představení kočovných komediantů se ve 2.polovině 18.století stala natolik silnou konkurencí stálých divadel, že na jejich nátlak došlo k omezení produkcí, a nakonec k vyloučení loutkového divadla z center měst. Do doby josefínských

reforem také spadá vznik českého loutkového divadla provozovaného Čechy a v českém jazyce. Čeští loutkáři, nazýváni také „komedáři“, „pimprláci“ a „pimpuškáři“, převzali od svých zahraničních kolegů inscenační styl a také mezinárodní repertoár, který ovšem uváděli česky. Získání loutkářské koncese v době panování Josefa II. nebylo hlavně na venkově nijak obtížné, a tak se stalo vyhledávanou obživou sociálně nezabezpečených a fyzické práce neschopných občanů /invalidé, váleční vysloužilci/. Loutkáři museli dodržovat četná omezení, mezi základní patřil zákaz hrát divadlo o státních a církevních svátcích a v určitou denní dobu. Z typového hlediska se nejčastěji uplatnily marionety v barokním řezbářském stylu. Měly výrazné realistické obličeje, stylizované vlasy a vousy. Hlava, ruce, nohy od kolen dolů, byly řezbovány z lipového dřeva a polychromovány temperovými nebo olejovými barvami. Tělo loutky bylo z podřadnějšího dřeva, jako byl smrk nebo jedle. Malované části se natíraly včelím voskem rozpuštěným v terpentýnovém oleji. Běžná velikost se pohybovala mezi šedesáti až osmdesáti centimetry. Loutky byly vyřezávány v souladu s tehdejším estetickým myšlením jako typy. Kostým i podoba představovala jejich aktéra ještě dříve, než začal jednat. K charakteristickým typům patřil poustevník, mladý rytíř s knírem, mladá šlechtična, starší rytíř s plnovousem, čert, loupežník a smrtka. Každý loutkář měl obyčejně sadu loutek, která se nazývala“komedie“, “hra“, “gardéroba“ nebo „kvadróba“. Českým ekvivalentem německého Hanswursta byl Kašpar , u nějž byly záporné stránky povahy více potlačeny. „Kašpar“ se stal typem lidového filozofa, podobně jako typicky český sedlák „Škrhola“, tragikomická postava, vycházející ze skutečného předobrazu českého vesničana. Kostýmy marionet byly obměnitelné, vznešené figury měly oděvy značně přezdobené, a z hlediska historické věrnosti zidealizované. Na venkově působili marionetáři v hostincích anebo pod širým nebem a o jejich vystoupení se diváci doslechli z vyvolávání a bubnování na turecký buben. K doprovodu představení sloužil také kolovrátek, a z hudebních nástrojů niňěra, měchová diatonická harmonika, různé trumpety a brumle. Marionetář loutky nejen ovládal,

ale také mluvil za všechny postavy. Nezamezilo se tak bohužel nízké úrovni interpretace, plné gramatických chyb, převrácených akcentů a lidové kramářské patetičnosti. Výtvarné autorství loutek a hraní s nimi se diferencovalo až na přelomu 18.a 19.století. Do té doby šlo řezbářství a loutkářství ruku v ruce a dědilo se z generace na generaci.

Na závěr můžeme tedy konstatovat, že na samém začátku české loutkářské školy stál venkov, který loutkářům poskytl možnost útočiště a obživy. Ač často za hranicí uměleckého vkusu , snažili se čeští loutkáři repertoár nejen přejímat, ale vytvářet i původní hry s českými náměty. S nárůstem obliby loutkového divadla souvisel také rozmach ochotnického divadla a spolkové činnosti na venkově od 2.poloviny 19.století.

2.2.2. Loutkový repertoár českých kočovných loutkářů a ochotníků

Nejstarší loutkové hry převzali čeští marionetáři z tradičního repertoáru zahraničních kočovných skupin. Jednalo se o hry biblické, náboženské i světské. Z biblických námětů byla cizími marionetáři inscenována hra „O pyšném Amanovi a králi Ahasverovi“ [5] roku 1651 německým loutkářem Johannem Schillingem. Ve stejném roce provedl tentýž loutkář v Praze i hru o „Doktoru Faustovi“ [6]. Z legend o svatých byla oblíbená „Sv.Jenovéfa“, “Sv.Florián“ či „Sv.Jiří“. Repertoár , který se uplatnil na českém venkově, měl často veselé pasáže a zálibu ve zdejším prostředí. Objevily se také hry převzaté z činoherního a operního jeviště, ale nové myšlenkové proudy vyvolané francouzskou revolucí, napoleonskými válkami a českým národním obrozením přinesly změny také na loutkovou scénu. Na počátku 19. století se objevila řada her námětově vycházejících z českého prostředí. Vydávány byly v edicích s českými divadelními hrami. Z hlediska literárního měly texty určitou estetickou hodnotu, a proto bylo jejich autorství mylně připisováno mnoha obrozeneckým spisovatelům. Psali je však autoři, píšící výlučně pro lidové loutkáře.

K nim patřil i Prokop Konopásek /1785-1828 / z Olešné u Rakovníka.(...) "*Na Konopáska jako autora loutkářských her upozornil roku 1895 František Hrnčíř v článku „Loutkové divadlo", v němž mu připisuje pět her, pak lidový loutkář Jan Karfiol, vnuk Františka Vinického v dopisu z roku 1921 ve kterém vypočítává čtyři hry, které napsal Konopásek pro jeho dědu. V knize „Kulturní místopis rakovnického kraje" se Antonín Lhota zmiňuje o spolupráci Konopáskově s matějem Kopeckým a uvádí tři hry, které napsal Konopásek pro Matěje Kopeckého.*" [7] Další svědectví o Konopáskově činnosti podala i jeho vnučka, paní Gráfová, která si z dětství tuto skutečnost pamatovala. Konopáskovy původní spisy se nedochovaly, nejstarší texty jeho her pocházejí ze čtyřicátých a šedesátých let 19.století. S určitostí můžeme určit Konopáskovo autorství u následujících šesti her: 1. "Kníže Oldřich" (Pražské posvícení), 2. "Pan Franc ze zámku", 3. "Jan Kovařík" (Loupežníci na vrchu džbáně), 4. "Strejček Škrhola", 5. "Mluvárna" (Král Záhorský), 6."Tři přátelé po deseti letech"(Obležení města Sibína). Společný je těmto textům realistický přístup k tématu, komediální nadhled a časté střídání mluveného slova s písněmi. Zvláštním druhem loutkářských her se staly zdramatizované epické povídky, upravované přímo pro loutky. Původci těchto adaptací nejsou většinou známi, byli to nejvíce loutkáři, kteří si po přečtení určitého literárního díla z něj pro loutky upravili nejoblíbenější část. Z činoherního repertoáru se pro loutkovou scénu upravovaly nejčastěji komedie Jana Nepomuka Štěpánka (1783-1844) a Václava Klimenta Klicpery (1792-1857) pro jejich technickou a scénickou nenáročnost. V souvislosti s rozvojem českého ochotnického loutkářství se po roce 1860 uplatnil z hlediska výběru repertoáru reformní směr, soustřeďující se na výchovnou složku představení. Zaměřil se na dětského diváka, jemuž měl přinést hodnotnější a pestřejší náměty, příznačný byl také sklon vychovávat a poučovat. Pro tyto účely zařídil na přelomu 50. a 60. let 19.století ředitel Výchovného ústavu František Hauser ve Vodičkově ulici loutkové divadlo s dominantní pedagogickou funkcí. Napsal pro ně loutkovou hru se současnou tématikou vystěhovalectví

