

DOBA MARIONETOVÁ

Románský a gotický středověk byl zaměřen převážně spirituálně. Křesťanství divadlo víceméně zavrhovalo a až časem zavádělo mystéria z Kristova života, miráky ze života svatých, případně morality s alegorickými postavami ctností a hříchů. V lidovém prostředí přežívali fraškovité jarmareční skeče s minimem slov, u loutkového divadla v podání maňásků či hůlkových loutek.

Rostoucí blahobyť, kulturní rozhled i vědecké poznání přinášejí v Itálii od přelomu 13. a 14. století **renesanci**. Ta se soustřeďuje na člověka, jeho individualitu, život a osudy v tragických i komických podobách, v nichž je zdrojem jednání lidský rozum a vůle. V divadle je nejvýraznější ukázkou tohoto nového cítění renesanční alžbětínské divadlo. U nás se renesance uplatnila od konce 60. let 15. století do Bílé Hory především v podobě školského, humanistického a reformačního divadla, reprezentovaného v době vrcholu alžbětínské dramatiky např. hrami Pavla Kyrmezera s biblickou tematikou či mravoučnými komedie-mi Tobiáše Mouřenína z Litomyšle.

Později narůstá pnutí mezi rozumem a vírou. Spory o pojetí náboženství a hospodářsko-politické napětí mezi měšťanstvem a aristokracií vrcholí hrůzami třicetileté války. Výsledkem je posun v myšlení a cítění společnosti. Radostnou renesanční racionalitu střídá emotivní vzepětí protikladných vášní, rozpor mezi požitkářským životem a vědomím smrti. V životě i umění se projevuje mimo jiné zvýšenou teatralitou okázalých vnějších prostředků: dynamickými gesty výtvarnými i pohybovými, efekty a afekty. **Baroko** nastupuje v Itálii a Španělsku od poloviny 16. století, u nás po Bílé Hoře a vládne do poslední čtvrtiny 18. století.

V loutkovém divadle to, aby individualizovanější renesanční hrdina mohl svým jednáním usilovat o dosažení sofistikovanějších cílů, než vzrát nad morčetem či králikem, zvítězit v potyčce s hospodským, čerem či smrtí, jak to známe z maňáskových rakvičkáren, vyžadovalo druh loutky, která by zvládla větší plochy myšlenkově náročnějšího strukturovanějšího děje, neseného i dramatickým dialogem. Dosud převažující maňásek či hůlková loutka také těžko mohl vyjádřit tragický rozměr rozporů a vášní, o nichž chce vyprávět baroko.

Druhem loutky, který to vše mohl nabídnout, je **marioneta** - od nohou po hlavu celistvá figura s pohyblivými, zpravidla kloubenými údy, vedená shora na drátě či na nitích. Barokní mentalitě vyhovovala nejen bizarní magie viditelně neživého předmětu „ožívajícího“ jako jednající bytost, ale i fakt, že loutka je ve vzhledu a pohybu na jedné straně iluzivně blízká člověku, na druhé straně je vysoce stylizovaná, barvitá, schopná teatrální nadsázky, ba i nadpřirozených akcí typu odletu či příletu čertů či

DIVADLO
zima '20
PRODĚTI

andělů... Podstatný je v 16.-18. století sklon k typizaci, jakkoli oproti středověku mají postavy jisté individuální rysy. To vše vyhovuje loutkovému, zejména marionetovému divadlu s jeho sklonem k typovosti, nadsázce, zjednodušeným ale vyhraněným postavám a dějovým motivům s redukovanou psychologií. A k tomu všemu díky snadné přenosnosti, skromným technickým požadavkům co do prostoru a stavby scény i levnějšímu provozu oproti početným hereckým souborům, umožňuje nabídnout dosud nedosažitelné divadelní zážitky i chudšímu venkovu.

Marionety se nejprve objevují v pozdně renesanční Itálii 16. století, pravděpodobně díky rozšířenému obchodu s Orientem. Vzájemně se tu inspirují se souběžně vznikající komedií typů - komedií dell'arte. Tak vzniká italský Pulcinella, z něž je odvozen gaskoňský Polichinelle, španělský don Cristoval Pulichinella či anglický Punch. Ještě v 16. století, na přelomu renesance a baroka, se rozšiřují přes alžbětínskou Anglii, Nizozemí a Brabantsko do celé Evropy. Svě jméno získaly ve Francii, kde vystupovaly nejprve jako idoly mariánského kultu: odtud zdobnělina Marie, malé Mařenky.

K nám se dostávají s kočovnými anglickými komedianty, vytlačovanými z ostrova konkurencí a později i Cromwellovými zákazy, již na konci 16. století a zejména pak v 17. století po třicetileté válce - nejprve do aristokratických a učeněckých kruhů a do větších měst. Po postupně se poněmčujících Angličanech, přicházejících přes Holandsko a označovaných proto někdy jako Holanďané, se u nás objevují nejčastěji marionetáři němečtí, hrající až do poloviny 18. století ve větších městech, kde je dost publika, jež jim rozumí. Češi se k provozování marionetového divadla dostávají zpočátku zřejmě jako pomocníci cizích loutkářů.

Po sociálním, ekonomickém i kulturním propadu třicetileté války, v níž u nás zahynula třetina obyvatel, se situace za Marie Terezie pomalu, ale přece začala zlepšovat. Sto let po vestfálském míru, který ukončil roku 1648 třicetiletou válku, znamenalo pro české země období relativní stability, hospodářské obnovy, postupné zvyšování vzdělanosti a v 18. století přechod k osvícenství a nástup měšťanské společnosti.

V polovině 18. století toto bohatnutí vede k odluce hereckých a loutkového divadla. To má ovšem za následek i ztrátu zájmu aristokratických a vzdělanějších vrstev, odtržení loutkářství od vývoje divadla jako celku, nutnost přizpůsobit se vkusu publika neznalého divadelních konvencí, a zchudnutí s tím spjaté způsobuje i omezení ansámblu na jedinou osobu, nejvýš s výpomocí rodinných příslušníků.

Rozšíření marionetového divadla na venkov je následkem i příčinou toho, že v polovině 18. století se začínají objevovat - či osamostatňovat **česky mluvící kočovní marionetáři**. Zlepšující se situaci dovoluje i nejchudším lidem dopřát si zábavu loutkového divadla a zároveň je v zemi dost chudáků, především vysloužilých vojáků, válečných invalidů, bývalých poddaných, i studentů či vesnických učitelů, kteří v něm hledají obživu. Občas k marionetářům uteče i někdo z „řádných“ živností - v polovině 19. století např. vyučený pekař Lašťovka, zchudlý šlechtic Čeněk Celestýn rytíř z Freyenfeldu nebo syn vyhořelého hostinského ze středočeských Žleb Karel Novák. Společenské postavení kočovných marionetářů však bylo velmi nízké, bezmála na úrovni žebráků, a mnozí byli negramotní.

Marionetářské řemeslo přebírají a dědí rodinní příslušníci (děti, manželky). Postupně vznikají a rozšiřují se celé rody kočovných marionetářů. Žení a vdávají se většinou mezi sebou, s partnery z jiných loutkářských rodů.

Hlavními oblastmi kočovného marionetářství jsou jižní a severovýchodní Čechy. V jižních Čechách jsou to Kopečtí, Dubští, Kočkové, Kludští, Lakronové, Malečkové, Trnkové..., v severovýchodních Čechách Meissnerové, Finkové, Vidové, Hanušové či

Šimkové. Na Moravě se v menším počtu a s jistým zpožděním stávají zakladateli příslušníci rodů, příšlých často z Čech: Finkové z Kutné Hory, Flachsové, původem z jihočeských Vlášenic, Pflegrové, ze Sedlčan, původně východočeský loutkářský rod Šimků, později i část Kopeckých a Maiznerů, Rumlů, Doležalové, Tříškovi, Berouskové či Noví. Od 80. let 18. století má koncesi kolem osmdesáti loutkářů, v polovině 19. století již více než dvě stě.

