

Srba, Bořivoj

České loutkářství v tzv. Protektorátu Čechy a Morava 1939-1945

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1999, vol. 48, iss. Q2, pp. [103]-155

ISBN 80-210-2189-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114445>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BOŘIVOJ SRBA

ČESKÉ LOUTKÁŘSTVÍ V TZV. PROTEKTORÁTU ČECHY A MORAVA 1939–1945

České loutkové divadelnictví procházelo za německé okupace a druhé světové války v tzv. Protektorátu Čechy a Morava obdobnými vývojovými procesy, jaké v té době do svého víru strhávaly i ostatní subjekty české divadelní tvorby, divadla tak říkajíc „živých herců“.¹

¹ Základní prameny, z nichž lze poznat vývojovou problematiku českého loutkářství v letech německé okupace Čech a Moravy, jsou dnes deponovány většinou ve veřejně přístupných fondech. — Z úředních dokumentů viz např. různá hlášení Tajné státní policie (gestapa), Bezpečnostní služby říšského vůdce SS (sicherheitsdienstu) a vrchních zemských radů (tzv. oberlandratů), o činnosti českých loutkových divadel, o závadách bezpečnostního rázu v této jejich činnosti a o perzekučních zásazích, jimiž je za tuto činnost postihli, v SÚA, Praha, fond ÚRP 1939–1945, kart. 1134, fasc. IV–1 T 5040 (Divadelní cenzura, zakázané divadelní hry 1939–1942), a v kart. 1139, fasc. IV–1 T 5476 (Loutková divadla), dále ve fondu MLO 1942–1945, spisy vedené pod č. 2 (Moravec-Hoop, korespondence), pod č. 81 (Divadla) a pod č. 82 (Nasazení umělců), a ve fondu MV 1939–1945, sign. D 2330, kart. 5030–5032 (Cenzurní povolení), a D 2331, kart. 5034–5037 (Zakázané divadelní hry). — Další úřední dokumenty viz v býv. archívu Loutkářského soustředění, dnes v MLK, Chrudim, částečně též v pozůstalosti J. Malíka, Praha. — Plakáty, programové letáky, sborníky a almanachy vydávané jednotlivými loutkovými divadly, dále studijní texty, výtvarné návrhy, opony, loutky, kostýmy loutek a dekorace, fotodokumentace a zvuková dokumentace, jakož i výstřižky časopiseckých článků o loutkovém divadelnictví jsou ve významných souborech uchovávány v NMD, Praha, MZMd, Brno, MK Praha, v ANP, Plzeň, v KVM, Plzeň a zejm. v MLK, Chrudim, zčásti též v archívech loutkových divadel, která od časů okupace dosud nepřerušene pokračují v činnosti, např. v archívu Divadla Spejbla a Hurvínka v Praze, v archívu Říše loutek v Praze aj., a konečně z menší části též v soukromých archívech, např. v pozůstalostech J. Malíka, Praha, E. Kolára, Praha, V. Matouška, Hradec Králové, aj. — Významným zdrojem informací o českém loutkářství za okupace jsou dále specializované loutkářské časopisy z té doby, *Loutkář*, *Časopis pro studium a povznesení loutkářství*, r. 25, 1938–39; *Loutková scéna*, *List pro teorii a praxi loutkového divadelnictví*, r. 1, 1940–41, a r. 2, 1945–46, — 3, 1946–47; a zejm. *Zprávy Loutkářského soustředění (cyklostyl. leták Loutkářského soustředění při Masarykově lidovychovném ústavu v Praze)*, r. 1, 1939, — 8, 1946 (od č. 1 r. 3 po č. 3 r. 7 ročníky ani čísla neuváděny; kompletní exemplář z archívu Plzeňského loutkového divadélka prof. J. Skupy viz v KVM, Plzeň, další exemplář v MK, Praha). Více méně pra-

Navzdory těžkým ztrátám, které utrpělo již v období pomnichovském, přestavovalo české loutkářství na počátku okupačních let ještě stále poměrně silný institucionální celek.²

videlné zprávy o loutkářské činnosti přinášely též časopisy Praha v týdnu, r. 1, 1940, — 5, 1944; Pestrý týden, r. 14, 1939, — 20, 1945; Jas, r. 13, 1939, — 15, 1941; Orel, r. 23, 1939, — 26, 1941, a r. 27, 1946; aj. Tamtéž viz i reprodukce fotografických snímků z představení loutkových scén z té doby. — Z dobových časopiseckých článků obecnějšího zaměření vypovídají k programové problematice tehdejšího českého loutkářství zejm. nesign.: *Loutkové divadlo v novém poslání*, Ruch 1. 11. 1939; nesign.: *Hrajte loutkové divadlo!*, České slovo a Telegraf (M. Ostrava) 4. 11. 1939; Scharpová, L.: *Obnova jednoho křesťanského umění*, Národní obnova 18. 11. 1939; Černý, J.: *Ať žijí loutky*, Naše výzva 24. 11. 1939; Matoušek, V.: *Loutky ve veřejné péči osvětové*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 3 (21. 10. 1940), s. 34; aj. — K vnějším osudům českého loutkářství v těchto letech viz např. Malík, J.: *Začínáme bilancí*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 2, s. 18–20; Dr. Jan Malík: *Účtujeme s rokem 1940*, Loutková scéna, r. 1, 1940–1941, č. 5 (5. 2. 1941), s. 65–68; Hausmann, J.: *Co s loutkovými divadly?*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 5, s. 79–80; Kosán, J. M.: *České loutkářství do nového života*, tamtéž, s. 80; -DH-: *Národní souručenství a loutky*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 3 (21. 10. 1940), s. 46; nesign.: „*Upozorňujeme...*“, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [4], 1942, č. z 31. 7. 1942, s. 1; aj. — K dramaturgii loutkových scén té doby viz např. Sojka-Sokolov, V.: *Třetí soupis českých a slovenských loutkových her, scén a výstupů*, Praha 1950. — K vlastní inscenační tvorbě obecněji vypovídají zejm.: Honcová, N.: *O těch loutkářích* (interview s J. Malíkem), Praha v týdnu, r. 4, 1943, č. 39 (30. 9. 1943), s. 4; fn: *Slovo o loutkách, slovo do pralice*, Pestrý týden, r. 19, 1943, č. 13 (1. 4. 1944), s. 4; Dr. Jan Malík: *Zřídlo ryzí komedie*, Praha v týdnu, r. 5, 1944, č. 15 (13. 4. 1944), s. 2–3. — Základní ideový postoj české loutkářské obce z doby okupace charakterizuje čl. *Czechs under The Reich, The Spirit of a People*, Times (London) 30. 6. 1939, a J. Malík v manifestu *Loutkáři Obnovené Československé republiky!*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 7, 1945, č. 3 (31. 5. 1945), s. 1–6. — Z literatury memoárové viz Malík, J.: *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku (uspoř. F. Černý), Praha 1965, s. 94–98, pozn. s. 371. Z literatury odborné viz zejm.: Malík, J.: *Loutkářství v Československu*, Praha 1948, s. 27–29; týž: *České a slovenské loutkové divadelnictví, I. Od nejstarších dob do května 1945*, Vývojový přehled, Učební texty vysokých škol, Praha (Státní pedagogické nakladatelství) 1968 (rozumnož.), s. 21–22; týž: *K začátkům české loutkářské režie*, Učební texty vysokých škol, Praha (Státní pedagogické nakladatelství) 1965 (rozumnož.), s. 7 a passim; Vodičková, E.: *Přehled vývoje českého loutkářství*, Praha (Ústřední dům LUT) 1964 (rozumnož.), passim. — Souhrnný pohled na tento úsek historie českého loutkářství přináší B. Srba v práci *Česká loutková divadla v letech fašistické okupace 1939–1945*, MS 1976, 21 stran, uloží v KČD, Praha, a v kapitole *České divadlo za nacistické okupace a druhé světové války 1939–1945*, in: Dějiny českého divadla, sv. IV., (redig. F. Černý a A. Scherl), Praha (Academia) 1983, s. 439–570, zde viz s. 545–550 (tam též soupis pramenů a literatury).