„Cesta do Ameriky“. Podobné ambice amatérsky zušlechtit loutkové divadlo pro výchovné účely přetrvávaly téměř do poloviny 20.století. Dnes můžeme na tyto tendence „násilné kultivace“pohlížet spíše kriticky. Do pozadí se dostala estetická funkce a výtvarná složka představení a ochotnické provedení se omezovalo na mentorování a klišé. Reformním snahám se nevyhnula ani tradiční komická postava Kašpara, hlavního komunikátora mezi jevištěm a hledištěm. Kašpar, nositel veselých šprýmů a glosátor hry, dodávající jim celistvost a hravost, se stal učitelem, kazatelem a mentorem, který specifickou komunikaci mezi jevištěm a hledištěm zrušil.

Zvláštním fenoménem, jehož tradice sahá do německy mluvících zemí, se stala domácí loutková divadélka. První české dekorace pro domácí divadlo vydalo v roce 1894 Nakladatelství J.R.Vilímek v Knihovně malého čtenáře. Šlo o čtyři archy s proscéniem, dekorací návsi a plošnými figurami ke Konopáskově hře „Pan Franc ze zámku“. Oblíbená domácí zábava měšťanských dětí se podílela na vzniku loutkového průmyslu. Výrobky jednotlivých firem se lišily kvalitou, od věcí nevkusných až po dokonalé výrobky umělecky i reprodukčně. Perokresby Mikoláše Alše se staly předlohami prvních českých sériově vyráběných dřevěných loutek. Disproporční poměr hlavy a těla jim dodával humorný ráz a vžil se pro ně název „Alšovky“. Repertoár domácího loutkového divadla značně podléhal zájmům svého majitele. Ke každému archu dekorací byly přibaleny také texty her, většinou osvědčených loutkových kusů, ale co se s loutkami skutečně hrálo, je téměř nedoložitelné.

2.2.3. Integrace a profesionalizace loutkového divadla

Rozmach ochotnického loutkářství provázely snahy o jeho integraci.V roce 1903 a 1904 se v Plzni konal první a druhý sjezd českých loutkářských pracovníků, organizovaný spolkovými divadly.Výsledkem druhého sjezdu bylo ustavení Ústředního sdružení loutkových divadel v království českém, jehož faktická činnost ale nebyla nikdy zahájena.

Masově se rozvíjející spolkové loutkářství podpořila i Národopisná výstava československá, uskutečněná v Praze v roce 1895 a loutkářská výstava v Národopisném muzeu Praze, uspořádaná v roce1911. Z podnětu Jindřicha Veselého (1885-1939) vznikla první česká aktivní loutková organizace - Český svaz loutkového divadla. Zásluhou svazu začal v roce 1912 vycházet loutkářský časopis Český loutkář. Jeho prvním šéfredaktorem byl Jindřich Veselý.

V roce1929 byla v Praze na pátém sjezdu českých loutkářů založena z českého a francouzského podnětu mezinárodní loutkářská organizace UNIMA (Union Internationale des Marionnettes), jako první světová organizace v oblasti loutkového divadla. Jindřich Veselý se stal jejím prvním prezidentem. V roce 1933 se úřadu ujal Josef Skupa (), sekretářem se stal Jan Malík (), další výrazná organizátorská osobnost českého loutkářství.V roce 1940 založil a po 2.světové válce pak obnovil vydávání revue Loutková scéna, která přinášela nejnovější informace o českém a světovém loutkářství. Po zákazu soukromého podnikání v divadelnictví, uzákoněném v roce 1948 byla utlumena činnost kočovných a spolkových divadel. Divadlo se stalo kulturním statkem, o který pečoval stát finančně, organizačně a ideově. Na základě rozhodnutí Divadelní a dramaturgické rady bylo dne 27.9.1949 založeno v Praze profesionální Ústřední loutkové divadlo. Toto divadlo bylo ustanoveno jako organizační a hospodářské centrum vznikající sítě českých profesionálních divadel. Nově vzniklá divadla v Brně, Českých Budějovicích a Liberci se stala pobočkami pražské scény. Tato unie byla pro nedomyšlenost ekonomického zajištění v lednu roku 1951 zrušena a pobočky se osamostatnily. K plné profesionalizaci došlo v průběhu šedesátých let, kdy se umělecký soubor ještě více diferencoval od techniky a administrativy.

Je předmětem diskuse, jak budeme na institucionalizaci nahlížet. K pozitivním stránkám určitě patří, že se podařilo zrovnoprávnit loutkové divadlo s ostatními divadelními druhy. Také finanční podpora státu vedla k novým tvůrčím postupům , které mohly být zrealizovány bez obav o komerční úspěch představení. Negativa jsou příznačná pro celou oblast kultury dané doby, loutkové divadlo nevyjímaje. Patří mezi ně cenzura, ideové ovlivňování diváka, nekritické přebírání sovětského jevištního stylu a repertoáru a likvidace kočovných divadel.

2.2.4. Nejvýraznější osobnosti českého loutkářství od počátků k dnešku

Kromě dílčích prací věnujících se konkrétním osobnostem se podařilo pořídit úplný soupis loutkářského stavu v Čechách až Jaroslavu Bartošovi, významnému teoretikovi loutkového divadla 20.století. .Údaje Bartoš čerpal ze spisů tehdejšího Státního ústředního archivu v Praze a Státního archivu v Brně. Přestože jde o publikaci téměř padesát let starou, dodnes je jeho Loutkářská kronika ve vědeckých kruzích uváděna jako nejúplnější zdroj informací nejstarších českých loutkářských dějin. Jako nejstaršího významnějšího loutkáře hrajícího česky Bartoš uvádí Jana Bráta/Brada/ z Náchoda. První záznamy o jeho loutkářské činnosti pocházejí ze sedmdesátých let 18.století. Ze spisů je zřejmé, že byl několikrát úředně stíhán pro nedovolené produkce nebo proto, že je nepodřídil cenzuře. Krištof Ludvík/Ludwig/ z Hořic u Krumlova, je Bartošem uváděn jako patrně první loutkář, hlásící se k české národnosti. Na podzim roku 1779 se ve spisech zemského gubernia v Praze objevila žádost prvního loutkáře rodu Kopeckých, Jana Kopeckého. Žádal v ní povolení loutkových her v Čechách. Jan Kopecký byl otcem snad nejproslulejšího českého loutkáře Matěje Kopeckého (1775-1847). Bartoš uvádí,že působení tohoto patriarchy českých loutkářů bylo často neobjektivně idealizováno a legendarizováno. Byl vydáván za autora i řezbáře loutek, autora Kašpárka, ale ve skutečnosti Matěj Kopecký hry nepsal, loutky neřezal pouze s nimi hrál, ale obrozenecké klima z něj vytvořilo symbolický typ českého tvůrčího ducha , ačkoliv za pravého průkopníka Bartoš považuje jeho otce, JanaKopeckého. V historii českého loutkářství má své nesporné místo také Jan Flachs z Vlásenic. Marionetové divadlo provozovala od první čtvrtiny 18.století celá jeho početná rodina a Jan Flachs byl i řezbářem. Bartoš uvádí genealogii dalších loutkářských rodů - Dubských, Meissnerů, Pecků, Malečků, kteří působili na našem území v průběhu 18.a 19.století. Tolik k nejstarší loutkářské historii.