Čeští loutkáři hrají **na venkově** - v menších městech a na vesnicích, kde je po zábavě v českém jazyce poptávka. Marionetáři nabídli venkovu něco, k čemu již dozrál, ale co dosud neznal - vzrušující rozvinuté příběhy předváděné dramatickým jednáním. Jde o prvé česky hrané profesionální divadlo (předběhlo i česky hrané divadlo herecké) a prvé divadlo, jež se dostává také na venkov.

O možnost provozovat loutkové produkce se muselo žádat. Povolení bývala udělována pro jeden či více krajů, jen výjimečně plošně a vždy jen na omezenou dobu. Úřady se snažily tyto produkce potlačovat a často žádosti zamítaly. Až do druhé poloviny 19. století nesměli marionetáři vůbec hrát v Praze, v Brně a v lázeňských městech, kde by zřejmě obtěžovali vznešenou klientelu.

Venkované měli čas na návštěvu představení jen mezi podzimním koncem a jarním začátkem polních prací, a to ještě až v podvečer, po skončení práce, zejména večerního dojení. „Doláci“ - jihočeští a moravští marionetáři - proto hráli jen v zimě, kdežto v létě střídali nebo doplňovali marionety či mikrlata různými jarmarečnými „frajkumšty“ - poutovými atrakcemi (kolotoče, houpačky, střelnice, artistika, okultismus, ohňové atrakce, drezúra zvířat apod.) nebo provozovali i živnost kramářskou (např. Matěj Kopecký). „Horáci“ (především Maiznerové) se považovali za lepší, neboť se věnovali pouze loutkovému divadlu, měli divadla s početnými profesionálně řezanými loutkami, někdy i ve dvou velikostech a hráli celý rok.

Putovali i se svými rodinami od štace ke štaci pěšky s krosnou na zádech či jezdili s trakařem, v lepším případě s čtyřkolovým žebřinovým pakovákem přikrytým plachtou, v němž vozili fundus (loutky, scénu...), v 19. století dokonce s plachtou krytým vstavákem, případně malou maringotkou, v níž i bydleli. Hráli na návsi za plachtou, v boudách, v hospodských sálech, jen výjimečně i v rezidenci místního panstva.

Repertoár přejímají od svých zahraničních předchůdců. Většinou jde o evropské látky, často upravované z herecké dramatiky: vzrušující hrdinské, poučné či dojmavé příběhy různého původu i žánru - kusy biblické (Královna Esther...), legendy o svatých (Jenováfa...), mytologické (Herkules...) či světské s výjimečnými hrdiny, z nichž k nejslavnějším patřil a dodnes patří Doktor Faust a Don Juan alias Don Šajn. Na začátku 19. století se přidávají dobrodružné a mravoličné hry s rytířskou a loupežnickou tematikou (Loupežníci na Chlumu, Bezhlavý rytíř, Jan Kovařík...) a další látky z knížek lidového čtení nebo zdramatizované epické skladby.

Hry se vyznačují snahou o dobrodružnost, jednoznačností postav, zjednodušováním až opomíjením motivací k jednání, přepjatostí jednání, v komických postavách, kontrastních vůči patosu a šlechetnosti feudálních hrdinů, i vulgárním výrazivem. V obrozeneckém marionetovém divadle jimi jsou Pimprle, proměňující se kolem roku 1810 v Kašpárka, veselého sluhu a glosátora, jenž zprostředkuje i komunikaci s diváky, a také Škrhola, někdy těžkopádný český sedlák, jindy mazaný konšel.

Počínaje 20. lety 19. století se objevuje řada her psaných česky přímo pro loutky: hry historicko- vlastenecké, rytířsko-loupežnické, veselohry a frašky se světskými náměty z venkovského prostředí bližší českému venkovu a realističtější. Autory bývali venkovští učitelé jako Matěj Minide či Prokop Konopásek, studenti a duchovní jako Josef Vlastimil

Kamarýt a Karel Josef Vinařický. Konopásek, učitel v Olešné u Rakovníka, je prvním autorem zaměřeným přímo na loutky. Přičítá se mu nejrozšířenější hra českého repertoáru vůbec Posvícení v Hudlicích a pět dalších her. Jedna a tatáž hra mívá třeba i deset či více názvů, aby se obecenstvo domnívalo, že jde o novou hru, kterou ještě nevidělo.

Už proto, že jsou kočovní marionetáři většinou negramotní, hrají texty z paměti tak, jak se je naučili z odposlechu od svých předchůdců - většinou rodičů. Nejstarší známou českou rukopisnou hru „Strassliwi Hodowani nebo Don Jean mordirz sweho Pana Bratra Don Carlos“ opsal, napsal nebo upravil pro své rodinné zámecké divadélko roku 1782 německý šlechtic Jan Norbert Maria říšský hrabě z Pöttingu a Persingu, vlastník statků Svobodné Hamry a Dřevíkov u Hlinska. Našimi nejstaršími zachovanými loutkářskými texty-opisy jsou pak dva texty podeher z 13. listopadu 1829 v dnes ztraceném rukopisu Josefa Maiznera: Nachspiel vo kroupi (Učené prase) a Nachspiel vo soudu u advokáta (Honza nad advokáta). V pozdějších opisech se zachovalo kolem 70 her ve více než 200 variantách. První hry vydané tiskem se objevují až začátkem 60. let 19. století. První vážně míněnou tiskem vydanou českou loutkovou hrou je Faust od A.B. z roku 1862. (Podrobněji jsme o textech pojednali v článku Co můžeme hrát (a vidět) v loutkovém divadle, Divadlo pro děti, léto 2017.)

V polovině 17. století trvala představení 2-3 hodiny, později se zkracovala a trvala nejvýš hodinu a půl. K hlavnímu kusu se přidávaly tzv. **podehry**, nazývané též dohra, nachšpíl, přidánka, podneška (tj. „po dnešním představení“) či podleška. Většinou veselé, anekdotické až fraškovité aktovky, často jadrné až obhroublé, s malým počtem loutek. Oproti statickým celovečerním hrám, v nichž je nositelem děje téměř výlučně jen dialog, předvádějí loutky v dohrách hojný pohyb, tance, cvičení, běhání, výprasky...

Přídavkem bývalo též loutkové varieté - varietní výstupy, v nichž se uplatňovali plastické i plošné loutky: taneček neboli kolečko, cvičenec na hrazdě, artista s židlí, žonglér s kuličkami, míči, hadí muž, vzpěrač, dupák, prodlužující a smršťující se na tyčce či drátě, kouzelník, drezúra koní a exotických zvířat, rozkládací kostlivec, metamorfózy - plošné papírové loutky proměňující se převrácením v něco jiného (muž v ženu, dívka ve vázu s květinami, čáp v maminku s dítětem...), nazývané dle způsobu provedení spojeného se zvukem též flákačky, pleskačky, práskačky.

Zchudnutí, projevující se redukcí souboru většinou na jednotlivce, nejvýš s rodinným pomocníkem, jakož i méně kulturně vyspělé publikum, ovlivňuje **podobu her, inscenačních prostředků a postupů i způsob provedení**. Vše se samozřejmě musí přizpůsobovat i vkusu a zájmu publika. I proto byli kočovní marionetáři také nazýváni loutkáři „lidovými“.

Většinou se hry zestručňují a zjednodušují, škrtají se epizody, dochází k jazykovému zlidovění či spíše vulgarizaci dialogu. Zjednodušené jsou i typy postav, uplatňují se prudké kontrasty v ději, v kladení postav proti sobě, záměrně je kontrastována i vznešenost patetických hrdinů a živočišně přizemního Pimprete či Kašpara.

Postav může být na scéně jen tolik, kolik jich jediný loutkoherec dokáže ovládat - jedna, dvě, nejvýš tři loutky, více jen v závěrečných výstupech. V tom případě postavy, které právě nejednaly, bylo možné odvěsit na pozadí či posadit na židle - ne však na dlouho a ne často. I z tohoto důvodu v textech převládají monology či dialogy dvou osob.

