

Napsal Jindřich Veselý

(E*forum, 15. 07. 2015)

Od roku 1908 Jindřich Veselý (15. 7. 1885 Bavorov – 19. 9. 1939 České Budějovice) vydával edici Knihovna mladých autorů – v jejím rámci knižně debutovali kupř. básníci František Taufer (Květy), Kamil Berdych (Z melodií bastarda) či básnířka Maryša Šárecká (Stín padl na duši), svou druhou knihu (Zahrady života) tu vydal Josef Rosenzweig-Moir. V létě 1909 složil Veselý na české pražské filozofické fakultě velká rigoróza z oborů germánské a slovanské filologie, obhájil disertační práci na téma „čeští loutkáři a Faust“ (vedl ji Jiří Polívka, oponentem byl František Pastrnek – srov. Jindřich Veselý: Třicet let s loutkami. Loutkářství před válkou, za války a v budoucnu, České Budějovice, vlastním nákladem 1939, s. 7), a právě fenomén loutkářství se potom stal dominantní oblastí jeho zájmu a aktivit, rozvíjených na okraji středoškolského kantorského angažmá nejprve v Praze a poté v Českých Budějovicích (řediteloval až do roku 1936 tamějšímu gymnáziu). Od roku 1912 (do konce června 1913) Veselý redigoval časopis Český loutkář, jenž specifickým způsobem, průnikem historiografických sond a reflexe nejnovějších úkazů, vstupoval do tehdejší členité rozpravy o moderních uměleckých tendencích, a počínaje rokem 1917 navazující list Loutkář. Z textů Jindřicha Veselého věnovaných loutkovému divadlu volíme článek, který spolu s řadou dalších vznikl a byl otištěn ještě před první světovou válkou – tento 7. listopadu 1913 na titulní straně Národních listů.

mt

Moderní dědičky antických masek

Režisérský problém divadla „iluzivního“ a „stylizovaného“ jest spjat s problémem hereckým, v němž nutno rozlišiti dvě složky: slovo, přednes, recitaci, to, co vnímáme sluchem, a to, co vnímáme zrakem, pohyb rukou i nohou, záchvěvy svalů ve tváři – gesta, mimiku.

V poslední době jest zvláště pohyb herců podrobován kritice. Ozývají se hlasy proti dramatickým školám, které příliš vychovávají herce pro podívanou. Herec zabíjí prý přílišným herectvím básníka a triumfuje nad ním. Bernard Shaw praví přímo, že nezkušení herci se domnívají, že plní znamenitě svůj úkol, jednají-li na jevišti pokud možno nejvíce, takže musí býti poučováni od dramatických básníků, že budou působiti mohutněji právě svou umírněností a klidem, ba, Bernard Shaw vytýká dokonce jednotlivým hercům, že ztratili léta, protože nepoznali, že mohou působiti ještě něčím jiným, než jest nejpřirozenější, nejvěrnější, nejživější představování. Také Claudela,

autora Zvěstování [L'Annonce faite à Marie, 1912], uráží stálá mimika herců. Je jisto, že působí tu na vzdálenost tolika století – umění antické, a je rovněž jisto, že promyšlená klidnost gest byla by i nové době žádoucí.

Antický herec nasazoval si na hlavu na způsob přilby masku, zhotovenou z plátna, potřeného sádkou a pomalovanou barvami, a nemohl tedy spoléhat na to, že uchvátí obecenstvo, svráští-li brvy, blýskne-li okem, stáhne-li rty. Ve strnulosti tváře antického herce bylo něco obřadně velebného. Ale často ocital se herec v nesnázích se svou nehybnou tváří, takže si vypomáhal, maje naznačiti mocná vzrušení citová, jako smích a pláč, že se zahaloval rouchem, že objal svého spoluherce, že se ukryl v zástupu jiných osob – nebo měl konečně masku dvojistou, jako dědoušek, jenž ve zlosti točil se k publiku pravou stranou, která vytaženým obočím měla ráz hněvivosti, ale byl-li v mírné náladě, ukazoval stranu levou. Pro masky antické rozhodoval zřetel vzdálenosti jeviště od publika a umístění divadla v přírodě. Nebylo by tedy rozumné přenášeti to, co bylo vyvoláno nutností, bez rozvahy do našich divadel, která operují světlem umělým a jsou rozměrů značně menších. Byla by to zvrhlost, by herec náš dostal masku, nebo libůstka extrémních ochutnavačů umění.

Moderní reformátoři divadelnictví, pokud jsou ctiteli jemného umění, vyslovují se však dokonce proti hercům.

Jak však uspokojiti blouznivce po starých maskách, zanícence pro strnulost tváře, pro odměřenost pohybů, jaká byla též u herce antického, zatíženého vysokými koturny? Kde najíti ochotné herce, kteří by do svých rolí nepřidali nic ze své krve?