Na počátku 20.století s přetrvávající oblibou spolkové činnosti vznikla první spolková loutková scéna v Praze. Byla ustavena na sklonku roku 1902 z popudu členů Klubu vlasteneckých přátel Dr.Paříka a Třebenicka. Éra loutkového divadla Klubu vlasteneckých přátel Dr. Paříka a Třebenicka trvala sice jen sedm let, přesto se v ní podařilo uvést na scénu hry starších loutkářských dramatiků, adaptace činoherní klasiky, a více než sto her na známé pohádkové náměty. Hlavním protagonistou tohoto divadla byl libeňský obchodník a loutkářský nadšenec Alois Rada. Základem repertoáru byly hry pro děti, které dokázal upoutat překvapivým dějem a atraktivní pohádkovou scenérií. Radovou zásluhou se Kašpárek opět stal neodmyslitelnou součástí loutkového divadla. Toto divadlo tvořilo spojovací článek mezi kočovným a moderním loutkovým divadlem.

Po roce 1949 vzniklo Ústřední loutkové divadlo /ULD/ jako organizační a hospodářské centrum českých divadel, na jehož založení se podílel Jan Malík. Jeho působení v ULD v průběhu padesátých let bylo spjato s určitým režijním a dramaturgickým monopolem, projevujícím se v přebírání herního stylu moskevského divadla S.V.Obrazcova. Nastupující loutkářská generace se však chtěla vrátit k iluzivnějším a hravějším inscenacím, a tak v roce 1960 získalo ULD v Praze na Příkopech pobočku Sluníčko, zaměřenou na předškolní děti. Zásluhou režiséra Jindřicha Halíka se na scénu Sluníčka dostal hravější komediální styl s nápaditým odkrytím vodičů marionet. Z mimopražských osobností je třeba zmínit se o Vladimíru Matouškovi, zakladateli světoznámého divadla DRAK. Vladimír Matoušek sestavil ansámbl z profesionálních loutkoherců, které převedl ze svého bývalého působiště brněnského divadla Radost a z loutkových divadel v Karlových Varech a Teplicích. S činností DRAKU je spojena řada jmen autorských i režisérských osobností, které formovaly specifický jevištní výraz českého loutkářství. Bezpochyby nejvýraznější etapou bylo působení režiséra a ředitele Josefa Krofty.

Dramaturgie 70-90. let nacházela nové látky v dětské světové literatuře, herectví se vedle komunikativnosti, improvizačních a komediálních schopností vyznačovalo prohlubováním výpovědi o loutce. Vizuální podíl na vyznění díla posilovaly loutky a scénografie Pavla Kalfus. Brněnská éra režiséra Vladimíra Matouška v divadle Radost byla od své první sezóny v roce 1945-1946 spojena se snahou o vlastní dramaturgický a inscenační profil, vycházející vstříc dětské psychologii. Dramatik, činoherec a loutkářský režisér Jiří Jaroš, který se do vedení divadla dostal v roce 1964, zdůrazňoval neverbální složky inscenace, které podporovaly divadelnost a metaforickou působivost jevištní akce. Také Jaroš usiloval o propojení loutek s živými herci. Bylo by nevděčné se na konci nezmínit o zakladateli nejpopulárnějšího loutkového divadla Spejbla a Hurvínka, Josefu Skupovi. Impulzem ke vzniku nejprve plzeňské loutkové scény byl ohlas Skupovy tvorby u domácího a zahraničního obecenstva koncem 20.let, projekty s Osvobozeným divadlem či turné po USA, které nebylo možné realizovat za amatérských podmínek. V Plzni mělo divadlo svoji základnu v letech 19333-1944. Poetika divadla vycházela z groteskní konfrontace životních postojů loutkových protagonistů Spejbla a Hurvínka, která se odehrávala v několika vzájemně významově propojených rovinách. Zostřující se politická situace v Evropě a nebezpečí fašismu způsobily ve Skupově tvorbě obrat ke společensky angažovaným tématům. Představení, která se odehrávala po celé zemi, se stala tichými protiokupačními demonstracemi, které v lednu 1944 vyústilo k zatčení a uvěznění Josefa Skupy. Po válce se divadlo přestěhovalo do Prahy, posléze bylo zestátněno, což mělo neblahý dopad na jeho repertoár. Po smrti Josefa Skupy v roce 1957 převzal hlasovou interpretaci S+H na Skupovu žádost Miloš Kirschner. Ten se od roku 1966 také stal ředitelem divadla, pokračoval v intencích Skupovy autorsko-herecké metody, aktualizoval oba typy, a navzdory skeptikům prokázal jejich životnost.

V kontextu evropského loutkářství si české loutkové divadlo udržuje do dneška své specifické postavení. Výjimečného ohlasu dosáhlo na četných turné v zahraničí, kde se jeho dřevění protagonisté stali jedněmi z nemnoha známých postav českého divadla.

Po roce 1989 dochází k oživení loutkové scény v tom smyslu, že stírá rozdíl mezi divadly institucionalizovanými a nově vznikajícími kočovnými společnostmi. Dobře se prosadilo Divadlo Bratří Formanů, nebo Buchty a Loutky, dlužno však říci, že jejich tvorba směřuje k prolínání žánrů, a bohužel k častému podceňování loutky a jejích specifických výrazových prostředků.