Takto ovládané marionety nedovolují přílišné pohybové projevy a důraz se proto víc než na **hru** loutkou klade na **mluvní projev**. Loutkoherec musí umět měnit hlas pro provedení mnoha postav (včetně ženských), což se opět řeší především pomocí kontrastů a výrazné stylizace - nadsázky, temporytmu i různých výšek a barev hlasu. Důležitost hlasového projevu spolu s potřebou zapamatování textu také vede k vzniku zvláštní

intonace, tzv pimprláčtiny. Přízvuk je kladen u dvouslabičných slov na druhou slabiku, u víceslabičných na předposlední; hlavní přízvuk v mluvě urozených postav je na poslední slabice posledního slova ve větě. U patetických vznešených postav je specifická také větná melodie a změny délek vokálů: samohláska přízvučné slabiky byla protahována. Mluví-li manželka či dcera, užívá velmi vysoké sopránové polohy. Tento univerzální deklamátorský patos je zdegenerovanou obměnou činoherní deklamace tzv. hauptakcí. Mnohé z těchto manýr jsou patrné ještě i na 5 deskách vydaných Supraphonem v roce 1947.

Ve výpravě i v herectví je určující barokní důraz na efekty a iluzivnost, omezenou ovšem zmenšením i technologickými možnostmi loutky. Barokní herectví se soustředilo na předvádění výjimečných duševních stavů a základních afektů hrůzy, strachu, údesu, zloby, zuřivosti a z druhé strany pokory, bezmoci, mírnosti a půvabu, čemuž sloužily i rozsáhlé monology.

Nutnost neustálého přejíždění samozřejmě ovlivňovala i konstrukci **jeviště** a míru jeho vybavení: vše muselo být snadno sestavitelné, rozebratelné a převezitelné. Základem, na kterém se budovala scéna, byly tzv. „figurnice“ - bedny na převážení loutek, na nichž se stavěla konstrukce portálu z latí, potažených malovaným plátnem i celé jeviště. Horní portálové suffity zakrývaly ruce vodiče a konce drátů s vahadlem. Malovaná opona bývala pýchou loutkářů. Většinou se rolovala nahoru.

Hloubka loutkového jeviště, odvozeného z barokního kukátká, byla omezena dosahem loutkohercovy paže a výška zas možnostmi ovládání marionet na drátě a zároveň tím, aby nebyl vodič z pohledu vidět; proto horní sufita byla jen několik centimetrů nad hlavami loutek. Hloubka (zhruba 80 cm) a výška (cca 1,5 m) se vynahrazovaly šířkou, dosahující i tři až čtyři metry. Postavy byly tedy situovány spíše plošně vedle sebe a mizanscéna byla značně omezená.

Zadní stěnu jeviště tvořily malované prospekty, doplněné dvěma bočními oboustranně malovanými proměnami, jež se daly otočit či snadno vyměnit. Doplněvalo je několik bočních kulis na malovaných plátnech a základní nábytek (stůl, pohovka, židle), patřičně bytelný, aby se při sedání a vstávání nepřevracel. Cílem výpravy bylo zobrazit prostředí, v němž se děj odehrává.

Svítilo se smolnými pochodněmi, svíčkami umístěnými na rampě jeviště, později i olejovými či petrolejovými lampami.

Marionety byly zpočátku asi menší, kolem 50 cm. Nejstarší dochovaná česká marioneta - poustevník rodiny Kočků z doby kolem roku 1800 - měří necelých pětasedmdesát centimetrů, loutky Arnoštky Kopecké z dílny Mikoláše Sychrovského (snad po jejím dědovi Matějovi a otci Václavovi) měří kolem 55 cm. Jejich velikost se z důvodů reprezentativnosti koncem 19. století zvětšuje; většinou mají 60-120 cm.

Množství loutek záviselo na movitosti toho kterého loutkáře. V roce 1818 jich měl Matěj Vavrouš z Haber u Malče 20-22 vysokých jednu stopu (cca 31 cm); pro městyse a venkovská města větší a pro vesnice menší. Zmíněná Arnoštka Kopecká jich Národním muzeu prodala 26.

Loutky byly nejparádnější částí produkci a největším bohatstvím, jež se dědilo. Některé si snad v nejstarších dobách vyráběli loutkáři sami. Většinou to však byla práce profesionálních řezbářů, jichž bylo po reformách Josefa II, vedoucích k omezení výroby soch pro kostely, u nás dostatek. Nejstarší známý řezbář je Mikoláš Sychrovský/Sichrovský (1802-1881) z jihočeských Mirotic, kmotr Mikoláše Alše. Vedle této jihočeské řezbářské „školy“ se v průběhu 19. století objevuje východočeská, novopacká „škola“, reprezentovaná především rodem Suchardů; charakteristické jsou jejich tzv. klapačky -

s otvácími pusami, později i pohyblivými očima. K nejslavnějším řezbářům patří i pražský Itai Alessi. V polovině 19. století přišla jedna marioneta zhruba na osm zlatých, tedy zhruba čtyřtýdenní plat učitele.

Poměr hlavy a těla u starších loutek odpovídá lidské fyziologii, nohy jsou delší, chodila malá. Mladší mají hlavy zvětšené, kratší nohy a malbu bez podkladu přímo na dřevu. Hlavy byly výrazně řezbované, ale jejich výraz musel být neutrální do té míry, aby umožňoval představu proměnlivé mimiky.

Viditelné řezbované části těla byly z lípy (jestliže se vydlabával trup, byl z lípy i ten), zbytek zpravidla ze smrku. Vlasy u starších marionet byly řezbované, později hlavy holé, aby se daly vyměňovat paruky. Výběžky typu uší či rohů a také chodidla se přilepovaly. Kloubení bylo v kyčlích a v kolenou, paže tvořil rukáv, řezbované předloktí mělo pravé zápěstí s dírou pro vsazení meče či jiné rekvizity, levé bylo pootevřené.

Marionety byly zavěšeny na silném drátě na konci jen ohnutém či s jednoduchým dřevěným vahadlem, za něž se daly odvěsit. Drát procházel hlavou a byl otočně uchycen v těle, kde jeho okem procházel zasouvací hřeb, aby bylo možné převlékat kostýmy či vyměňovat hlavy. Nitěmi se zpravidla ovládaly pouze ruce, zatímco nohy se volně kývaly; jinak procházely nitě ovládající nohy někdy hlavou a tělem loutky. Kašpárek jako nejpopulivější loutka měl hlavu, ruce i nohy na nitích, často i klapací pusu.

Kostýmy, kopírující kostýmy herecké, byly pečlivě vypracované, v živých barvách, co nejokázalejší s třpytivými ozdobami.

Stejně jako dobové herecké divadlo ani kočovní marionetáři nevytvářeli pro každou novou inscenaci zvláštní, novou výpravu. Vybírali z **fundusu** vhodné kulisy i loutky, takže loutka hrála v různých inscenacích různé postavy. Proto se někdy marionety převlékaly či se jim dokonce vyměňovaly hlavy, paruky, případně nohy s vyřezávanými botami.

Existovalo několik ustálených, základních typů, mezi nimiž nesměl v polovině 19. století chybět doktor Faust, jeden až dva sedláci, starší a mladší rytíř, dvě princezny, vousatý král, stařec s dlouhým vousem či poustevník, mladík, Turek, ženské, Herkules, alespoň jeden čert a Pimprle respektive Kašpárek s Kalupinkou, případně pan Franc s copem, žid a několik mořských potvor. Vedle toho mival marionetář několik plastických i plošných varietních loutek pro komické dohry a loutkové varieté.

Vzdělanost, kulturní úroveň, nastupující vědecký pokrok a sílící význam exaktního vědění posouvá nejpozději od konce 18. století myšlení, vnímání i vkus lidí. V společenském citění se **osvěcenský racionalismus** projevuje klasicistní střízlivostí uměřeného **empíru** (1800-30) a až úzkoprsého měšťáckého **biedermeieru** (1815-48). Ve Francii se barokní divadlo mění v klasicistické už od 2. poloviny 18. století. **Klasicismus** - doba, kdy se přihlásilo se svým samostatným názorem měšťanstvo - vyžaduje namísto efektní barokní scény střízlivé zpodobení reality, v níž rozhoduje rozum a vůle člověka. Přednost před teatrální operou a baletem dostává činohra.