² K problematice organizačně-provozní základny českého loutkářství za okupace viz zejm. zpráva J. Malíka z 27. 1. 1944 vypracovanou na základě žádosti Ústavu pro národní výchovu v Praze a komentující přípis Hospodářské skupiny ambulantičních podnikání (HSAP), opis viz v SÚA ve fondu MLO 1942–1945, spisy vedené pod označením 81-Divadla; dále dopis Kulturní rady Ministerstvu lidové osvěty čj. 4105 H/Ko z 5. 10. 1943 ve věci zřízení dohledu na podniky spadající pod pravomoc HSAP, SÚA, fond MLO 1942–1945, spisy vedené pod označením 81-Divadla; dále dopis vrchního velitele uniformované policie při Ministerstvu vnitra zemským úřadům, čj. III-20721/44 z 24. 10. 1944, ve věci her lidových loutkářů v době všeobecného zákazu divadelních představení po 1. 9. 1944, tamtéž, spisy vedené pod označením 82-Nasazení umělců; aj. — Dále viz noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, -r. 8, 1946. Konečně viz též Malíkovy zprávy *Začínáme bilancí a Účtujeme s rokem 1940*, cit. v poznámce předchozí. — Přehlednou zprávu o organizačním rozčlenění českého loutkářství té doby podává J. Sztadynger v článku *Loutka-aktor* (výňatek z knihy jmenovaného *Zycie sztuki*), Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 1, s. 3–8.

Byl to ovšem celek vnitřně značně diferencovaný. Podržujíc si tehdy stále ještě podobu, jakou jí vtiskl předchozí vývoj, rozčleňovala se i tato strukturální složka organizační soustavy českého divadelního podnikání na několik charakteristických útvarů, přičemž rozřadujícím dělítkem nebyla tu jen skutečnost, že někteří loutkáři si pořádáním divadelních představení zajišťovali prostředky k obživě a jiní je pořádali bez nároku na jakoukoli hmotnou odměnu, nýbrž i míra umělecké vyspělosti tvořivé činnosti toho kterého ze zmíněných producentů loutkových her. Speciální skupinu samu pro sebe představovaly scény profesionálních loutkářů zaměřujících se na pořádání loutkových produkcí „lidového“ typu, povětšinou to příslušníků starobylých loutkářských rodů zabývajících se provozováním loutkových her, a to od pradávna „na živnostenském základě“, a se svými produkcemi cestujících z místa na místo. Další, od ní ostře diferencovanou skupinu profesionální tzv. „umělecké“ scény, vydržované jakožto živnostenské podniky loutkáři přicházejícími do této sféry divadelního podnikání zpravidla z prostředí jinak specializovaných tvůrčích aktivit. Opět další takovou skupinu pak scény amatérské, sdružující zájemce o působení v této oblasti divadelní tvorby z řad jinými profesními činnostmi se zabývajících občanů. Kritérium umělecké vyspělosti loutkářských produkcí umožňuje však diferencovat i mezi těmito amatérskými scénami samými: z nich ty nejvyšší měly blízko k profesionálním tzv. „uměleckým“ scénám, a nejméně vyspělé se nepovznášely nějak výrazněji nad úroveň rodinných loutkových divadel sloužících jen k zábavnému povyražení příslušníků a známých jedné rodiny.

Nehledíc na toto rozčlenění českého loutkářství do několika útvarů, rozčlenění řídicí se jejich podnikatelským statutem, eventuálně mírou jejich tvůrčích schopností, samo amatérské loutkářství dělilo se nadto vnitřně ještě podle zařazení jednotlivých souborů do vyšších organizačních jednotek. Tak vedle nezávislých loutkových scén působily v roce 1939 u nás i loutkové soubory České obce sokolské, Orla, Dělnických tělocvičných jednot a jiných organizací, věnujících se vedle své nejvlastnější programové činnosti, např. tělovýchovy, náboženské výchovy a vytváření příležitostí ke společenskému vyžití (eminentní zájem na udržování takových divadel projevovала mj. Církev českomoravská) i rozvíjení kulturních aktivit. Na rozdíl od ochotnických souborů hereckých se však všechny tyto soubory cítily především příslušníky loutkářské obce, teprve na druhém místě kolektivními členy té které organizace. To umožňovalo, aby — navzdory ideologickým rozdílům, které zmíněné „mateřské“ organizace od sebe vzdalovaly — vzájemně i velmi těsně spolupracovaly. Tuto jejich spolupráci zajišťovalo tzv. Loutkářské soustředění, všemi zmíněnými složkami svobodně volený orgán působící při Ústavu pro národní výchovu v Praze.³

³ K sjednocovacímu procesu, který tehdy v oblasti českého loutkového divadelnictví probíhal, viz např. články J. Hausmanna, J. M. Kosána a značky -DH- cit. v pozn. č. 1 a dále Tůma, I.: *Hlídka loutkářů Československého Orla*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 4, s. 64; nesign.: *Čeští loutkáři mohou být hrdí*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, č. 7 (31. 8. 1939), s. 1; nesign.: *Všeloutkářské letnice*, tamtéž, r. 2, 1940, č. 4 (18. 4. 1940), s. 2; aj. — K vlastní činnosti Loutkářského soustředění za okupace pak zejm. nesign.: *Statut Loutkářského soustředění při ÚV*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 3 (21. 10. 1940), s. 42; -ýk-: *Valný sjezd Lout-*

Pokud jde o počet scén toho kterého druhu, existovaly ovšem mezi jednotlivými skupinami loutkářské obce značné disproporce. Zatímco profesionálních scén provozovaných na živnostenském základě povětšinou příslušníky starých loutkářských rodů pracovalo na počátku okupace přibližně asi půl druhé desítky, typ profesionálních tzv. „uměleckých“ loutkových scén reprezentovala tehdy toliko scéna jediná — Plzeňské loutkové divadélko prof. Josefa Skupy. Na ryze amatérské bázi pak i po 25% úbytku českých ochotnických loutkových scén v chmurném období pomnichovském, kdy došlo k obsazení pohraničních částí Československé republiky nacistickým Německem a v důsledku toho i k zániku tam působících stovek českých spolků a sdružení, včetně těch, které provozovaly ochotnické loutkové hry, naproti tomu pracovalo na 2000 loutkářských souborů.⁴