III. Komunikace a vztahy u loutkového divadla

Na začátku kulturních dějin to byl rituál, který u účastníků navozoval stavy tranzu a davové sugesce. Jeho účinky se projevovaly jako individuální a hluboký zážitek s katarzními očišťujícími hodnotami. Chceme-li hovořit o poslání divadla, spatřujme v něm zkulturněný rituál. Psychohygienický aspekt tohoto rituálu je, že člověk prožívá zážitek individuálně, současně se však ztotožňuje se skupinou, ke které patří. Zabývat se vztahy mezi divákem, hercem a loutkou neznamená pouhé objasňování mechanismů přenosu určitého obsahu nebo informace. Divadlo je prostředkem pro individuální rozvoj vnitřního světa, který probíhá ve sféře prožívání. Prožívání jako průběžný fenomén života je někdy závislé na struktuře osobnosti a na střetávání racionálních a iracionálních aktivit. V období ranného dětství je obrazotvornost dominujícím principem uspokojení. V průběhu dalšího vývoje přechází dítě od snícího vědomí na vědomí egocentrické, aby posléze vyústilo do realistického myšlení dospělého člověka. Změny egocentrického vědomí spočívají v pozvolném zahlcování vědomí reálnou skutečností odráženou a zpracovávanou stále složitějšími operacemi. I když v dospělém věku převládá realistické myšlení, elementy snícího vědomí přetrvávají. Komunikace se všemi svými složkami, vnitřní rezonance a prožitek jsou „základními kameny“ vztahu mezi divadlem a divákem.

Divák komunikaci navazuje již tím, že sleduje děj. Aby na základě komunikace došlo také k vnitřní rezonanci u diváka, musí být na jevišti vytvořena taková situace, která ho vnitřně zasáhne. Svoji funkci plní divadlo tehdy, jestliže je tato rezonance natolik silná, že aktivuje prožitek. Prožitek je způsob, s jehož pomocí člověk získává své reálné zkušenosti, a vstřebává to, co prožije, nikoliv jen to,co vidí a slyší nebo dokonce i to, co chápe. Tyto poznatky z obecné estetiky uvádím proto, že slouží k lepší orientaci v prostoru loutkového divadla, které bychom neměli chápat odděleně, ale v kontextu celodivadelním.

V předchozích kapitolách jsem se věnovala loutkám z hlediska technologického a vývoji loutkového divadla v historiografickém kontextu, protože se domnívám, že tyto souvislosti nelze pominout, má-li být smyslem této práce zjistit, jakým vývojem prošlo loutkové divadlo v kulturních dějinách. Ale ať se jednalo o jakýkoliv typ loutky, a ať se s ní hrálo v jakémkoliv čase, vždy tu existoval loutkoherec a jeho divák. Jak už bylo uvedeno výše, komunikace mezi nimi hrála vždy primární roli.

3.1.Loutkové divadlo a dětský divák

Problematika dětského diváka začala být na loutkovém divadle aktuální v době, kdy se do popředí dostaly výchovné tendence loutkového divadla. O tomto faktu se více zmiňuji v kapitole 2.2.2. Malý divák ale není „manipulovatelný předmět", jak to chápala některá díla dětské literatury 19.století, ze kterého teprve dospělí udělají člověka. Pokud však hovoříme o dětském divákovi, je třeba respektovat podstatný rozdíl mezi vnímáním a prožitkem u dospělého člověka a dítěte.

Dítě se na rozdíl od dospělého teprve zmocňuje skutečnosti, a to neplánovitě, nesoustavně a útržkovitě. Jeho racionální myšlení je teprve v počátcích, a svět si osvojuje hlavně pomocí fantazie. Přesto ve fantazii dítěte není menší logika, než ve fantazii umělce. Uveďme si malý příklad: malé dítě pláče, rozbije-li se mu panenka, umělec pláče, když mu umírá hrdina povídky, který neumírá z jeho vůle, ale ze zákonitosti díla. Z teorie dětské literatury je známo, že(...) *„dítě a nedospělý čtenář cítí a posuzuje literaturu daleko normativněji než dospělí v tom smyslu, že kladou mnohem větší váhu na dodržení estetické normy, než na její porušení. Dítě proto příliš nesnáší, aby v určitém stádiu, kdy přijalo za své jisté postupy umělecké skutečnosti,mu byly vnucovány způsoby jiné."* [8] Tuto skutečnost potvrzuje i vlastní pedagogická zkušenost řady z nás, kdy si dítě žádá několikeré opakování oblíbené pohádky a přitom nese velmi nelibě, jestliže porušíme děj nebo třeba jen dialog.

Prapůvodním základem veškerého slovesného umění byl zřejmě mystický příběh s pohádkovými motivy. Loutkové divadlo jako syntéza výtvarného a slovesného umění má svůj prazáklad ve vyjádření těsné symbiózy člověka a přírody. Pohádkový příběh často nabízí přímou souvislost, sounáležitost a závislost člověka a přírody. Kovboj má svého koně, kůň pohádkového hrdiny létá, mluví a někdy i zápasí s hrdinou jako rovnocenný partner. Inscenováním pohádky se rozvinou nejen představy o životě postav, ale je umožněno vnímat samotné postavy nebo jejich znaky / loutky /. Loutky jsou přece blízké hračce, kterou dítě doma samo oživuje.

Pohádka obohacuje znalosti dítěte cizími reáliemi, uvědomováním si rozdílu mezi časem přítomným a fantazijním a vztahy mezi předměty, které mohou nabýt druhotného smyslu. Nabízené etické hodnoty pohádkového příběhu mají za cíl spoluvytvářet takový postoj dítěte, který v sobě nese prvek víry a přesvědčení o vítězství dobra nad zlem. Samozřejmě, že ve střetu s životní realitou dítě brzy zjistí, že podvod a lež nemusí vyjít najevo, a naopak pravda a upřímnost mohou být i trestány. Jednoznačné etické poselství se pak může přetvořit v tento význam: dobro a spravedlnost mají šanci vítězit a měly by vítězit. O toto vítězství je třeba usilovat, což je jeden z hlavních etických vkladů pohádkového příběhu.

Zážitek z pohádky hrané s loutkami je pro dítě mimořádný, a to z několika důvodů. Především už samotná návštěva divadla je výjimečnou událostí, na rozdíl od sledování televize nebo poslechu zvukových médií. Stejně jako film nebo televize nabízí divadlo audiovizuální formy vnímání se značnou převahou formy vizuální. Složka výtvarná je na jevišti pro fantazii prvořadým impulzem a dává inscenaci styl a řád. U loutkového divadla je podíl výtvarného prvku nejvyšší a komunikace s ním je u dítěte přímá a bezprostřední. Scénografové oživují prostor inscenace, děje a akce, jako prvek primární, ale v loutkovém divadle také samotné herce-loutky, předměty a konstrukce plné metaforické proměnlivosti a metaforičnosti.

K rozvíjení divákovy fantazie musí přispívat i samotná tvorba. Chceme-li, aby se dětský divák pohyboval v loutkovém divadle v oblasti tvůrčího myšlení, neměl by se repertoár omezovat na příběhy notoricky známé. Je třeba zmínit se o tom, že především v kategorii her pro předškolní věk panuje největší dramaturgická krize. Nové texty vznikají ojediněle a tvůrci se věnují vyšším věkovým kategoriím, kde je pravděpodobnější konkrétní dotyk s problémy dospělých. Emoce, které vzbuzuje zážitek z pohádky, bývá v polaritě strach - radost a připravuje dítě na katarzi tehdy, kdy ohrožený hrdina dosahuje žádoucího cíle, a nebezpečí a zlo jsou zažehnány. Opravdový zážitek katarze bývá u dětského diváka opravdový a hluboký a osvobozuje dítě z identifikace s hrdinou a jeho příběhem. Záměrem divadelního tvůrce je, aby takovou postavou byl kladný hrdina.