Prakticky souběžně s biedermeierovským rozumářstvím nastupuje proti klasicismu a osvěcensství, **romantismus** s důrazem na vzrušenou citovost a vnitřní psychologické rozpory člověka, a např. ve Francii už v polovině 19. století v opozici k němu i **realismus** s požadavky věrnějšího zobrazení skutečnosti, psychologické věrohodnosti a hlubšího ponoru do psychologie charakterů. Zájem se tedy přesouvá k jednotlivci - především k jeho individuální odlišnosti, ústící do pojetí postavy jako charakteru.

U nás revoluční události roku 1848 završují poslední etapu českého národního obrození především v oblasti umění a kultury. Literatura se emancipuje a nabývá sebevědomí, když v mnoha směrech dohání vývoj evropské kultury: Erben (1811-70) a Němcová (1820-62) zpracovávají lidové pohádky i jiné žánry a vytvářejí původní, dodnes hodnotná

díla, Mácha (1810-36) pokládá základy české moderní poezie, Havlíček (1821-56) satiry a žurnalistiky, Tyl (1808-56) završuje zakladatelskou fázi českého dramatu...

Tradiční kočovné marionetářství ovšem z barokní přebujelé okázalosti ve slovech, činech i obrazech vyrůstá a dál na nich stojí. Loutka při neměnnosti své podoby, chybějící mimice i jemné gestice nemá pro vyjádření zmíněných detailů dostatek prostředků. Svým nevěrohodným předstíráním iluze a napodobováním hereckého divadla marionetářství postupně zaostává natolik, že se rozchází s nároky publika a začíná se jevit jako zastaralé až směšné. V okamžiku, kdy se cítění doby, myšlení a požadavky diváků posouvají k analyticky přesnějšímu poznávání a zobrazování skutečnosti, přestává být marioneta se svým zavedeným repertoárem a způsobem hraní v pohybové akci i mluvě přijatelná.

Společnost **reaguje** dvěma v podstatě protikladnými způsoby:

Na jedné straně ztrátou zájmu. Jako nedokonalou až směšnou nápodobu skutečnosti opouštějí loutkové divadlo nejprve vzdělanější a kulturnější vrstvy, kolem poloviny 19. století pak dospělé publikum vůbec. Vedle lehce úsměvného, shovívavého přístupu, se objevuje i pohrdavý až výsměšný odstup jak v referování o loutkovém divadle, tak v tom, že vznikají četné parodie, mezi něž lze zařadit i Vilímkovo vydání „Komedií a her Matěje Kopeckého dle sepsání jeho syna Václava“ z roku 1862.

Na druhé straně vzbuzuje loutkové, zejména marionetové divadlo zájem odborníků (především výtvarníků), ale také až sentimentální vztah široké veřejnosti k němu, jako k projevu typicky české „lidové“ kultury.

V běžné praxi marionetové divadlo klesá na **zábavu pro děti**. Jistě proti vůli samotných kočovných marionetářů, protože děti neskýtají zdaleka takový výdělek, jako dospělí.

Zájem dětí o loutkové divadlo a vztah k němu má řadu přirozených důvodů. Především jim vyhovuje zmenšený a tudíž jimi uchopitelný obraz světa loutkami vytvářený. Loutka svou stylizovaností a neměnností, tedy inherentním sklonem k typovosti, vyhovuje potřebě zejména menších dětí poznávat svět, postavy a události v něm jako jednoznačné, nelomené, tedy zvláště kontrastní. A také fakt, že ontogeneze vývoje jedince od dětství k dospělosti svým způsobem opakuje fylogenezi vývoje lidstva, díky čemuž děti bez výhrad přijímají animistické ožívání neživých objektů, a magie „oživujícího“ předmětu-loutky je pro ně fascinující.

Kočovní marionetáři však na změnu adresáta příliš nereagují. (Ostatně v polovině 19. století se povědomí o specifice dítěte a jeho potřeb teprve rodí.) Hry, které původně hráli pro dospělé, byly přes všechn vnitřní humor většinou zamýšleny jako vážné kusy tragického, hrůzného, romanticky dobrodružného či sentimentálního rázu s mnohdy až drastickým obsahem. Převažující dětské publikum vede loutkáře jen k tomu, že jsou v nich omezeny zejména milostné motivy, děj je co možná průhledný, schematicky zjednodušený bez vedlejších zápletek a se smírným koncem, někdy doprovázen naučnými průpovídkami. Pohádka, která rovněž poklesla k dětem a ukazuje se být žánrem dětem i loutkovému divadlu svými vlastnostmi velmi blízkým, se do jejich repertoáru až do konce 19. století nedostává, ačkoli amatérští loutkáři už její vhodnost dokazují. Od 60. let 19. století se rodí zájem o využití loutkového divadla jako prostředku výchovy, vzdělávání a zábavy pro děti. To je ovšem už jiná kapitola, týkající se amatérského loutkového divadla.

Tradicionalisté, jichž je mezi kočovnými marionetáři většina, pokračují v tradičním repertoáru, který nejvýš doplňují novými adaptacemi a překlady her hereckého divadla, i v tradičním inscenačním stylu. Příkladem může být vnučka Matěje Kopeckého Ar-

noštka, která předvedla své pojetí v letech 1911 a 1912 i v Praze. Někteří dokonce přejímají parodicky zkomolené hry Vilímkových Komedii a her Matěje Kopeckého.

Inovátorů či **reformátorů**, schopných přizpůsobit marionetářskou produkci proměnám doby a vývoji společnosti, je nemnoho. Asi nejvýraznější z nich je zběhlý pekař, v Praze rozený Jan Nepomuk Lašťovka (1824-1877). V ženských rolích uplatňoval svou manželku a podle některých zdrojů měl mít dokonce celý velký soubor až o dvanácti členech. Aktualizoval repertoár hrami o významných historických postavách českých dějin, jež napsal či upravil: Jan Žižka u hradu Rábí (vychází z Rytíře Vonomysla Komedii a her Matěje Kopeckého), Žižkova smrt (úprava hry J. J. Kolára pro loutky), Jiří Poděbradský (dle povídky kněze J. Ehrenbergra) a s využitím Kolárova překladu upravil Goethova Fausta. Improvizovaným vložkami a satirickými kuplety „Dědka a báby zlých časů“ coby dohrami komentoval aktuální události v místě, kde hrál i ve světě. Svědci popisují Lašťovkovo divadlo jako osvěžující inovaci, uvádějí, že byl i výborný loutkoherc. Prameno toho však víme o tom zda a jak posunul i způsob hry s loutkou a celkový inscenační styl iluzivní nápodoby. Nepochybně se odchýlil od barokizující bombastičnosti, patosu a klišé k civilnějšímu, současnějšímu výrazu nejen v textech, ale i v herectví, zejména v mluvě; vícečlenný soubor včetně vlastní ženy je jistě projevem snahy o přirozenost, ale paradoxně může být také jen snahou o větší iluzivnost.

U Lašťovky se marionetářství vyučil i Antonín Kaiser a další zběhlík, syn vyhořelého hostinského ze Žlebů Karel Novák, který pak vytvořil most k modernímu loutkovému divadlu svou spoluprací s Josefem Skupou. O vlastní tvorbu se pokoušel též Josef Fink a o inscenační změny usiloval Antonín Kopecký či sourozenci Majznerovi.

Kočovní marionetáři provozovali své divadlo až do roku 1948, kdy byli jako živnostníci novým divadelním zákonem zlikvidováni. Někteří jejich potomci se uplatnili i poté jako členové nově utvářených profesionálních krajských loutkových divadel či v rámci skupin zřizovaných agenturami krajských kulturních středisek a působí tak či onak dodnes. Iniciativu však přejímají už od druhé poloviny 19. století amatérská loutková divadla.

Kočovné marionetářství odvedlo v prvních sto letech své existence velký kus práce tím, že přineslo divadlo nejširším českým mluvčím vrstvám ve venkovských městech i na vesnici a seznámilo je s evropskou i českou dramatikou, byť v svérázně podobě. Zároveň tím, třebaš bez vědomého záměru, pomáhalo uchovat a etablovat českou řeč.