Horliví hledači pokladu našli dědičky antických masek – nicotné, titěrně figurky, které už před dávnými časy byly svrženy ze svých oltářů a vyobcovány ze svých chrámů a které vzaly zavděk pohostinským vystupováním v začazených šenkovnách a na rozviklaném jevišti potulného komedianta – jsou to miniaturní modly, které slaví nyní vjezd do společnosti umělců – loutky! Nastává rehabilitace loutek! Kult! Kult nového umění!!

Arthur Symons napsal celou apologii loutek, **[1]** v níž dokazuje, že v loutkách jest fantastický, ale přece přímý návrat k maskám Řeků, a dovozuje dále, že loutky jsou schopny hráti Agamemnona, Smrt Tintagilovu, ale nikoliv Ibsena.

Bernarda Shawa zajímají loutky právě proto, že nemají vlastnosti herců. Vidí-li loutku-akrobata, nebo loutku kouřící, zajímá ho jen stránka technická, nikdy umělecká. Ale hraje-li se opravdová hra s figurami, jež sotva na nohou stojí, a když přes všechnu zdokonalenost technickou nemohou měniti svého výrazu, své tváře, ozývá se teprve opravdový zájem umělecký. Dramatický efekt, který vůči němu vykonávají loutky, jest větší než efekt vyvolaný živými představiteli. Marionety svým strnulým výrazem a nepřirozeným postojem působí dojmem starých obrazů na skle, které při své ztuhlosti vypadají živěji než lid, který před nimi stojí a je prohlíží. Proto nebyl by prý Shaw překvapen, kdyby v nejbližší době místo biografů zaujalo loutkové

divadlo, a doporučuje, by nejen všichni herci chodili časem do loutkového divadla, ale aby každá dramatická škola měla své loutkové divadlo!

Rudolf Medek[2] uvědomuje si jich neměnnou a přísně upjatou krásu: jsou tragicky odměřené, hrdé, v sebe uzavřené a mlčelivé. Představují-li milostné drama, neupadají v naturalistní gesta, nevydávají vilných vzdechů pobouřených smyslů, jež vznikají při dotyku těl. Jenom loutky jsou schopny bez obavy před zkarikováním předvésti mimózovité dílo básníkovo, dovedou kouzelně sehrát pohádku, z níž odchází divák s duchem užaslým a s rozkoší v srdci...

Umělci, kteří toužili po tom, by loutky jejich bezprostředně vyjadřovaly to, co oni sami cítili, neužívali loutek, které se tak pěkně vyjímají v historických hrách, v nichž rytíři odměřeně si vyšlapují, až brnění chrastí, ale – užívali loutek na prsty, „maňásků“, „mikrlat“, kteréžto loutky objevují se na divadle, jež se nazývá „Králíčkovovo divadlo“ nebo „bramborové divadlo“. [3] Dědictví antických herců s maskami převzaly tedy nicotné figurky z materiálu, jež lze lehce zpracovati. Figurky, které uvádějí se v pohyb tím, že palec a prostřední prst hrajícího vstrčí se loutce do rukávů.

Jaký pokles antického herce! A jaký vzestup bezcenného maňáska!

Jako dítě zbožňuje tím více svou hračku, čím jest hračka prostší, pochopitelnější, tak se zdá, že velké děti umění zbožňovaly své mluvčí s bramborovými nebo konečně s dřevěnými hlavami, že srostly s nimi a vymyslely pro ně tolik roztomilostí...

My Češi zvláště těžko chápeme zamilovanost Francouzů do loutek na prsty, do guignolů, díváme se obrazu nejskvělejší společnosti pánů v bezvadných toaletách a dam v nádherných šatech a s hlubokými výstřihy, pozorujících se zanícením „maňásky“ Sandové, [4] nechceme ani věřit, že literát Duranty obětoval za „maňásky“ náklad více než 7000 franků, že Lemerrier de Neuville hrál se svými „maňásky“ na divadle 60 cm hlubokém a 150 cm širokém před Napoleonem III., [5] že „maňásek“ od Ferryho-Truita se prodává za 35 až 40 franků...

V Čechách měly slavnou tradici jen loutky na drátku; dynastie jich pěstitelů lidových jsou dosud známy a hned tak nevymrou, neboť mezi loutkáři není zaveden systém dvou dětí, nýbrž naopak je heslo: hodně loutek, hodně dětí! Také byly u nás výtečné lidové dílny pro řezbu loutek, z nichž pověstná byla řezbářská dílna mirotická dynastie Sichrovského a novopacká dynastie Suchardovy, kromě toho řezbář Šedivý v Kutné Hoře, Jirkovský v Kladně atd. V poslední době navrhl krásné loutky akad. malíř Kratochvíl, jež vyřezal ak. sochař Zálesák a oblékla ak. malířka Teinitzrová; loutky na drátky velmi krásné řezby, stylově oblečené a poměrně lehoučké zhotovil si též akad. sochař Folkman.