Pro působení loutkového divadla na publikum není zanedbatelná skutečnost, že připravuje své diváky k vnímání dramatického umění v dospělosti. S prvky dramatického umění se dítě sice v médiích setkává, ale pro loutkové divadlo je specifické to, že pohádkový příběh se neopakovatelně, živě a nově vytváří zde a nyní.

3.2.Herec a loutka

Tak jako každé umělecké odvětví, druh či žánr, má i divadlo svoji osobitou specifiku, pomocí níž dosahuje svých uměleckých cílů. Divadlo jako syntetizující umění předkládá v nové umělecké kvalitě literaturu, hudbu, výtvarnictví , ale přesto jeho jedinečnost nebudeme hledat v těchto složkách, i když se na konečné podobě inscenace podílejí. Nejryzejším divadelním prostředkem je herectví, a později i režie, která na sebe vzala organizaci divadelního a dramatického prostoru. Prostřednictvím herce dochází na divadle k tomu, že pro obraz člověka je zvolen sám živý subjekt, který na jevišti bezprostředně komunikuje s dalšími subjekty - diváky.

Obě stránky herectví, představování člověka živým člověkem a kontakt tohoto člověka s publikem jako celkem a divákem jako subjektem spoluvytvářely rozhodujícím způsobem dějiny divadla i jeho popularitu. Dějiny loutkového divadla samozřejmě nemůžeme od hereckého divadla oddělit. Z historického hlediska vzato, marionetové divadlo vzniklo z divadla barokního, jako divadlo napodobující barokní činohru loutkami.

Opačná proměna herce v loutku, řízenou animátorem - básníkem, se odehrála v období klasicismu, nebo později ve dvacátých a třicátých letech 20.století, kdy byl živý herec nahrazen strojem či loutkou, což mělo být chápáno především po konstrukčně mechanické stránce. Na loutkovém divadle však loutku z tohoto hlediska nepojímáme, není přímou antitezí živého herce, ale naopak, je vždy zlidštělá, ať už živým hlasem nebo pohybem zprostředkovaným jejím animátorem. Lze ji tedy označit za syntézu živého herectví a stroje.

3.2.1 Iluzivní loutkové divadlo se zakrytým vodičem

Jak již bylo řečeno, na konci 19. a na začátku 20.století bylo loutkářství spolkovou záležitostí a specializovalo se na dětského diváka. Spolková a školní divadla přebrala dědictví lidových loutkářů, a stala se ušlechtilou zábavou dětí. Dominantní funkcí tehdejších souborů nebyla divadelní tvorba, ale vlastně provozní činnost, daná povinností hrát určitý počet repríz a v určitém čase. Jestliže se lidový loutkář snažil o napodobení barokního divadla, pak se nyní stal jeho iluzionismus nedostatečný a naivní. Proto také převážil zájem o techniku, neboť reprodukční styl vyžadoval značnou iluzívnost, a ta zase určitou techniku, aby dojem iluze byl přesvědčivý. Zde se formovala snaha po literární kvalitě, protože má-li se už něco reprodukovat, mělo by to mít i nespornou literární hodnotu. A odtud také pocházejí snahy modernizovat scénu i loutky, aby se udržel krok s vývojem v činohře a zvýšil dojem iluze. Tyto reformy však nevedly k podstatné změně inscenačního stylu.

Reprodukovaný text spolu s vizuální ilustrací pomocí loutek pouze směřoval k usnadnění herecké práce s loutkou. Přestože formu se zakrytým vodičem můžeme považovat za relativně nejčistší tvar loutkového divadla, má značná omezení technologická i komunikační. Zakryté vedení loutek předpokládá existenci 2 prostorů - jednoho, kde se akce předvádí a zákulisí, kde se akce"vyrábí". V zájmu „iluze" se tak kladl mezi diváka a loutkoherce složitý systém jevištní technologie, který bránil konkrétní komunikaci.

3.2.2.Zdivadelnění loutkářské produkce pomocí živého herce

Miroslav Česal ve své publikaci Živý herec na loutkovém jevišti uvádí (...)"*Evropskému divadlu se v období usilování o ilustrativní naturalismus zdála tato kombinace nepřijatelná, protože narušovala princip napodobování dramatického divadla. Loutkové divadlo 20.století odmítá napodobení, nezakrývá svou "loutkovost", a proto se neobává předvádět na scéně spolu s loutkou i živého herce, jehož přítomnost naopak podtrhuje svébytné vlastnosti loutky a zvyšuje její specifiku.*" [9] Přítomnost živého herce na loutkovém jevišti není v současném divadle ničím novým. Koexistenci živého herce a loutky na scéně lze předpokládat už v římském mimu, v japonském divadle bunraku, či tradičním španělském divadle. Nezakrytý vodič se stává hercem, který je sám nositelem scénického prostoru .Během inscenace prochází vývojem, který se odráží v budování prostoru pro hru loutky. Lze tedy říci, že živý herec rámuje prostor pro hru s loutkou. Tato prezentace vede k tomu, že se prostor rozdělí na jeviště a hlediště.

Výstupy loutek a živého herce se většinou nesetkávají, ale střídají. Herec může "stvořit" loutku před očima diváků z předmětů přímo na scéně a daruje jí svůj scénický prostor. Prostorotvorný efekt tohoto stvoření v průběhu produkce sice zaniká, ale můžeme ho opakovat, ozvláštnit nebo použít jiných prostředků. Vztahy mezi loutkou a vodičem se během hry mohou prohlubovat. Konkrétní loutka může být spojena s hercem výtvarným řešením kostýmu, jednáním nebo vývojem hry, a v okamžiku, kdy jsou předváděcí schopnosti člověka sdělnější, přebere funkci loutky. Herec se v prezentaci téže postavy může s loutkou střídat.

V inscenaci Žižky u hradu Rábí je Kašpárek kostýmem předem určen jako vodič loutky Kašpárka. Herec hraje tu část role, ve které se zpívá, hraje na kytaru a konverzuje s diváky. Loutka a herec mají zároveň funkci předváděcí, a tvoří jeden celek,nekonkurují si. Složitý vztah herec-divák-loutka se musí zjednodušit na vztah divák-dramatická postava.