Stejně jako divadelnictví takřkajíc „herecké“ i tuto početnou obec se po svém ustavení úřady říšské správy protektorátu ve spolupráci s nově zřízenými úřady správy protektorátní pokusily decimovat. Tak např. — nehledíc k jiným formám perzekuce, jimiž stíhaly majitele cestovních scén tzv. ambulantiho typu — přímou perzekucí postihly profesionálního loutkáře Václava Dubského; ve druhé polovině své vlády mu prý zakázaly hrát. Jiným kočovným loutkářům zase znemožňovaly vystupovat v některých místech, která si tito loutkáři volili za svá stabilní působiště. Některé mladší členy loutkářských rodin nasazovaly do průmyslu, takže mnohdy nebylo nikoho, kdo by byl mohl z rukou přestárlých podnikatelů převzít jejich podniky a pokračovat v činnosti. Na počátku roku 1944 zasadili okupanti českému loutkářství těžkou ránu zatčením Josefa Skupy a zrušením jeho Plzeňského loutkového divadélka. V oblasti amatérského loutkářského divadelnictví pak největší škodu způsobili v dubnu 1941 zastavením činnosti České obce sokolské (o půl roku později definitivně rozpuštěné), neboť tím okamžikem zaniklo přes 500 sokolských divadélek. Další loutkové scény vzaly za své v důsledku bezprostředně poté následujícího zákazu činnosti Orla. Někteří loutkáři z těchto perzekvovaných ochotnických souborů se sice zapojili do práce v jiných, povolených souborech, ale fundus instruktus, loutky a archívy byly likvidátory většinou zcizeny. Tak např. z Loutkového divadla Sokola v Jaroměři odvezli nacisté neznámo kam do říše celý rozsáhlý soubor marionet Rudolfa Boučka řezbovaných v archaizujícím slohu loutek lidových loutkářů.⁵

kářského soustředění, tamtéž, č. 2 (15. 8. 1940), s. 31; a konečně v pozn. č. 1 cit. článek Malíkuv Účtujeme s rokem 1940. Celkovou bilanci tohoto úsilí viz v cit. manifestu Loutkáři Obnovené Československé republiky!

⁴ K uvedené statistice viz Malík, J.: *Začínáme bilancí*, článek cit. v pozn. č. 1, s. 19; nesign.: *Sokolská vzdělávací statistika, Zprávy Loutkářského soustředění*, r. 1, 1939, č. 4 (29. 4. 1939), s. 1; Tůma, I.: *Hlídky loutkářů Československého orla*, zpráva cit. v předchozí; aj.

⁵ K perzekuci českého loutkářství za okupace viz kromě pramenů a literatury cit. v pozn. č. 1 zejm. loutkářské, ale i ostatní časopisy z období bezprostředně následujícího, z let 1945–1948, např. *Zprávy Loutkářského soustředění*, r. 7, 1945, — 8, 1946; *Loutková scéna*, r. 2, 1945, — 3, 1946; *Sokolský vzdělávatel*, r. 13, 1946; *Orel*, r. 27, 1946, — 28, 1947; aj. Zvláště viz nesign. zprávy v prvním cit. časopise, *Vánoční nadílka drobných zpráv*, r. 7, 1945, č. 8 (31. 12. 1945), s. 1–2; *Sokolské loutkové divadélko v Praze VII.*, tamtéž; *Nová nebo obnovená loutková divadla*, r. 8, 1946, č. 1 (3. 1. 1946), s. 1; *Lístky z válečné kroniky*, tamtéž, s. 3; *Naši lidové loutkáři*, tamtéž, s. 4; aj. — Dále viz Černý, F.: *Právě před rokem*, *Náš kraj* 29. 3. 1946, a Malík, J.: *Loutkářství v Československu*, Praha 1948, s. 27–29 (zde na

Perzekuční zásahy nacistů — ježto byly rozloženy nejen po různých složkách loutkářské obce, ale i v čase — nerozvrátily však české loutkářství natolik, aby jeho výkonnost byla totálně oslabena. Ostatně i v této oblasti divadelního podnikání tlak budil protitlak, a v odpověď na nápor okupantů došlo k vystupňování aktivity nejširšího okruhu loutkářských pracovníků.⁶ I leckterá z loutkových scén, které dříve pro nedostatek diváckého zájmu jen živořily, se tehdy znovu postavila na nohy a projevovala značnou životaschopnost. Dokonce se oproti předválečným časům podařilo zakládáním nových scén sít českých loutkových divadel působících v Čechách a na Moravě místy i poněkud zahustit a zpevnit.

* * *

Za okupace se v dějinách českého divadla naposledy setkáváme s tradičním útvarem českého loutkářství, se scénami profesionálních loutkářů,⁷ rozvíjejícími

s. 28–29 i seznam obětí z řad významnějších loutkářských pracovníků) a *České a slovenské loutkové divadelnictví*, Praha 1968, s. 21–22 (zde seznam obětí na s. 22). — K rozkladu fondu instruktura Boučkova divadla viz výše cit. zprávu F. Černého.

⁶ K tomu podávají cenná svědectví písemnosti z agendy říšské správy protektorátu, viz tajnou zprávu pražského úřadu Sicherheitsdienst SS určenou úřadu říšského protektora, III C — Bezpečnostní služba říšského vůdce SS, SD — vedoucí úřadovna Praha-Bubeneč, Anlage zum SD Tagesbericht Nr. 135/45, Betr. Tschechisches Puppentheater, označenou datem 15. 1. 1944 (zpráva však pochází patrně již z podzimu 1943), SÚA, fond ÚŘP 1939–1945, kart. 1139, fasc. IV-1 T 5476.