V druhé polovině své existence však nedokázalo poskytnout to, co dobová společnost potřebovala, v takové podobě, jaká by ji uspokojovala. Nedovedlo totiž dostatečně rozeznat své specifikum a přizpůsobit se změněným požadavkům doby uplatněním žánrů, nalezením repertoáru a inscenačního stylu, který by byl loutkám přístupný a blízký, a zároveň naplnil požadavky a potřeby publika.

Luděk Richter

Divadla kočovná? Když slyším divadla kočovná, představím si vždycky divadla marionetová. A marionety mám rád a vážím si těch, kteří s nimi hrají a umí to. V mých očích je marioneta královnou loutek. Jen tak na okraj, kdo je asi král? Myslím si, že to nebude nikdo jiný, než herec.

S herci marionetáři jsem se cestou životem, s loutkou v ruce, setkával. Naposled letos na Chrudimi s kamarády z Boudy, když jsme spolu s hradeckou „Sorbónou“ topili Zlatou rybkou. Když Vláďa Pech vzal do ruky rybáře na nitích..., jako kdyby vzal do ruky kytaru nebo dívku krásnou. Na jevišti se dívka krásná sice do ruky nebrala, což by Rybce možná prospělo, ale i tak... Krása sama. A oči jeho plné jasu...

Není těch teček nějak moc? Ale není. To jenom abyste měli čas si tu krásu představit. Nebo Honza Řezníček z Libáně. Už pár let není mezi námi. Poznali jsme se na

konservatoři Jana Dvořáka a pak mockrát na jevišti. Výborný animátor a navíc mluvil několika jazyky. Loupežníka, tetku a třeba kašpárka. A bylo to výborný. A uvěřitelný.

No a samozřejmě Matěj Kopecký a jeho kamarádi z Draku. Jejich Faust - nejlepší marionetové divadlo mého života. Je z nich ještě někdo živ? Matěj byl něžnej. Tak jsem ho poznal na jevišti, ale taky když jsme si povídali třeba o rybách. Na jevišti muž mnoha tvář. Excelentní. Ale mohu vůbec používat takovéhle slovo, když vyprávím o tak prostém, laskavém člověku? No jo, ale Matěj měl tatínka a dědečka a pradědečka, no a teď se pomalu dostáváme k tomu kočovnému divadlu.

Praotec Kopeckých Matěj prožil velkou část života v Miroticích u Písku, kam se přestěhoval můj dědeček, a kdyby býval tenkrát udržel vášeň na uzdě, tedy ten dědeček, tak se mohl v Miroticích narodit i můj tatínek. Přišel na svět, tedy ten tatínek, jen o pár let dřív v Oslově, kde dědeček učiteloval. V Miroticích se narodily už jenom moje dvě tety. No ale jezdili jsme za dědečkem i babičkou už za druhé světové války. To píšu jenom proto, aby bylo jasno, že už patřím mezi ty šťastné starce, kteří opravdu pamatují autentické kočovné divadlo. Divadlo, patrně dědečka Matěje Kopeckého, ano, toho Matěje z Draka, jsem viděl krátce po válce, to už jsem chodil do školy, ale ne dlouho. A bylo to opravdu divadlo kočovné, právě kočovné, protože následující den se naložilo do marinetek a odjelo na další štaci.

A ныčko, jak říkala moje mirotická babička, jistě čekáte, jak i nadále povalí se proud chvály na tu krásu... Chyba lávky. Byl to pro moji dětskou duši šok, řekl bych jak prase. Byl jsem právem zděšen, neboť jsem byl dítě a na tu krásu a věřím, že opravdu byla, jsem ještě nedorostl. Naštěstí jsem po čase začal chodit do čtvrté třídy, kde mi paní učitelka Hrubá ukázala, že s marionetovým divadle ve škole je možné hrát divadlo i hodné, ne však kočovné... Ale to je už úplně jiný příběh... Nicméně pozor s chválou! Karel Šefrna

Představuji si jarmark - trh a v něm se proplétající komediant s maňáskovou scénou na sobě. A teprve pak se mi vybaví ti poněkud majetnější s marionetářskou scénou. Obcházejí i krčmy a hostince, kde (jsou-li vpuštěni) hrají pro hosty.

Trochu mi to připomíná větší dětské loutkové divadlo, které jsem ve svém jarém mládí zcela zdevastoval. Loutky jsou „sedmdesátky“ a při představení ty, které právě nejsou v akci, visí na zadní kulise jeviště. Pro efektní zjevení (čert) mohou být některé loutky schovány za kulisou boční.

Mám obavu, že v produkci záleží hlavně na slově. A dovedu si i představit, že jednající postavou komediant pouze potřásá. Aby představení přitáhlo pozornost, je celé (hlavně hlasově) poněkud předimenzované. Přesto, nebo právě proto, ho mám rád.

Četl jsem nebo slyšel, že tito loutkáři byli kdysi nositeli kultury. Do svých loutkových her převáděli velké činoherní kusy, které by se jinak k divákovi, například vesnickému, nemohly dostat. Josef Brůček

Myslím, že marionetáři stále vesele hrají, leč nejsou už kočovní. Snad přes léto někdy, ze zábavy, ale ne z nutnosti. (Avšak pozor, co není, může být!) Mám krásnou a nejmíň patnáct let starou vzpomínku na jeden víkendový výlet. Naďa Gregarová uspořádala pro loutkáře našeho kraje zájezd do pěti, šesti marionetářských divadel. Viděli jsme fakt různá představení, ale žádná faleš, žádný kalkul. Bůhví, co je s těmi divadly teď. Ale my, co jsme tam tenkrát byli, máme nádherný zážitek, z řemesla, jednoduchosti, barev, materiálů, vstřícnosti, to vše v podkrkonošském kraji. V mém moravsko-sudetském dětství byly marionety v každé sokolovně. Občas s nimi někdo, trochu klopotně, něco nacvičil pro děti, v zimě. Kdepak ty loutky asi jsou? A jen jednu, v roce 1956, jsem

s tatínkem jela na kole, podívat se na Kašpárka. Ale byl to Kašpar! - drastický zážitek. Celé tři kilometry zpátky jsem se táty pevně držela. Že by to tenkrát byli oni tradiční kočovní marionetáři?

Blanka Šefrnová

Klasické kočovné marionetářství, to zní velmi lákavě. Moc ráda bych o něm něco napsala, ale bohužel nepatří do rejstříků mých divadelních zážitků. A představa? Historizující obrázky z 18. a hlavně 19. století? Přenesené do našich dnů? Buratino nebo Pinokio papa Carlose? Nebo život Jana Kašpara Dvořáka-Deburau a jeho přátel z pařížských divadel? Kočovní marionetáři dnes, bez vozů s plachtami, zato s mnoha koníky pod kapotou svých aut? Ty poslední znám docela dobře a jsme moc ráda, že patří k mým přátelům. K jejich produkci by mohly patřit i mé divadelní zážitky s marionetami. K zážitkům největším patří Tři zlaté vlasy děda Vševěda a Útěk do Egypta přes Království české, třeba ve specifických podmínkách sousedského divadla v Brankách.

Bohumila Plesníková

Kdoví jestli by „tradiční kočovné marionetářství“ na tom v době koronavirové nebylo dobře. Dřevěné loutky neprskají do prvních řad. Možná by prskal loutkoherec - ten má ale většinou při hře s marionetou skloněnou hlavu, a jestli někam prská, tak na loutky. A ty chytanou leda tak červotoče. Také se loutky mohou shromažďovat v libovolném počtu „osob“ - takže by to teď bylo velmi praktické divadlo. Kočovné - postaví se kamkoli - a mohlo by se hrát třeba na svatbách pro patnáct lidí (tedy čtrnáct + jeden loutkář) a to už stojí za to, hlavně by to řešilo situaci umělce, neboť na svatbě se nešetří. Nebo kdyby takové divadlo zajelo do Holešovické tržnice k internetovému obchodu ALZA, mělo by žně. Tam obchod vesele kvete, občerstvení klidně v hale jede dál (jen s tím rozdílem, že se káva musí vypít zvenku). A protože se vevnitř i venku čeká na výdej zboží, tak je tam hlava na hlavě. Venku je tedy opravdu hodně lidí - a kdyby loutkář hrál, neporušil by žádné nařízení a vybral by i nějaký peníz. Protože by lidé mohli zažít co znamená živý kontakt s divadlem.