Do výstavby dramatické postavy zasahuje ve velké míře scénický prostor, který je u loutkového divadla určen akcí, ale také akci omezuje a předurčuje. Odkrytí vodičů přináší loutkovému divadlu řadu výhod, jako je podpoření loutkovosti, zlepšení kontaktu vodiče s divákem či oproštění jeviště od složitých technologií, ale pokud vodič jako herec další významotvorné funkce nepřejímá, měla by snaha inscenátorů vést k jeho zakrytí a upřednostnění scénického prostoru pro loutku.

3.3. Formy komunikace s veřejností

Až dosud zde byla řeč o komunikaci pomocí výrazových a uměleckých prostředků, ale aby vůbec inscenace měla smysluplné uskutečnění, je třeba o jejím konání vědět. Bylo uvedeno, že kočovní loutkáři oznamovali své produkce pomocí hry na turecký buben a vyvolávání poutavých hesel. V 18.století se objevily první tiskové materiály, jako plakát a také soupisy repertoáru provozovaného danou společností. Později přichází na řadu pozvánky v novinách, regionálním a denním tisku, letáky vylepené na městském mobiliáři apod. Zveřejňování těchto informací mělo zároveň i reklamní účely, ale o tom později. S nástupem kinematografie se objevuje pozvánka formou krátké upoutávky, kterou využívalo Divadlo Spejbla a Hurvínka. V současné době existuje široké spektrum komunikačních možností, které loutkové divadlo využívá jen v omezené míře. U kamenných divadel převládá tradiční měsíční program, a to jak v tištěné, tak v elektronické podobě, přímé oslovení využívají více kočovné společnosti, které bojují o diváka. Oslovují vedení mateřských škol a jeslí, nebo pořádají různé formy pouličního divadla, kde se rozdávají letáky s pozvánkou.

IV. Nástroje propagace loutkového divadla

Závěrečnou kapitolu této práce bych chtěla věnovat problematice zviditelnění loutkového divadla nejen na současné divadelní scéně, ale především u diváka. Je třeba říci, že po roce 1989 se loutkové divadlo dostalo do útlumu, a to jak u profesionální scény, tak i u amatérských souborů, které byly dříve součástí různých institucí. A to i navzdory tomu, že v současném divadelnictví vládne více než liberální, neregulované prostředí, bez specifických koncesí a licencí, bez přísných kritérií k udělení výkonu divadelního organizátora producenta a podnikatele. Dnes lze založit nejen amatérské divadlo, ale i profesionální v jakémkoliv právním vztahu, divadlo lze koupit, pronajmout anebo lze vystupovat pohostinsky, a být bez stálého působiště. Lze uskutečnit festival nebo jakoukoliv jinou akci. Ač je tato situace oproti minulosti ojediněle příznivá, panuje u nás postupné snižování, podceňování a nedoceňování funkce loutkového divadla ve společnosti i v konkrétních lokalitách. Celé naše polistopadové divadlo prochází etapou transformace do moderní evropské podoby, ve které by žádosti o dotace měly být až druhou variantou, nelze-li se chovat tržně a zajímavou produkcí upoutat diváka.

Pro udržení dobré pozice loutkového divadla i v současné době hovoří fakt, že své diváky vede a v určitém smyslu je připravuje k vnímání dramatického umění v dospělosti. Vždyť každému divadlu je nejvlastnější a nejbytostnější princip setkávání a veřejného dialogu a svého významu nabývá s rozvojem odosobněných technologií chladné mediální komunikace. Česká loutková scéna dnes žije především ze své tradice, což samozřejmě nestačí. Nelze se spokojit s faktem, že dvě tři česká loutková divadla budou hvězdami festivalů a světových turné, zatímco doma si divák už ani nevzpomene, kde by měl ve svém okolí takové divadlo hledat. Z tohoto důvodu je nutná propagace jako informativní a ovlivňující činnost, přesvědčivá komunikace s diváky. Jedná se o tvořivou činnost v oblasti literární, autorsko-textařské, výtvarné,interpretační apod.

4.1.Kulturní politika a loutkové divadlo

V současnosti, kdy se Česká republika integruje do struktur Evropské unie, stojí zároveň před úkolem prosadit do obecného povědomí, že jedním z největších bohatství země, je její kulturní kapitál. Zajímavým příspěvkem byl v této souvislosti novinový článek Ladislava Kesnera, uveřejněný v MF Dnes , kde o kulturním kapitálu uvádí toto: (...)"*Zájmem společnosti je otevírat přístup ke kultuře, stimulovat poptávku po službách a kulturních institucích a zhodnocovat svůj kulturní kapitál.*"[10] Předpokladem takové péče je vhodná kulturní politika. V době globální ekonomiky, založené na výměně informací, je investice do kulturní politiky jedním z klíčových předpokladů rozvoje vzdělanosti, a tím i růstu produktivity práce a ekonomického výkonu. V oblasti loutkového divadla může dobře vedená kulturní politika více podpořit mezinárodní spolupráci uskutečňovanou v podobě festivalů, konferencí a projektů. Součástí kulturní politiky je také systém dotací pomocí nadačních fondů a grantů.V současnosti u nás pro podporu divadelní tvorby neexistuje specializovaný divadelní fond, ale pouze podpora v rámci jiných fondů. Díky těmto fondům se daří realizovat mnohé loutkářské projekty, v současné době je jedním z hlavních projektů čerpání finančních zdrojů z norského fondu na záchranu kulturního dědictví v EU, vybudování muzea loutek v Plzni s multikulturním centrem s prostory pro amatérské loutkáře.

4.2. Publicita, public-relations,reklama

Nepřímou a neplacenou formou propagace, kterou mohou loutková divadla využívat, je publicita. Publicita je nabídka informací a zpráv pro tisk, rozhovorů,tipů, vyjádření, které mohou být předávány pomocí informačních materiálů, na tiskové konferenci a jinak.V řadě divadel je publicita zabezpečována tiskovým tajemníkem nebo mluvčím. Publicita, stejně jako public-relations, může vytvářet a posilovat image, dobrý zvuk a pověst divadla. Public relations uskutečňuje vztahy k veřejnosti a práci s ní.