⁷ Z pramenů vypovídajících obecně o činnosti českých lidových loutkářů za okupace viz zejm. úřední dokumenty v SÚA, a to ve fondu ÚŘP 1939–1945, v písemnostech odd. IV-1 T (zde viz zejm. tajnou zprávu pražského úřadu Sicherheitsdienst o rezistentní činnosti českých loutkových divadel cit. v pozn. předchozí), dále ve fondu MLO 1942–1945, spisy vedené pod označením 81-Divadlo (zde viz opis Malíkovy zprávy pro Ústav pro národní výchovu, připomínaný v pozn. č. 2) a pod označením 82-Nasazení umělců (zde viz dopis vrchního velitele uniformované policie zemským úřadům se seznamem lidových loutkářů, jimž v době všeobecného zákazu divadelní činnosti bylo povoleno hrát, cit. tamtéž), a konečně ve fondu Ministerstva průmyslu, obchodu a živností 1939–1945, písemnosti Hospodářské skupiny ambulancních podnikání. — Dokumenty z majetku těchto loutkářů jsou dnes uchovávány zčásti ve veřejných archivních a muzejních institucích, zčásti v soukromých sbírkách pozůstalých po těchto loutkářích (např. v soukromé sbírce K. Kopeckého, Brno). — Texty loutkových her z repertoáru těchto loutkářů, podstatné části fondu instruktura jejich scén, např. opony, dekorace, loutky, rezervní součástky, kostýmy a rekvizity, jsou ve značné míře soustředěny ve sbírkách NMd, Praha, MZMd, Brno, v Městském muzeu v Týně n. Vlt. a zejm. v MLK, Chrudim. Menší část těchto materiálů nachází se též v soukromých sbírkách, např. zbytky fondu instruktura Kopeckých v připomenuté sbírce K. Kopeckého. — Ojedinelé fotografické snímky dokumentující činnost těchto loutkářů viz rovněž v soukromých sbírkách, např. v pozůstalosti J. Malíka, Praha (zde torzo archivu časopisu *Loutková scéna*). Inscenační tvorba těchto loutkářů je též dokumentována filmovými šoty, např. ve filmu UFA *Komediantská princezna* z r. 1937 (zde zachyceny výjevy z loutkového představení M. Kopeckého), dále v kulturní reportáži filmového týdeníku *Aktualita*, nazvané *Defilé*, č. 5 z r. 1940. — Ukázky mluvního podání výjevů z her lidových loutkářů byly v r. 1945 natočeny v pražském studiu Čs. rozhlasu na zvukové pásy, z nichž většina se uchovala v ÚZA ČR, Praha. K dispozici jsou rovněž zvukové snímky mluvičského projevu těchto loutkářů, např. příslušníků rodiny A. Kopeckého a rodiny V. Maiznera na gramofonových deskách zn. Ultraphon č. 14190–14192, 14910 a 14914 (jejich soupis přináší *Celkový katalog gramofonových desek Supraphon, Ultraphon, Esta* [Praha] 1948). — Pravidelné informace o činnosti těchto loutkářů přinášely *Zprávy Loutkářského soustředění*, a to zejm. v rubr. *Naši lidové loutkáři* (tam viz i odkazy na některé

činnost na bázi živnostenského ambulantního podnikání a cestujícími z místa na místo, s oněmi miniaturními podniky povětšinou příslušníků starých loutkářských rodů, podniky, které se v těchto rodech dědily z generace na generaci. Udržovány tvrději představiteli zmíněných rodů jako „odkaz otců a dědů“, přecházely na cestách po českém venkově dlouhá desetiletí, a v některých případech dokonce i celá staletí. Snad právě proto, že v nich neviděli pouze prostředek výdělečný, že povinnost udržet tyto scény při životě se jejich majitelům často jevila jako morální příkaz vyvozený z rodinné tradice, prošly i těžkou dobou německé okupace a druhé světové války v podstatě ještě neporušeně až na práh svobodných časů. Teprve tehdy — v roce 1945 — padnouce jako jiné soukromé divadelní podniky za obět násilně provedené generální přestavbě českého divadelnictví, byly více méně definitivně vyřazeny ze života.

Na počátku okupace existovalo těchto scén — jak řečeno — okolo 15, v roce 1943 prokazatelně 14 a v samém závěru toho údobí, na podzim 1944, 13 (některé z nich ovšem v průběhu těch let, a to třeba i několikrát, změnily majitele).⁸

Nejvýznamnější postavení mezi scénami tohoto druhu zaujímaly i tehdy loutkové scény příslušníků rodu nejproslulejšího českého profesionálního loutkáře doby obrozenské, Matěje Kopeckého,⁹ a to nejen snad proto, že byly zaštitěny jménem této legendární postavy českého divadelnictví, která byla právě tehdy znovu a znovu — poněkud na úkor jeho souputníků, jiných zaslužilých českých loutkářů té doby — publicisticky připomínána co hlavní představitel onoho typu českého lidového loutkářství, které se v 19. století iniciativně zapojovalo do zápa-

články denního tisku věnované tomuto fenoménu). — O některých z lidových loutkářů píše i J. Malík ve své skupovské monografii *Úsměvy dřevěné Thálie*, Praha 1965, passim. — Celkové hodnocení činnosti těchto loutkářů viz zejm. v Malíkově práci *České a slovenské loutkové divadelnictví*, cit. v pozn. č. 1, s. 21. a v tamtéž cit. rukopisné práci Srbové, s. 3–9.

⁸ K tomu viz dopis představitelů Kulturní rady ministru Moravcovi, čj. 4105 H/KO z 5. 10. 1943, v němž se žádá o zpřísnění dohlídky na činnost majitelů provozovacích licencí, SÚA, fond MLO 1942–45, spisy vedené pod označením 81-Divadla; a dále dopis generálního velitele uniformované policie při ministerstvu vnitra zemským úřadům v Praze a Brně, III 2721/4 z 24. 10. 1944, jimž se na základě výnosu státního ministra pro Čechy a Moravu z 9. 10. 1944, č. IV/1 T 5400 — 1428/44, povoluje 13 přestárlým lidovým loutkářům pokračovat v činnosti i v době platnosti všeobecného zákazu pořádání divadelních her, ulož. tamtéž, fond MLO 1942–1945, spisy vedené pod označením 82-Nasazení umělců.

⁹ Výčet loutkových scén rodu Kopeckých, které působily na konci okupace, viz ve výše cit. dopise velitele uniformované policie zemských úřadům. Bližší informace o jejich činnosti, zejm. pak o trasách jejich pohybu po Čechách a Moravě viz ve Zprávách Loutkářského soustředění v pravidelně uveřejňovaných nesign. notickách *Naši lidoví loutkáři* a tamtéž v dalších asi 20 drobných zprávách. — Dále viz např. rozhovor s A. Kopeckým *Dynastie Kopeckých*, Národní střed 28. 9. 1943; dále Kopecký, A.: *Loutkářovy vzpomínky na Kladno z let 1910, 1925 a 1941*, Národní práce 7., 8. a 22. 9. 1943; Sekora, O.: *Vpád Kopeckých do rozhlasu*, Lidové noviny 3. 12. 1939; -R- (J. Malík): *Anna Kiliánová-Kopecká* (nekrolog), Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 6 (1. 5. 1941), s. 96; -Mik- (týž): *Matěj Kopecký* (nekrolog), tamtéž, r. 2, 1945–46, č. 5 (15. 3. 1946), s. 76; aj. — Ke způsobům, jakými své hry scénicky interpretovali, viz kromě pramenů uváděných v pozn. č. 7 např. jd (J. Drda): *Tradice Matěje Kopeckého*, Lidové noviny 21. 2. 1940; RAK & KOS: *Divadélko pro 99 návštěvníků*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1. (1. 4. 1940), s. 14; C: *Tiha tradice*, tamtéž, r. 2, 1945–46, č. 4 (15. 2. 1946), s. 58–59; nesign. *Jak hraje Kar. Kopecký v Písku tradičního Fausta*, Jihočeská jednota 17. 9. 1943; aj. — Z lit. viz např. Toman, J.: *Matěj Kopecký a jeho rod*, České Budějovice, 1960.

su za české národní sebeurčení; bylo tomu tak i pro jejich vlastní významnost. Kopečtí provozovali v době okupace 6 samostatných divadel, a zdědivše po svých předcích rozsáhlý fundus instruktus, vlastnili hned několik historicky cenných souborů loutek. Kromě toho právě v jejich hrách se nejvěrněji dodržovalo tradiční podání prastarých loutkových her, jejichž texty přecházely z majetku jedné generační vrstvy té které rodiny do rukou generační vrstvy následující.