Naproti tomu „bramborové divadlo“ nezaujalo u nás nikdy širších vrstev, nemělo vlivu na současnou dramatickou produkci, ani z ní nečerpalo, jak tomu bylo u marionet. Milovníci jeho vyskytli se u nás jen ojediněle, jako akad. malíři Brunner, Skála,

ak. sochař Šejnost (předváděl zkarikované populární současníky), spisovatelka A. Lauermannová (Felix Téver), vždy přístupno bylo „bramborové divadlo“ jen několika zasvěcencům, kteří se účastnili uměleckého dýchánku nebo zábavy v uzavřeném kruhu. Povrchně byly známy „loutky na prsty“ skoro pouze z jarmarků, kde byly úplně němé a tak smutné v průvodu opelichaného králíčka nebo pejska (ve Francii lidové loutkáři užívají k témuž údělu kočičky) – i ta nezbytná rakvička jako by byla symbolem úpadku tohoto uměníčka u nás...

Na popud Uměleckých snah, v nichž vydána též knížka Aleš mládeži,^[6] uvedeny přednosti prostších, ale hbitějších loutek na prsty ve známost širší. Nemyslí se snad, by loutky tyto předváděly jen nějaká křehoučká kvítka rozmazlené nějaké múzy, naopak, zdravý repertoár svědčí jim velmi dobře, ostře zahrocené scény, schopné nejen pobavit groteskní komikou, nýbrž i se posmát hlouposti lidské i chytrosti, jak se jeví v životě rodinném, uměleckém i společenském, posmát se nadutosti měšťáků, sebevědomí kumštýřů, frázovitosti politiků, ztepat nemilosrdně každou poťouchlost, každý nedostatek národního sebevědomí a nadbytek osobního prospěchářství – ach, to dovedou tyto pitvorné loutky – plebejčíci!

Do těchto beznohých plebejčků — guignolů — zamilovalo se hned plno lidí. Někteří oddávají se svůdným půvabům „bramborových božstev“ v zátíší rodinném, kde děti rázem stávají se „bramboráři“. Někteří odvažují se s primitivními tvory vlastními rukou svých do škol a upoutají i největší nepozory. Jiní přemýšlejí, čím by své publikum překvapili...

„Múza bramborová“ jest vůbec velká svůdnice! Sotva navlečete si na každou ruku jednu „hlavu“, už se chce hotovým figurám dišputovat, už už se rodí dialog, už už improvizujete – jste v zajetí „bramborovém“, stáváte se dětmi, které rovněž mluví monology i dialogy za své loutky.

A ukažte ten „zázrak prostoty“ dětem – vyhrají si s nejprostší bramborou nejjednodušeji přizdobenou mnohem více nežli s čímkoli jiným, neboť je známo, že každé dítě jest trochu dramatikem. A potom – nemůže každé české dítě míti ryze české Alešovy loutky na drátkách s dekoracemi od Kašpara, Kysely, Livory, Panušky, Procházky a Weniga, kdežto brambora jest všude a tedy i „bramboráři“ mohou býti všude!

...Dívám se na pyšný nadpis svého fejetonu... A vyznávám, že bych si ani nepřál, by „bramborové dědičky antických masek“ byly v českém národě ve službách nějakého přejemného uměníčka pro několik lidiček, by byly příliš vážné, klidné, obřadné... Naopak, přál bych si, by české „bramborové divadlo“ bylo mladicky ohnivé, bezohledně prudké, by jeho žerty a sarkasmy zařízly se někdy hodně opravdově do českého svědomí...

Končím však přáním ještě skromnějším: Kéž českým dítkám přinesou nejprimitivnější loutky hojně zábavy, by aspoň ve hře zapomněly na hořkou skutečnost, že na světě

není veselo...

Vysvětlivky

[1] Arthur Symons: Apologie loutek, přel. Maryša Bosáčková [= Šárecká], Český loutkář 2, 1913, č. 1, s. 3-4. **[2]** Rudolf Medek: Poznámky o loutkách, Český loutkář 1, 1912, č. 3/4, s. 80-82. **[3]** [pozn. aut., pod čarou] V Uměleckých snahách ve IV. svazku vydáno „Bramborové divadlo“, jeho historie, praktický návod a hry. Barevná obálka od A. Kašpara, barevná příloha podle Šejnostových návrhů, v textu 46 obrázků. Cena 1.80 K. Vydala A. Hlavatá, učitelka, Praha, ul. Karoliny Světlé. **[4]** Srov. Jindřich Veselý: O intimní scéně loutkového divadla Sandové, Národní listy 52, 1912, č. 265, 25. 9., s. 1; Arnold Racek: Loutky George Sandové, Český loutkář 1, 1912, č. 2, s. 40-43. **[5]** Srov. Arnold Racek: Literární loutky Neuvilleovy („Pupazzi“ a Napoleon III), Český loutkář 1, 1912, č. 1, s. 5-8. **[6]** *Aleš mládeži*, red. Anna Hlavatá, Praha, Anna Hlavatá 1913, Umělecké snahy. Knihovna praktických příruček, sv. II.

www.ipsl.cz