Důvodem, proč má u nás tak dobrý zvuk DRAK nebo Naivní divadlo z Liberce, je způsobeno fungující public relations. Tato divadla umějí získat a udržet zájem veřejnosti, informovat o novinkách, "prodat" úspěchy a ocenění a prezentovat umělecký a myšlenkový potenciál divadla. Nástroje public relations mohou být následující: tisk / neperiodické publikace jako almanach, ročenka, divadelní program /, zprávy / informace, projevy, rešerše /, události a akce / slavnostní premiéry, derniéry, jubilejní představení, festivaly, Silvestr v divadle, benefice, dobročinné a charitativní akce /. Divadlo tuto činnost organizuje buď samo, nebo úkoly zadává specializované agentuře. Dobře promyšlená firemní identita je podmínkou každé úspěšné reklamní kampaně, kterou může divadlo využít jako formu placené propagace. Zdeněk Bezděk ve svých Dějinách české loutkové hry do roku 1945 hovoří o autonomních reklamních hrách(...) "*V nelítostném konkurenčním boji některé firmy bystře postřehly, že účinným prostředkem reklamy mohou být také děti, jimž rodiče splní různá drobná přání - a koupí tedy propagovaný výrobek. Zvláště velkoryse se do reklamy prostřednictvím loutkového divadla pustila firma Josefa Pilňáčka, výrobce mýdla a svíček v Hradci Králové.*(...)"*Pilňáčkova firma měla ve Vilímkově Loutkáři k dispozici zvláštní rubriku (zřejmě placenou jako inzerát), v níž se Pilňáčkovo loutkové divadlo propagovalo ,psalo o inscenacích her, vypisovaly se soutěže na nové reklamní hry. I v příloze Loutkáře vycházely občas reklamní hry propagující Pilňáčkovy výrobky. Přitom se tato reklama často tváří jako zdravotnická osvěta a někdy zneužívá i národní cítění. Umělecká cena je většinou nulová- nechápeme-li ovšem text jako zdařilou parodii na diletantství*".[10] Reklamní texty a hry však k přímé návštěvě loutkového divadla nevybízejí. Jejich protagonisté - např. Spejbl a Hurvínek, byli pouze dostatečně známým nástrojem k propagaci určitého produktu. Účinkování dětských hvězd Spejbla a Hurvínka v reklamně na cigarety nebo alkohol nebylo ničím výjmečným. K propagaci návštěvy loutkového představení může vhodně zapůsobit doporučení nějaké známé osobnosti, tzv. celebrity uveřejněné v médiích. Jelikož motivace

k takovému účinkování mívá ekonomickou povahu, nemohou si je loutkové scény povětšinou dovolit, takže nejpřístupnější je pro ně publicita, popřípadě public- relations.

4.3. Festivaly a projekty

Další, poměrně rozšířenou možností propagace, jsou festivaly. Mohou mít formu soutěže nebo jen určitého komparativního setkání. Historie festivalů je bohatá, mohli bychom dojít až k antickým Dionýsiím, jejich novodobá historie se konstituovala na konci 19.století. Uspořádání festivalu je dnes možné téměř v každém větším a zajímavějším místě, pro které se stává významným lokálním ekonomickým faktorem. Na rozdíl od západní Evropy, kde po druhé světové válce nastal festivalový boom, je naše tradice divadelních festivalů skromnější. K těm nejstarším v Čechách patří přehlídka amatérského divadla Jiráskův Hronov (1931-dosud), po válce pak Jihočeský divadelní festival v Českém Krumlově (1947-dosud).

Z předlistopadového systému státem dotovaných přehlídek přežily v oblasti loutkového divadla pouze Skupova Plzeň a Mateřinka v Liberci. Skupova Plzeň se uskutečnila z iniciativy bývalého Skupova spolupracovníka Mudr. L.Zahrádky v lednu 1967, tedy v době, kdy se vzpomínalo 75.výročí narození a 10.výročí úmrtí "otce" Spejbla a Hurvínka, profesora Josefa Skupy. Byla tehdy míněna a chápána jako pocta dlouholetému občanu města a vynikajícímu umělci, který západočeskou metropoli celosvětově proslavil. Většina akcí se logicky vázala k jeho jménu a doprovodná přehlídka amatérských a profesionálních inscenací byla spíše jen doplňkem.

V následujících letech Skupova Plzen˘svoji tvář ještě hledala, ale po roce 1970 se konstituovala jako "soutěžní přehlídka českých profesionálních divadel" završená udělením Skupovy ceny nejlepší inscenaci. Do roku 1978 se v této podobě konal každoročně od tohoto data pak jako bienále.

Od roku 1992 jsou udělovány už jen individuální ceny a festival se otevřel všem profesionálním loutkářům, vedle statutárních divadel i agenturním skupinám, solistům apod. Součástí přehlídky se stal bohatý doprovodný program, jenž zahrnuje výstavy, koncerty, exteriérová vystoupení, promítání, tvůrčí dílny. Na jeho pořádání se kromě města Plzně podílí Sdružení profesionálních loutkářů a Ministerstvo kultury. Vzhledem k moderní koncepci s intenzivní a pestrou programovou nabídkou koncentrovanou do jednoho místa a limitovaného časového úseku nejlépe vyhovovuje všem účastníkům

V průběhu těchto festivalů se mohou navázat četné zahraniční vztahy a vazby, které posléze pokračují v rámci dalších projektů. Vznikají mimo jiné i z potřeby současného divadla a umění, dospět od informační polohy k přímé inspiraci, koexistenci a ovlivňování cizími kulturami. Zde se loutkové divadlo dokázalo chopit své příležitosti jako první a zahájilo novou etapu dějin českého divadla prvním mezinárodním divadelním projektem. Jeho iniciátorem byl režisér a loutkoherec Josef Krofta a umělci z Draku, kterří navázali spolupráci s loutkáři z Krajského bábkového divadla z Baňské Bystrice a poznaňského souboru Marcinek.

Premiéra společného projektu se pod názvem Jánošík uskutečnila dne 30.6.1975. Z dramaturgického hlediska vypadala spolupráce takto: Drak si připravil první část s marionetami na drátě o tom, jak a proč se stal Jánošík zbojníkem, druhou část hranou loutkami na hůlkách o Jánošíkově družině si připravilo loutkové divadlo z Poznaně a závěrečnou část si připravili Slováci. Dále se pro tento projekt připravily tři inscenace na toto téma, nezávisle na sobě. S těmi pak divadla účinkovala vHradci, Bystrici a Poznani. Spolupráce tří divadel na jednom tématu byla natolik úspěšná, že v průběhu 80.let Josef Krofta rozvinul svůj "skandinávský" program společných divadelních projektů, posléze přichází v nové etapě po roce 1989 příprava a realizace jednoho z nejzásadnějších projektů Josefa Krofty -Babylónská věž- koprodukce Mezinárodního loutkářského institutu ve

francouzském Charleville-Meziéres, katedry alternativního a loutkového divadla DAMU Praha a hradeckého divadla Drak. Společný projekt byl realizován v roce 1993, jako podobenství stavby evropského nebo dokonce světového domu, podobenství touhy porozumět si a najít společný jazyk přes všechny bariéry rasové, geografické, náboženské.

V projektu každý z herců různých národů hovořil svojí mateřštinou, včetně japonštiny, francouzštiny a řečtiny, aniž utrpěla srozumitelnost vyprávěného příběhu.

Zkušenost z Babylonské věže stála i u zrodu Kroftova dalšího projektu - založení Mezinárodního institutu figurálního divadla v Hradci Králové v roce 1993. Toto mezinárodní divadelní výzkumně-vzdělávací a producentské centrum - první tohoto typu v České republice - se stává přirozeným centrem pro zájemce o moderní loutkové divadlo, figurální a jinak kombinované a experimentální divadlo. Je to středisko divadelní kooperace, jehož výsledkem jsou často mezinárodní projekty jako česko-anglicko norský Woyzeck, hraný v režii Jakuba Krofty v angličtině nebo česko-japonská inscenace Mor na ty vaše rody!!