Za okupace byl ještě naživu a stále ještě loutkové hry provozoval poslední žijící pravnuk i beletrií zpopularizovaného Matěje Kopeckého Karel Kopecký (roku 1944 oslavoval padesáté výročí zahájení své loutkářské činnosti), ale podnikatelskou iniciativu na sebe tehdy již strhávali mladší členové jeho rodiny, jeho děti a děti těchto jeho dětí, zejména pak jeho synové Karel a Václav Kopečtí. Vedle příslušníků této větve Kopeckých živil se tehdy provozováním loutkových her i potomci dalších Matějových pravníků, Karlových zemřelých bratrů Antonína a Jana, a ovšem také jejich manželské protějšky. Z nich na prvním místě tu nutno jmenovat dceru pravnuka Antonína Annu Kiliánovou-Kopeckou a jejího syna, Františka Kiliána-Kopeckého. Dále byli to tři synové Matějova pravnuka Jana, Antonín Kopecký a jeho žena Berta, roz. Laghiová, pocházející z neméně proslulého loutkářského rodu Laghiů, Matěj Kopecký a jeho žena Zdeňka, roz. Kopecká (šlo o jeho pokrevnou příbuznou, sestřenku), Vojtěch Kopecký a jeho žena Marie, roz. Kaisrová, příslušnice jiného starého loutkářského rodu. Dominantní roli mezi všemi těmito loutkáři hrál zejména Antonín Kopecký.

Všichni jmenovaní následovníci zmíněné trojice pravníků zakladatele rodu Matěje Kopeckého udrželi své podniky v chodu v podstatě po celou dobu okupace; Antonínova dcera Anna Kiliánová-Kopecká své divadélko vedla až do své smrti roku 1941, poté se ho ujali její děti a pod netradičním označením Loutkářská pětka provozovaly je za vedení Františka Kiliána-Kopeckého rovněž až do konce okupačního údobí.

Dalšími významnými rodinami udržujícími za okupace tradiční rodové scény byli Laghiové, Maiznerové a Dubští. Také v těchto rodinách docházelo tehdy ke generační střídě a řízení divadel se po zestárlých nebo zemřelých dosavadních představitelích rodových klanů ujímali jejich mladší členové.¹⁰

Vedle Kopeckých nejvýznamnější tradiční rodovou scénu lidového typu provozovala za okupace loutkářská rodina Laghiových,¹¹ sňatky propojená na rod Kopeckých. Skoro až do posledních dnů okupace byl ještě naživu Václav Laghi st., který roku 1944 oslavil osmdesátiny. Po většinu okupačního údobí se však tento proslulý lidový loutkář své živnosti nevěnoval a trávil svůj čas na odpočinku — divadlo místo něho vedl jeho syn Václav Laghi ml.

¹⁰ K činnosti loutkářských rodin Laghiů, Maiznerů a Dubských viz vedle dopisu velitele uniformované policie zemským úřadům, cit. v pozn. č. 7, zejm. nesign. noticky *Naši lidoví loutkáři*, pravidelně uveřejňované ve Zprávách Loutkářského soustředění, a další nesign. zprávy v téměř cyklostyl. časopise.

¹¹ K tehdejšímu působení rodu Laghiů viz zejm. zprávy uveřejňované v časopise Loutkářského soustředění, např. nesign. zprávy *Osmdesátka*, r. [6] 1944, č. z 30. 6. 1944, s. 1; *Lidový loutkář Laghi*, r. [7] 1945, č. z 28. 2. 1945, s. 2; *Lidový loutkář Václav Laghi*, tamtéž, č. 4, (30. 6. 1945); s. 2. — Na svou činnost z doby okupace Laghi st. vzpomíná ve *Večerním českém slově* 21. 4. 1944.

K podobnému střídání stráží chránících rodové tradice došlo za okupace rovněž ve staré loutkářské rodině Maiznerů.¹² Na počátku tohoto období působil aktivně ještě patriarcha rodu Antonín Maizner, roku 1941 však i jeho zastihla smrt. Již předtím se však jednalo o jeho nástupci: k nástupnictví hlásil se mj. akademický malíř Ludvík Maizner, nakonec se však vedení rodinného podniku Maiznerů chopil Vilém Maizner z Nové Paky, který pak zajistil pokračování jeho činnosti až do Května 1945.

Naproti tomu jiné, skoro tři století existující rodinné scénce, loutkovému divadlu rodu Dubských,¹³ se takové pokračování zajistit nepodařilo. Do tohoto složitějšího období vešla scénka pod vedením Tomáše Dubského, rodáka z blatské Dřítně, jehož matka rovněž pocházela z rodu Kopeckých, ale když ten se po čtyřicetiletém působení roku 1944 pro stáří rozhodl loutkové činnosti zanechat, jeho dcera Božena se dalšího provozování her vzdala. Svě po více než 200 let ku hrám používané loutky věnoval pak Dubský regionálnímu muzeu v Týně nad Vltavou. A protože jinému členu rodu, Václavu Dubskému, úřady už předtím — jak bylo již řečeno — nedovolily veřejně vystupovat¹⁴, jméno Dubský ze seznamu majitelů loutkových scén roku 1944 nadobro mizí.

Z členů dalších starých loutkářských rodin působili za okupace ještě Josef Vocásek st. a Josef Vocásek ml., Václav a Josefa Třískovi, Rudolf a Josef Kaisrové, Karel a Marie Novákoví, středočeští Přistoupilové, Josef Ruml ad. Seznamy majitelů loutkových scén uvádějí ještě jména Bohumila Šimková, Anastazie Pelantová, Jaroslav Černohlávek, Jan Kašpar aj. Známá jsou též jména loutkářů pracujících s varietními nebo automatickými loutkami (Gustav Molé aj.), jejich vystoupení si však povětšinou podržovala charakter produkcí varietních a pouťových.¹⁵

Pokud jde o společenské postavení českých loutkářů tohoto typu v českém kulturním životě za okupace, nutno konstatovat, že to bylo postavení značně rozporuplné.