V takovém divadle máte celý soubor postav a herců, kteří jsou odolní, nereptají a ani nežadají o podporu. Zkrátka praktická existence tradičního kočovného marionetářství pro toho, kdo by se chtěl v současné době živit divadlem. Vždyť by to bylo živé umění divadla - žádný on-line. Tak proč zaspává tento druh umění svou opětovnou příležitostí, když je dokonce zapsán v „nehmotném dědictví UNESCO“? Řekla bych, že problém je v tom, že základ tohoto divadla je poněkud hmotný - a to není jen tak. Nemůžete ho provozovat, pokud nemáte alespoň tři figury. Myslím ale že tradiční marionetáři mívali fundus mnoha různých loutek nejroztodivnějších lidských typů, a také spoustu nadpřirozených bytostí a zvířat - a to v dostatečné velikosti! (Aspoň 40 cm aby figury byly byla vidět). A taková jedna řezbářsky vyvedená loutka s dobrou technologií vás vyjde přinejmenším na 5000 Kč, a to je asi dost levné. K tomu přičtete celé jeviště s oponou, praktičtější, prospekty, kulisy a mnoha potřebnými efekty. Kolik by to tak dneska všechno stálo a jak dlouho by trvalo než se to celé vyrobí. A vytvořit takovou loutku, aby měla v sobě magii, aby na ni diváci fascinovaně zírali, to už potřebuje skutečného umělce - řezbáře. A také technologa - aby loutka mohla chodit, sedat si, gestikulovat, aby byla důvěryhodná a loutkoherci se nevzpouzela. Bez tohoto umělecky hmotného základu se nehmotné tradiční kočovné marionetářství konat nemůže. Ale další svízel by byla - co hrát. Nepochybně to byly kdysi příběhy v jejichž základu je drama postav jednajících skrze loutky. Takže tradiční kočovní marionetáři museli být i mistry ve znalosti dramatu, aby obstáli. A v konkurenci všech současných medií je nejspíš daleko obtížnější vytvořit

aktuální příběh, který by diváky zajímal skrze loutku marionety. Přesto si myslím, že toto divadlo nemusí být mrtvé, pakliže se najdou tvůrci, kteří si s ním poradí.

Pro mne je jedním z takových belgický soubor dvou mužů. Viděla jsem od nich v průběhu šesti let už tři inscenace - a všechny mě bavily. V těch prvních dvou používali staré loutky a celé starodávné marionetové jeviště - všechno pěkně velké. Protože jsou oba zdatní herci - dokázali oživit staré příběhy aktuálním herectvím a vztahem k příběhu a tímto vztahem posouvat děj a význam tam, kde jej chtějí mít. Loutky tu nebyly jen „loutky za které loutkoherci tahají“ - ale partneri pro hru. Co v příběhu nezastala loutka, zastali herci v komunikaci s publikem. Glosami, komediálním herectvím a sdílením příběhu s fakty ze současnosti. Dokonce v jedné z her na scénu vstřčili aktuální obrazy politiků - a lidé se hodně bavili. Já méně, protože jsem nerozuměla všemu, ale vnímala jsem, že současnost loutkám vůbec neubírá, ani se tím neoslabuje jejich příběh. Ony byly samy sebou, ve svém příběhu, a herci jim přesně vymezili to co jim slušelo. A nechtěli po nich víc, než by uhrály. Hrál se samozřejmě v obou případech venku. Bohužel si nepamatuji název prvního představení, druhé se jmenovalo „Děblový dveře“. Byly to loutky dvou puberťáků (kluk a holka), kteří se dohadovali, co je za dveřmi do pekla, a jestli tam jít nebo ne. Samozřejmě, že šli a setkali se s čerty. Hrál se o odvaze, o setkání s lákadly, o překračování hranic. A byla to komedie - aktuální, lidská, bohatá. Kdyby ale herci (kteří by byli schopni hrát i bez loutek) tyto marionetové loutky neměli, dokonce ty staré, nebylo by to tak celistvé divadlo. Staré loutky odkazovaly na minulost, ale hra herců byla o současném člověku. Přestože text obsahoval i prvky textu staré hry. Propojení s tím, že se minulost nějakým způsobem opakuje, a my se tomu můžeme i smát.

Třetí inscenace už byla v divadle. Šlo o příběh válečných dějin - krále a jeho tři synů. Velké marionety na velké scéně s využitím objektu uprostřed, proměňujícího se v různé scény. Proměňující se praktikabily po obou stranách jeviště. Loutky hrály svůj příběh, aniž by do něj loutkoherci zasahovali. Ti se pohybovali po scéně a krom toho, že s loutkami hráli, přinášeli a odnášeli věci. Představení plné mečů a kopí, přileb, rytmu, a syrového dřeva. Chlapské tvrdé reality boje - na pozadí krále, který se bál o svůj trůn. Neuvěřitelné drama. Mohli by ho hrát klidně i venku. Nehrálo se na kukátkovém jevišti, herci a loutky se pohybovali po prostoru, volně tak jak potřeboval příběh, spíše vytvářeli působivé obrazy. V základu však bylo jednání loutek, které byly už vyřezané pro tuto hru v nádherných ostrých rysech. Herci příběhu sloužili, nepletli se do něj. Měli mezi sebou vztah: jednoho, který věděl jak to má být a druhého, který se snažil, aby ho ten druhý nemanipuloval, ale oba to chtěli zahrát dobře. Neobraceli se však divákům. Otevřeli prostorové scénu, ale dovolili si zůstat „zavření“ ve virtuálním světě jeviště.

Mirka Vydrová

SKLIZEŇ aneb CO NÁM LETOS NEZAKÁZALI VIDĚT

Je to bídný rok. Přišel coronavirus, divadla byla zařazena mezi zbytečné volnočasové aktivity a spolu s hospodami zakázána jako ty nejpostradatelnější hodnoty. Společně se vzděláváním. Psí salony zůstaly otevřeny, supermarkety též. Už na jaře nemohla proběhnout většina krajských přehlídek, takže nebylo z čeho vybírat, a posléze i většina přehlídek národních či celostátních. Padla Kopřiva (ta hned dvakrát - v plánovaném dubnovém i v náhradním říjnovém termínu, padla Mladá scéna, Dětská scéna, Popelka Rakovník i Přelet nad loutkářským hnízdem. V mezičase se stačil odehrát jen Šrámkův Písek, posunutý na samý konec června a Loutkářská Chrudim.

ŠRÁMKŮV PÍSEK

Již 59. celostátní přehlídka experimentujícího divadla i přes veškerou neregulérnost příprav a výběru od pátku 26. do neděle 28. června proběhla. Především je třeba smeknout před soubory, které i za karanténní paniky dokázaly vytvořit inscenace, před krajskými pořadateli, kteří zvládli narychlo v druhé půli června uspořádat krajské přehlídky, a před Alenou Crhovou, která to nevzdala a vytvořila z toho všeho celostátní přehlídku. A nikterak náhražkovou: dvanáct pozoruhodných inscenací a jeden profesionální host, tři divadla, dva koncerty a čtyři další aktivity pro město v akci Šrámkův Písek Písku.

Kdybych měl letošní Písek stručně charakterizovat, napsal bych: mimořádně barevný, různorodý a až na drobné úlety až kupodivu kvalitní. Jeho rozmanitost šla od divadla mladého věkem přes divadlo mladé duchem, od radosti ze hry ke snaze poznat a ovlivnit divadlem sebe i svět, od táborákového pásma písniček a scének až po perfekcionistaicky vystavěná a zvládnutá díla. Velká byla i různorodost cílů a žánrů. Sympaticky překvapivé je množství reflexí skutečných, aktuálních témat a problémů ať už se týkají jednotlivců, generačních skupin nebo celé společnosti. I ty, které se tváří zcela apoliticky či atématicky ve skutečnosti rezonují s citěním a myšlením doby.