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo popsat proměny českého loutkového divadla v průběhu jeho vývoje, a to z hlediska jevištně technologického, historického a komunikačního.

Do problematiky loutkového divadla uvádím první kapitolu, ve které popisuji typologii loutek a scénický prostor. Věnuji se u nás nejpoužívanějším typům loutek, jejich původu a technologii v závislosti na scénickém prostoru, pro který jsou určeny. Připomínám, že i loutky podléhaly různým módním vlnám, jako byla expanze javajek na české scéně v průběhu 50.let, která doslova vytlačila dosud tradiční marionetu a maňáska. Upozorňuji také na neobvyklé typy, jako jsou loutky přilbové a krosnové, a na specifické zákonitosti prostoru pouličního divadla. Tradiční jevištní prostor pak dělím podle způsobu vedení loutek - na prostor pro loutky spodově vedené, a pro loutky vedené shora.

Ve druhé kapitole se pokouším nastínit nejvýraznější proměny českého loutkářství v průběhu jeho historického vývoje od působení cizích hereckých skupin na našem území na konci 16. století, přes první loutkáře hrající česky, až po éru největšího rozmachu spolkových a ochotnických divadel na konci 19. století. Tato etapa přinesla nejen ustálení dřívějšího loutkového repertoáru, ale i vznik her nových, často nevalné kvality s didaktickým obsahem. Výrazným mezníkem se stal rok 1929, kdy byla z českého a francouzského podnětu založena UNIMA, první světová organizace v oblasti loutkového divadla. V průběhu 20. století pokračoval proces institucionalizace a profesionalizace, vedoucí k zániku kočovných loutkářů. V další části práce hovořím o formách a proměnách komunikačních mezi loutkou, vodičem a divákem navzájem. Pozornost věnuji dětskému diváku, pro kterého je návštěva loutkového divadla zpravidla první divadelní zážitek a může spoluutvářet jeho postoje k umění. Z hlediska jevištně technologického si všímám procesu odstranění klasického kukátkového jeviště se zakrytým vodičem a zdivadelnění loutkové inscenace vstupem živého

herce na scénu. Odstranění technologických bariér a popření iluzivnosti nabízí širší spektrum inscenačních možností a podtrhuje svébytné vlastnosti loutky a zvyšuje její specifiku.

V závěru své práce hovořím o nástrojích propagace loutkového divadla. Volba tohoto tématu pro závěrečnou kapitolu vychází z mého přesvědčení, že je tato oblast u loutkového divadla přehlížená. Tradice našeho loutkářství je celosvětově známá, o naší zemi se hovoří jako o "loutkářské velmoci", ale ve skutečnosti jediné odborné periodikum Loutkář bojuje již pět let o svoji existenci, nebyly dosud publikovány žádné novější dějiny českého loutkářství a v médiích se loutkové divadlo téměř neobjevuje. Z tohoto důvodu jsem chtěla připomenout, jaké možnosti zviditelnění tento typ divadla může využívat, a z jeho historie připomenout zásadní loutkářský mezinárodní projekt Jánošík, jehož úspěch inspiroval vznik obdobných neloutkářských koprodukcí .

Jsem si vědoma, že každá z kapitol by si zasloužila podrobnější zpracování, což vzhledem k rozsahu této práce nebylo možné. Proměny, kterými prošlo loutkové divadlo ve všech svých aspektech, však považuji za zásadní.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit fasst die Entwicklung sowie Veränderungen des tschechischen Puppentheaters seit dessen Beginn bis zur heutigen Zeit zusammen. Sie beschreibt sowohl die Veränderungen der Puppentypen, die Veränderungen des tschechischen Puppentheaters im Laufe der Geschichte als auch die Veränderungen in Bezug auf die technologische und schauspielerische Darstellung.

Sie erläutert die wechselnde Formen der Kommunikation zwischen dem Puppenspieler, der Puppe und dem Zuschauer, die zum engsten Kontakt und zur Beseitigung der technologischen Barrieren führt.

Im Abschluß dieser Diplomarbeit wird auch die Frage der Propagierung des tschechischen Puppentheaters auf der Theaterszene und bei den Zuschauern erwähnt.

Citovaná literatura:

1. Menčík, Ferdinand: **Příspěvky k dějinám českého divadla**. Praha,1895, s.91-92.

2. Bartoš, Jaroslav: **Loutkářská kronika**. Praha, Orbis 1963, s.11.

3. Bartoš,Jaroslav: **Loutkářská kronika**. Praha, Orbis 1963, s.100.

4. Bartoš, Jaroslav:**Loutkářská kronika**. Praha, Orbis 1963, s.139.

5. Bartoš, Jaroslav: **Komedie a hry českých lidových loutkářů**. Praha, Orbis1959, s.56.

6. Bartoš, Jaroslav: **Komedie a hry českých lidových loutkářů**. Orbis-Praha, 1959, s.60.

7. Bartoš, Jaroslav: Prokop Konopásek a František Vinický. In: **Loutková scéna** V., Praha, 1949, s.10.

8. Chaloupka, Oldřich:**Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury**. Praha, 1973, s.17.

9.Česal, Miroslav:**Živý herec na loutkovém jevišti.** Praha, ÚKVČ 1983, s.52.

10. Bezděk, Zdeněk: **Dějiny české loutkové hry do roku 1945**. Praha, Divadelní ústav 1983, s.90.

Ostatní použitá literatura:

Bárta, Petr: **Sametové rovnoběžky Černého divadla**. Mladá fronta, 1983.

Bartoš, Jaroslav: **Komedie a hry českých kočovných loutkářů**. Praha Orbis 1959.

Bartoš, Jaroslav: **Loutkářská kronika**. Praha, Orbis 1963.

Bezděk,Zdeněk: **Dějiny české loutkové hry do roku 1945**. Divadelní ústav Praha 1983.

Česal, Miroslav: **Živý herec na loutkovém jevišti**.ÚKVČ 1983.

Česal, Miroslav: **Kapitoly z historie českého loutkového divadla a české školy herectví s loutkou**. AMU Praha 1988.

Chaloupka, Oldřich: **Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury**. Praha 1973.

Obrazcov, Sergej: **Herec s loutkou**. Praha, Československý kompas 1947.

Richter, Luděk: **Od předmětu k loutce od loutky k divadlu**. Praha, Ipos-Artama 1997.

Tománek, Alois: **Scénický prostor současného loutkového divadla**. AMU Praha 1986.

Tománek, Alois: **Podoby loutky**. AMU Praha 1998.

Vejrychová, Božena: **Loutky Matěje Kopeckého**. Praha, Odeon 1974.

Periodika:

Loutková scéna

Československý loutkář

Loutkář

Databáze / internet:

www.DILIA.cz

www.divadlo.cz

www.scena.cz