Na loutkářskou činnost vůbec úřady i tehdy stále ještě pohlížely s despektem. Loutková představení v jejich očích představovala pouze jeden z pokleslých typů lidové zábavy, nikoli skutečnou uměleckou tvorbu. Proto také oprávnění provozovat loutkové divadlo udělovali ve způsobu provozovacích povolení nižšího stupně, tzv. licencí, a nikoli koncesí, jaké byly přiznávány majitelům ces-

¹² K tehdejšímu působení rodu Maiznerů viz zejm. nesign. zprávy uveřejňované v časopise Loutkářského soustředění, např. nesign. noticky *Lidový loutkář Maizner*, r. 2, 1940, č. 6 (31. 5. 1940), s. 2; *Lidový loutkář Antonín Maizner*, r. [3], 1941, č. z 30. 11. 1941, s. 1. Dále viz např. reportáž J. V. Ch.: *Loutky a prostáccí boží*, Pražský illustrovaný zpravodaj, r. 1940, č. 9 (zde viz i 3 repr. fotosnímky).

¹³ K tehdejšímu působení rodu Dubských viz zejm. nesign. zprávy uveřejňované v časopise Loutkářského soustředění, např. nesign. noticky *Závěr sezóny v drobných zprávách*, r. [6], 1944, č. z 30. 4. 1944, s. 1–2, zde s. 1; *Náš rozhlas*, tamtéž, s. 2; *Pražský rozhlas*, tamtéž, č. z 30. 9. 1944, s. 1; *Sedmdesátiny lidového loutkáře*, tamtéž, č. z 29. 2. 1944, s. 1; aj.

¹⁴ O tom, že byl postižen zákazem her, píše se v nesign. zprávě *Naši lidoví loutkáři*, ve Zprávách Loutkářského soustředění, r. 8, 1946, č. 1 (31. 1. 1946), s. 4.

¹⁵ Viz seznam lidových loutkářů uváděný v cit. dopise vrchního velitele uniformované policie zemským úřadům a dále noticky *Naši lidoví loutkáři* a jiné drobné oznámky ve Zprávách Loutkářského soustředění. — K činnosti loutkáře Molého viz např. referát zn. -DH-: *Loutky v pražském varieté*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 4 (31. 12. 1940), s. 54–55.

tujících „hereckých“ divadel. I organizačně byli loutkáři odděleni od ostatních členů divadelní obce: majitele cestujících loutkových divadel považovali úředníci za „kočovníky“ zabývající se různými druhy řemeslného a obchodního živnostenského podnikání, pročež i administrativně byli vedeni v registrech tzv. Hospodářské skupiny ambulantských podnikání při Ústředním svazu obchodu v Praze.¹⁶ To mělo za následek, že se s nimi při správních řízeních jednalo jako s pouhými „komedianty“, na stejné úrovni, na jaké se jednalo s majiteli pojižděných houpaček, kolotočů a zvěřinců, a nikoli jako s tvůrci kulturních hodnot.

Zároveň však tato skutečnost přinášela majitelům cestujících loutkových divadel i určité výhody. Na rozdíl od koncesních divadelních podniků, jakými byly jim způsobem provozování divadelních her blízké cestující společnosti „herecké“, se na jejich scénky např. nevztahovala různá nařízení, jimiž se centrální úřady protektorátu, zejména Ministerstvo školství a národní osvěty (později Ministerstvo lidové osvěty) a Ministerstvo vnitra, snažily usměrnit kulturní život, a rovněž cenzurní dohlídka na jejich činnost byla jen minimální.¹⁷ Mohli si tak za clonou předsudků, jaké se uplatňovaly při úředním posuzování jejich činnosti, dovolit leccos, co si jiná divadla tehdy dovolit nemohla.¹⁸

Projevovalo se to pozitivně především v dramaturgické složce jejich produkcí. Většina loutkářů-živnostníků obehrávala na svých štacích stále dokola svůj stabilizovaný kmenový repertoár, sestavený z her zděděných po předcích. Ten — úřady považován za cosi, co sloužilo jako výrobní prostředek živnostenského podnikání — už vzhledem ke svému starobylému lidovému původu nebyl úředními dohlížiteli po cenzurní stránce prověřován příliš bedlivě. A tak zatímco „herecké“ scény nejen nesměly zobrazovat významné události z českých dějin, ale ani jen slovem o ně — anebo o jejich protagonisty — zavadit, uváděli tito loutkáři téměř bez jakýchkoli omezení vlastenecky vyznívající hry tematicky čerpající z národních dějin, a to způsobem, jakým je předváděli již od dob obrozeneckých. V čase, kdy cenzura přísně kontrolovala každé slovo, které mělo veřejně zaznít, a hlídala, aby publiku nebylo prezentováno něco, co ona by byla předem neschválila, uplatnili ve svých hrách různá politicky aktuálně zabarvená extempore, narážky na německé okupanty a výzvy k zaujetí pozice všennárodního odporu vůči násilí jimi na Čechách páchanému.

Moravský lidový loutkář Josef Ruml uváděl podle vlastního pozdějšího tvrzení v listopadu 1939 v Šaraticích u Brna např. *Lešetínského kováře*, *Psohlavce*, *Pražského žida*, *Krále Jiřího z Poděbrad*, *Krále Václava IV.*, *Lucernu* a *Radúze a Mahulenu*. A předváděl tyto hry tak, aby co nejlépe vynikly jejich vlastenecké

¹⁶ K tomu viz vyhlášku ministra průmyslu, obchodu a živností z 8. 7. 1941 týkající se ambulantského provozování loutkových her, Sbirka zákonů a nařízení, č. 303. — Dále viz nesign.: *Nová organizace lidových loutkářů*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [3], 1941, č. z 31. 10. 1941, s. 2. — Srov. též s dodatečným komentářem J. Malíka, Kubeš, J. (J. Malík): *O loutkářskou kapitolu divadelního zákona*, Loutková scéna, r. 3, 1946–47, č. 5 (15. 2. 1947), s. 65–68.

¹⁷ K tomu viz i dopis Kulturní rady Ministerstvu lidové osvěty z 5. 10. 1943, cit. v pozn. č. 2.

¹⁸ Srov. s názorem J. Malíka vysloveným v článku *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, o. c. v pozn. č. 1, s. 94–99, zde s. 95. Malík ovšem platnost tohoto názoru vztahuje na celou oblast českého loutkového divadelnictví.

tendence. Místní vrchní četnický strážmistr prý během Rumlových představení raději předčasně odcházel, aby nemusel o tom svým nadřízeným referovat. Nicméně o několik měsíců později, roku 1940, na základě udání, které bylo zasláno úředním místům po jeho hostování v Přibicích, vsi poblíž Pohořelic na Brněnsku, vynesla Rumlovi odvaža, s jakou udržoval tyto hry na repertoáru, jakož i sám způsob jejich prezentace, tvrdý sedmihodinový výslech na brněnském gestapu, uskutečněný údajně prý přímo v Kounicových kolejích, kde si gestapo zřídilo vazební věznici.¹⁹