Co vyniklo? Na inscenovaném pásmu poezie Františka Gellnera Čekání na Gellnera (Tajfun Ostrava) je pozoruhodné, jak se středoškolsí studenti ztotožňují s ironicky skeptickým pohledem více než sto let mrtvého básníka, a přesto z tohoto divadla poezie prýští především radost ze hry se slovem a poezií. Malála (Reservé Most) a Cik (120 dB Jaroměř) jsou typické studentské reflexe společensky naléhavých témat. Malálu jsme recenzovali v podzimníku. Vrcholem byly inscenace **S čaganem lamag nohy** pražského Akolektivu Helmut a Příběhy z pohřbu pražského Antonína Puchmajera D.S. - obě recenzujeme v tomto ČTVRTzímníku.

Debaty o představeních byly na letošním Šrámkově Písku živé a podnětné. Byť se někdy uchylovaly od analýzy jevištních faktů k básnivému kroužení a snění a utíkaly k souvislostem-nesouvislostem, jež existují jen v představách hovořícího (třeba vztah kostýmu psa, připomínajícího pandu a právě proběhlé pandemie), našťěstí to nebylo pravidlem a členové souborů se věcně drželi divadelní problematiky, příčin a důsledků fungování či nefungování užitých prostředků a postupů i stavby inscenace.

O čem letošní „mimořádný“ Šrámkův Písek svědčí? Že mezi soubory a divadelníky tohoto zaměření je obrovská touha poznávat, vyjadřovat se, tvořit, hrát. Že divadlo pro ně není jen obyčejná provozní záležitost a zvyk, ale skutečná potřeba. A to je podstata amatérismu.

LOUTKÁŘSKÁ CHRUDIM

I tady je třeba vyjádřit obdiv a poděkovat všem, kdo se zasloužili o konání již 59. celostátní přehlídky amatérského loutkářství 30. června až 6. července. Normálně se koná devět až deset krajských přehlídek; letos se na jaře stačila uskutečnit jediná v Turnově a v šibeničním termínu na konci června další dvě v Hradci Králové a Plzni.

Úroveň amatérských souborů (jakkoli jen ze tří krajských přehlídek a ze tří videozáznamů) byla slušná, byť bez přemíry špiček. K těm lze počítat nepříliš loutkové S čaganem lamag nohy pražského Akolektivu Helmut, Malálu mosteckého souboru Reservé, Erben jaroměřského Convivia či Zlatá kniha andělů a O zakleté holubičce plzeňských souborů Střípek a Loutkového divadla V Boudě. Leckoho potěšil i další

díl one-man-show O zvířátkách Vozichetu Jablonec nad Nisou. A svým černohumorným meotarovým Černým kocourem se připomněla i ponikelská Bažantova loutkářská družina čili Tomáš Hájek.

Nepochybným vrcholem byla inscenace hostujícího hradeckého Draka Cesta, o níž jsme již informovali. U mnohých jiných hostů je, bohužel, naopak těžko říci, co měli přinést. Nemluvě o nerozlišitelnosti toho, v čem jsou inspirativní inspirativní (např. Medicínské povídky) a doplňkové doplňkové. V obou skupinách je mnoho balastu, jenž činí jejich přítomnost záhadnou.

Při diskusích se osvědčuje, mají-li možnost vyjádřit se nejprve její účastníci, a porotci, jako ti, kteří by měli být nejobornější, se zapojují až tehdy, mají-li co dodat navíc či vyslovené korigovat z hlediska hlubší znalosti souvislostí a zákonitostí; nikoli vezmou-li si slovo na začátku a všechny „zakřiknou“ nebo nechají diskutující vypovídat a na závěr jim zjeví „pravdu“. Chybí tu moderátor, který by neměl být jen vyvolavačem, nýbrž tím, kdo diskusi tématicky strukturuje a řídí. V porotě chybí integrující osobnost s hlubší loutkářskou odborností, schopná věci nahlížet v celku a vyhmátnout to nejpodstatnější, namísto glosování mnohdy nahodilých, dílčích detailů. A prospělo by i soustředění jednotlivých porotců na obor své odbornosti.

Nezaslouženě nedůstojný byl „slavnostní“ závěr přehlídky. V ušmudlaném stanu po předcházejícím pokleslém představení Jabloňové panny, mimo určený čas a bez přítomnosti starosty („snad dojde“), ředitele Chrudimské besedy i poroty čte závěrečné slovo poroty (podepsané familiérně jen křestními jmény porotců) pracovník ARTAMA v mlynářské čepici, pak zavolá přímo z pódia starostovi a s radostným výkřikem „Á, támhle jde!“ ho přivítá, domanipuluje účastníky k sborovému vyvolávání a milá přehlídka končí. Mám rád neformálnost. Ale čeho je moc, toho je příliš.

Škoda. Jinak byla Loutkářská Chrudim osvěžujícím výpadkem z koronavirového třeštění.

P.s.: Přelet nad loutkářským hnízdem má teď od 11. do 13. prosince proběhnout on-line a v tiskové zprávě je charakterizován slovy: „Přelet nad loutkářským hnízdem od svého založení prezentuje inscenace statutárních loutkových divadel, se kterými se nám podařilo spolupracovat i v této specifické době. ... Z řad nezávislých loutkářů budou dále prezentovány soubory... Dalším rozměrem festivalu je podpora jak amatérské, tak mladé/studentické loutkové scény.“

To bude asi omyl. Přelet jsem vymyslel, koncipoval a realizoval jako přehlídku, na které by se setkávaly a nejlepšími inscenacemi daného roku vzájemně inspirovaly soubory amatérské, nezávislé a statutární - nikoli jako prezentaci inscenací statutárních loutkových divadel s jakýmsi přívěšky nezávislých a výpomocí amatérům. A nikdo zatím neoznámil, že to má být jinak. Ale lze doufat, že organizátoři jen nevědí, co píší. (LR)

ČTYŘI MIDIRECENZE NA KONEC

AKOLEKTIV HELMUT Praha: S čaganem lamag nohy (autor a režie: soubor)

Inscenace je záznamem volně se prolínajících představ party „čundráků“ o duchu krajiny a událostech kolem beskydské Morávky s jejími legendami o Ondrášovi a zrádném Jurášovi a o partyzánech a jejich místních pomocnících; jakoby se člověku v polospánku vynořovaly prolnuté obrazy toho, co o místě slyšel, co viděl a co si domyslel. Čtyři mladí muži a jedna dívka předvádějí své reflexe na scéně s rozkládacím stolem, několika židlemi, valaškou, batohy a propanbutanovou bombou; vše podloženo metodami dramatické výchovy, již všichni prošli a jejíž „biblí - Sborníkem dramatických her a cvičení - si podložili i nohu stolu. Hraje se v krátkých střizích polocivilních dialogů, stylizovaných fyzických akcí a sošných zastavení, metaforicky „komentovaných“ třemi několikavteřinovými (mistrovsky zvládnutými) vstupy marionety medvěda a poloabstraktní loutky tetřeva ze skládacího deštníku. Je to ten typ grotesky, který se zobrazovanému rozhodně nevysmívá, svým způsobem ho ctí a zároveň dokáže vidět komickou podobu jeho přepjatého tradování. Škoda, že završení nemá podobu jasnější a uzavřenější pointy, neboť se tím oslabuje téma a smysl celého formálně brilantního kusu. (LR)

ANTONÍN PUCHMAJER D. S. Praha: Příběhy z pohřbu (autor: Kateřina Rudčenková, režie: Petr Lanta a soubor)