Okupace nicméně dále ještě zesílila ony rozporné rysy v inscenační tvorbě loutkářů tohoto typu, které se v ní projeví již dříve — v podstatě již ve chvíli, kdy se vyžila ze své původní národně buditelské funkce a byla vystavena konkurenci tvorby tzv. „uměleckých“ loutkových scén. Všichni tito loutkáři se snažili interpretovat své hry pomocí postupů, jakými bývaly interpretovány již jejich předchůdci před více než sto lety, pomocí postupů, jež od nich převzali. Na druhé straně konkurenční tlak tzv. „uměleckých“ loutkových scén, vznikajících od devadesátých let 19. století, je nutil ve svých hrách uplatňovat i tvárné postupy těchto novodobých scén. Vedle svých tradičních her počali někteří z nich tehdy proto ve zvýšené míře uvádět i soudobé loutkové hry napsané převážně pro tyto moderní scény (např. Maizner hrál Skupovu-Wenigovu hru *Hurvínek se učí čarovat*), dramatisovali soudobou literaturu pro děti, sami se snažili podněcovat vznik nových původních dramatických textů. V mluvním přednesu rolí tohoto repertoáru se vzdávali vytykánych jim obhroublostí a hlasových deformací, patosu a nesprávně kladených přízvuků, a snažili se učinit řeč mluvnicky i výslovnostně přijatelnou. Vedle nadále se zde vyskytujících loutek ze zděděného fundu instruktů, zavěšených na drátu procházejícím vertikálně hlavou loutek a ukotveném na jejich dřevěném těle, zařazovali do svých inscenačních kreací i loutky zbavené vodícího drátu a ovládané toliko pomocí nití, marionety, které se z hlediska jejich pohybového „rozehrávání“ jevíly jako technicky dokonalejší nástroje hry, než byly ty, s nimiž pracovali jejich předkové, a v protikladu k „realisticky“ pojímaným loutkám prvního druhu propůjčovali jim často vzhled antiiluzionisticky pojímaných loutek modernistů. Kostýmy loutek upouštěly pozornost svou výpravností a zdobností, vedle nich kroje historických loutek působily teď značně ošuměle. Výprava scény bývala tehdy stylizována podle vzoru tzv. „náznakových“ výprav „hereckých jevišť“, a dávala tak vyniknout výtvarné podobě samotných dřevěných aktérů, přičemž vlastní hrací prostor byl po způsobu „hereckých“ divadel často vymežován černými a barevnými látkovými horizonty. Do kulisové výpravy byly tehdy stále rozsáhleji začleňovány různé plastické, realisticky vyhlížející prvky, miniaturní dřevěná okna, dveře apod. Meziaktní hudba, vyluzovaná při představeních dříve hlavně pomocí kolovrátků a orchestrionu, byla nově nahrazována leckdy značně kýčovitou hudbou linoucí se z gramofonových desek.²⁰

¹⁹ K tomu viz Ruml, J.: *Bejvávalo nedobře*, Loutková scéna, r. 3, 1946–47, č. 4 (15. 1. 1947), s. 50–52.

²⁰ Srov. např. s charakteristikami inscenační tvorby kočovných loutkářů, které podává J. Malík

Zbavující tak svá divadla paradoxně právě těch složek, které z nich vytvářely národopisnou zajímavost, živoucí doklad kultury našich předků, však tito loutkáři značně problematizovali své vlastní postavení v loutkářské obci. Neboť jakmile se vzdali postupů tradičního podání, jež mistrovsky ovládali, vyjevila se při práci s novodobými prostředky povětšinou naplno jejich ve skutečnosti malá tvůrčí invence. Protože k přejímání postupů moderního loutkového divadla nedvedly je důvody vyplývající z hluboké vnitřní potřeby umělecky přesvědčivě se vyjádřit, nýbrž jen právě snaha obstát v konkurenci, jaká jim vyvstávala v podobě tzv. „uměleckých“ scén, používali tyto postupy nezřídka velmi neobratně, a vydávali tak svá díla na pospas kritickému srovnávání s vývojově vyspělejšími křeacemi svých konkurentů těšících se tehdy již téměř obecnému uznání veřejnosti²¹ — a v tom srovnání pochopitelně nemohli obstát.

Nicméně mezi profesionálními loutkovými divadly snažícími se vymknout z tradice lidového loutkářství nacházelo se jedno, jemuž se čelit konkurenci moderních scén s dařilo úspěchem. Bylo to polostálé, polocestovní divadlo dceřry a zetě kočujícího loutkáře Antonína Kaisra, manželů Karla a Marie Novákových z Plzně²², které na počátku okupace řídil ještě Novák a po jeho smrti roku 1940 pak jeho žena (působili tu však i jejich děti a zeť). Toto divadlo, které kdysi podepřelo svým provozovacím oprávněním loutkářské začátky Skupovy, bylo sice na jedné straně profesionálním divadlem lidového typu, k jakému patřily tradiční scény starých loutkářských rodů (Kaiser sám převzal toto divadlo od představitel proslulého loutkářského rodu Laštovků, Jana Nepomuckého Laštovky), zároveň však tehdy spolupracovalo i se stabilní skupinou amatérských loutkářů sdružujících se v Loutkářském odboru Okresní péče o mládež v Plzni. Hostující zprvu v plzeňském hotelu Rossija, později (1941) v tamní restauraci U Kočovských, uvádělo hlavně moderní české loutkohry, a to často i původní novinky, jejichž vznik nezřídka samo vyprovokovalo. Na jeho repertoáru byl např. Klicperův *Hadrián z Římsů* (1942), Krejčíkova dramatizace Karafiátových *Broučků* (1942) a novinky z pera s ním spolupracujících autorů: *Vzpouřa výměnkářů* (1942) od Jindřicha Krejčíka a *Láska kvete na jaře* (1941) od Václava Košnera. Ovlivněno příkladem divadla Josefa Skupy si dokonce vytvářelo i originální loutkové typy (loutka Marbulínka, všetečného druha Kašpárkova, kterou podle návrhů malíře Františka Smatka vytvořil Karel Luňáček).

v cit. dopise Ústavu pro národní výchovu na s. 2 a dále v člancích Dr. J. Mík: *Loutkové divadlo v Praze II.*, *Loutková scéna*, r. 1, 1940–41, č. 6 (1. 5. 1941), s. 88; Mík: *Matěj Kopecký*, tamtéž, r. 2, 1946, č. 5 (15. 3. 1946), s. 76; a ve skriptu *České a slovenské loutkové divadelnictví*, s. 21.

21 O podcenivém vztahu představitelů uměleckých scén k činnosti lidových loutkářů přesvědčivě vypovídají zprávy, které o této činnosti přinášejí ve své době časopisy *Loutkář*, *Loutková scéna* a *Zprávy Loutkářského soustředění*. Viz též Malíkův dopis a Malíkovy práce cit. v pozn. předchozí.