Pražský Antonín Puchmajer D. S. zakládá již od svého vzniku svou poetiku na absurditě spojování a střetávání nespojitých, ba protikladných jevů. Příběhy z pohřbu jsou toho vrcholnou ukázkou nejen co do čistoty principu, ale i co do kvality provedení a celkového výsledku. Nejde o absurditu pro absurditu, o nesmyslnost konfrontace nesouvislých věcí, nýbrž o hledání a poznávání pomocí narušování zavedených klišé, zpochybňování nepochybných pravd a neustálé tázání se, co je co. Dosahuje se toho především střetáváním protikladných obsahů a forem: o přízemním, nízkém se píše s operní distinguovaností a artistností, o vznešeném, hlubokém, vážném či tragickém se mluví slovy dlaždiče (byť gramaticky korektně), kontrasty a protimluvy se vytvářejí mezi slovy samotnými („Pověď mi něco hezkého.“ - „Jeden muž chtěl spáchat sebevraždu, netrefil se a ustřelil si spodní čelist.“), mezi slovem a obrazem („muž s bohatým účesem“ - objeví se holohlavý herec)... Nejde jen o nezacílený černý humor a experiment tu není cílem o sobě a pro sebe, nýbrž metodou a výsledkem hledání, demaskování klišé a pseudohodnot. Příběhy z pohřbu jsou pro mne tím nejlepším, co dosud soubor vytvořil. (LR)

DIVADLO ALFA Plzeň: Faust, Jenováfa (hry kočovných loutkářů, režie: Tomáš Dvořák)

V programu uvedeno jako „trilogie tradičních marionetářů“. Já viděla dvě hry: „Faust“ a „Jenováfa“. V případě Alfy zcela jistě „materiální základ pro marionetové divadlo“ problémem není. S kočovnými marionetáři mají společné „marionetové okénko jeviště“, typ loutek a především klasický text. Pokud se vše spojilo do jednoho představení, nutně museli texty krátit; jinak mám dojem, že byl text zachovávan.

Faust se mi celkem líbil, ale příliš si ho už nepamatuji. Bylo to na Loutkářské Chrudimi, už mi šla z množství představení hlava kolem a poznámky si nedělám. Tím se omlouvám inscenátorům.

Jenovéfa však, z mého pohledu, dostala mnohé trhliny. Můj vztah k této hře je však poněkud aktivnější, než jen jako nestranného diváka a nejsem schopna tuto zkušenost vypnout. Začnu od loutek a jejich pojetí. Nebylo by lepší napsat pro tyto loutky vlastní příběh? Loutka Jenovéfy, se svou oválnou pusinkou, spíš směřuje k „vtipné reklamě na manželství“ a ta reklama si je vědoma své vtipnosti. Drama věrné ženy, která je falešně obžalována z cizoložství, je sice text doby dávné, psaný pro loutkové drama. Ale kolik současných mužů by v takové situaci, a kdyby je nebrzdily výchovné návyky, klidně svou manželku i jejího milence s chutí zabilo? Řekla bych, že dost. Měla jsem spíš dojem jakési přehlídky nápadů (hudba, předměty, stylizace loutek) než příběhu Jenovéfy. Přišlo mi to víc lascivní než dramatické. Ale možná, že divák, který tolik předlohu nezná, může být spokojen. Možná že to dobře funguje v trilogii pospolu - jako odlehčení, založené na vnímání loutek, a lehčí komedie, v níž jde jen o ty nápady. Pak divák samozřejmě vnímá i příběh jinak - takže ho ani nenapadne, že by mohlo jít o drama. (MV)

TYJÁTR Nitra: Herkules alebo Dobytie pekla (podle hry lidového loutkáře Antona Anderleho zapsal a upravil Juraj Hamar)

Ivan Gontko „zdědil“ staré marionetové divadlo, které provozoval Ivo Andrie. Ivan mluví a hraje celé představení sám; mluví všechny postavy a venku má ozvučení, bez kterého by to nešlo. Uvádí jej - za zvuku flašinetu - „uvidíte divadlo, jak se hrávalo před 100 lety“ - a tomuto způsobu i komedii, je věren. Scénou je velké marionetové jeviště s oponou, která se spouští dolů a nahoru. Kašpar na nitích vše provází jako komická figura, sluha v příběhu a vtipný komentátor, který se také obrací k publiku. Ostatní jsou marionety na drátě. Stará hra, přestože mírně archaická (postavy knížete pána atp.) ale zdá se, že si to i malí diváci přeberou. Něco jako pohádka. Výpravné jeviště, velké marionety, na což diváci hledí jak fascinovaní. Zřejmě výpravnost loutkového divadla, a nakonec i loutky samotné, mají svůj magický půvab. Nejsem schopna rozpoznat, jak o této produkci smýšlet z hlediska současnosti. Těžko říct, jestli kdyby se něco měnilo, neztratit to právě půvab toho „jak před sto lety“. Zhlédnutí je celkem zajímavým zážitkem, místy vtipným, místy archaickým. Místy probleskne něco aktuálního - dle nálady herce. Je tam dobro, je tam zlo. Má to půvab a není to nuda. Tak asi proč ne? (MV)

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

JB - Josef BRŮČEK, loutkář, Sudoměřice u Bechyně

BP - Bohumila PLESNÍKOVÁ, učitelka LDO ZUŠ, Valašské Meziříčí a Bystřice p. Hostýnem

LR - Luděk RICHTER, režisér, divadelní teoretik, absolvent FF UK a DAMU, Praha

KŠ - Karel ŠEFRNA, loutkář, Svitavy

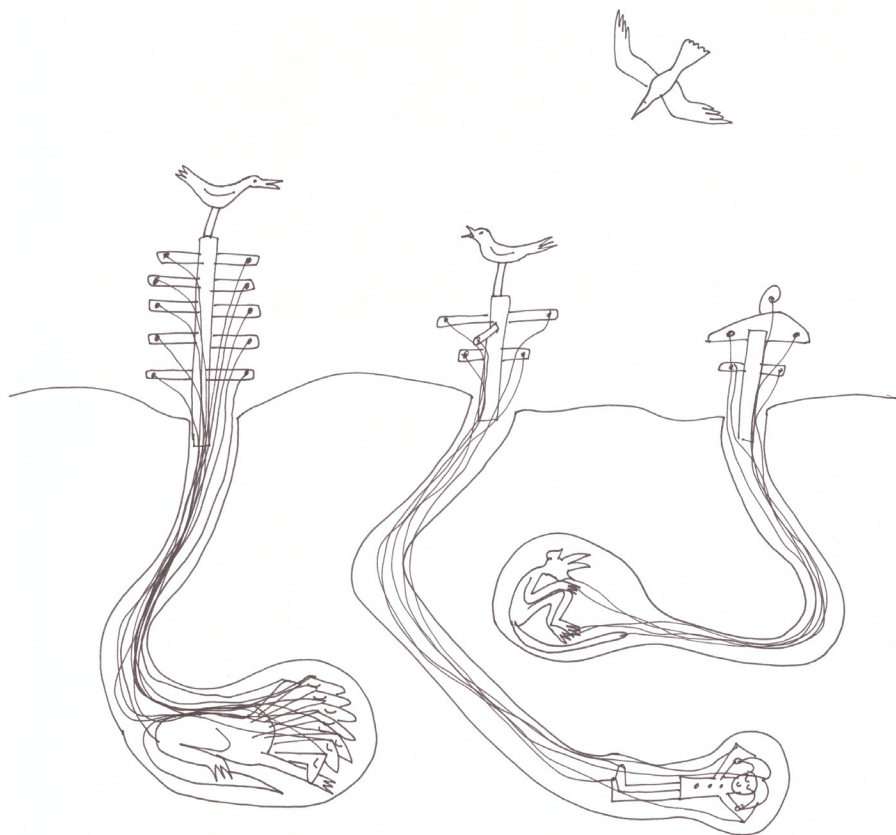
BŠ - Blanka ŠEFROVÁ, učitelka hudby ZUŠ, loutkářka, Svitavy

HV - Hana VOŘÍŠKOVÁ, výtvarnice, režisérka, herečka, učitelka ZUŠ, Choceň (kresby)

MV - Mirka VYDROVÁ, loutkářka, absolventka DAMU, Praha

Zima na krku

Divadlo je zakázané, přehlídky jakbysmet,
dohromady nic se neděje, všichni jsou zalezlí...



fe.