22 Viz např. ve *Zprávách Loutkářského soustředění* nesign. noticky *Novákovo loutkové divadlo v Plzni*, r. [3], 1941, č. z 31. 5. 1941, s. 2; *Novákovo loutkové divadlo v Plzni*, r. [4], 1942, č. z 31. 5. 1942, s. 2; *Novákovo plzeňské loutkové divadlo*, tamtéž, č. z 31. 8. 1942, s. 1; *Nadrovem Marie Novákové*, r. [6], 1944, č. z 31. 12. 1944, s. 1. — Dále viz cit. spis Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 47–49, passim, zejm. s. 249–251.

Po letech, kdy představení kočujících loutkářů navštěvovaly již jen děti, vrátilo se za okupace do improvizovaných hledišť oněch představení i dospělé publikum. Vrátilo se sem nejen proto, že vlivem dobové atmosféry se probudil jeho zájem o všechno, co souviselo s českou národní tradicí — čeští lidé uvědomovali si tehdy více než dříve, že prostinké hry těchto loutkářů jsou vlastně živým muzeálním exponátem, dokládajícím, jak složitými cestami se v Čechách a na Moravě v minulých dobách ubíral vývoj českého divadelnictví. Přicházelo sem i z toho důvodu, že zde slyšelo to, co v jiných českých divadlech tehdy slyšet nemohlo: svobodně vyslovovaná tvrzení o neporazitelnosti českého národa a manifestační vyznání víry, že překoná šťastně i přítomné strastné časy.²³

Chudým kočujícím loutkářům přinášel návštěvníký zájem o jejich hry prospěch jak po stránce ekonomické, tak i morální. Díky tomuto zvýšenému zájmu veřejnosti o jejich činnost i oni se tehdy nejen hospodářsky zrestaurovali, ale i lidsky napřimovali: po letech ústrků nabývali pocitu, že jsou kulturními pracovníky spolutvořícími důležité hodnoty národní kultury.

V souvislosti s tím docházelo za okupace i ke značným proměnám sítě zájezdových tras, po nichž tito loutkáři putovali. Většina kočujících loutkářů opouštěla tehdy nejmenší vesnické štace, kam byli kdysi zahánáni konkurencí především cestovních „hereckých“ divadel, a pokoušela se uchytit se ve větších městech. Mnozí z nich zaváděli v některých místech svého působení i několikaměsíční staggiony. Nepočítáme-li Novákovo loutkové divadlo, které po několik desetiletí působilo stabilně v Plzni, odkud podnikalo zájezdy pouze do přilehlých okresů, zřídili si tehdy stálá působiště Antonín Kopecký na Kladně, kde hrával v zimních obdobích několikrát v týdnu, časem dokonce každodenně, Karel Kopecký v Písku a Tomáš Dubský v Týnu nad Vltavou. Matěj Kopecký staggionoval např. v Lounech, Hradci Králové, Náchodě, Hronově, Polici nad Metují, Loutkářská pětka v Chrudimi, Heřmanově Městci, Nové Pace a v Železném Brodě, Václav Laghi ml. v Českém Brodě, Kolíně, Kutné Hoře a Čáslavi a jiní jinde. Např. Laghi, aby demonstroval svou souznělost s českou pospolitostí Kolína, na počátku roku 1945 věnoval ze své kapsy 3. 000 korun ve prospěch obětí leteckého bombardování, kterým bylo toto město, v němž si zajišťoval domovské právo, tehdy postiženo (podobné dary poskytl i jiným městům, kde předváděl své hry). Jako patrioté toho kterého českého města vystupovali však tehdy i další loutkáři tohoto typu.²⁴

Nejmarkantněji se však snahy kočovních loutkářů-profesionálů využít obecného zájmu o jejich tvorbu k posílení svých vlastních postavení projevíly v úsilí

²³ Srov. s tvrzeními uváděnými v soudobých referátech, např. Frolík, F.: *Rodina Kopeckých — od Jana přes Matěje k Antonínovi*, Nedělní list 7. 2. 1943. — Dále viz zejm. seriál drobných nesign. notiček ve Zprávách Loutkářského soustředění, např. *Město Tábor loutkářskému buditeli*, r. 1, 1939, č. 3 (31. 3. 1939), s. 2; *180. výročí narození Matěje Kopeckého*, r. [4], 1942, č. z 31. 5. 1942, s. 3; *Oslavy Matěje Kopeckého a Karla Komzáka v Týně nad Vltavou*, r. [5], 1943, č. z 31. 7. 1943, s. 1; aj. — K témuž vypovídá však i zpráva pražského ústředí Sicherheitsdienstu o českém loutkářství, cit. v pozn. č. 6.

²⁴ O tom viz podrobné informace v notickách *Naši lidové loutkáři* ve Zprávách Loutkářského soustředění. Informaci o Laghiově mecenášství viz ve zprávě *Lidový loutkář Laghi* v č. z 28. 2. 1945, cit. v pozn. č. 11.

některých z nich, tak např. příslušníků rodu Kopeckých, Václava Laghiho ml. a Josefa Vocáska ml., dobyt si svými hrami přízně i pražského publika. Matěj Kopecký se pokusil uchytit se v Praze již na podzim 1939 pohostinským vystupováním v košířském Národním domě, později vystupoval i v jiných okrajových částech Prahy. V únoru 1940 se mu podařilo proniknout dokonce do jejího centra, na jeden z hlavních pražských bulvárů, na Národní třídu: stalo se tak zásluhou ředitelství nakladatelského domu firmy František Borový, které ho pozvalo k pohostinským vystoupením na své tehdy nadmíru populární scéně Divadélko pro 99, zbudované v tzv. Saloně u Topičů. Matějův bratr Antonín Kopecký se se svými hrami prosadil v pražském centru dokonce na delší dobu: na podzim 1943 pořádal svá představení denně, a to někdy i dvě představení za den, v Ženském klubu ve Smečkách, a v zimních měsících sezóny 1944–45 hostoval v Rokoku na Václavském náměstí. V září 1941 pozvala organizace Národní souručenství v rámci své kulturněpolitické akce Radost ze života pak zase Vojtěcha Kopeckého k pohostinským hrám v Letenských sadech. Týž loutkář se později, v červenci 1943, usadil v kryté prkenné boudě, kterou zbudoval vlastním nákladem na dětském hřišti na Karlově náměstí. V září 1943 pak působil v Praze XII U vodárny. Zaslouží si zvláštního připomenutí, že v ten čas nabízel Pražanům své hry hned tři představitelé tohoto oddílu českého loutkářství — on, dále jeho bratr Antonín Kopecký a mladý Laghi, který již od jara toho roku „obšťastňoval“ svými produkcemi české obyvatelstvo okrajových čtvrtí Prahy. O velikonocích 1943 dosáhl kýžené mety probít se do hlavního města protektorátu rovněž Josef Vocásek ml., který se však na rozdíl od členů rodu Kopeckých uspokojil s pořádáním svých her v ambulantly zřízeném zábavním parku ve Vršovicích.²⁵

Oživení, které doba okupace paradoxně vnesla do činnosti scén kočovných loutkářů-živnostníků, však bylo záležitostí přechodnou. Ochořelý a po léta skomírající organismus tohoto odvětví českého loutkářství nebyla s to zachránit ani taková posilující injekce, jakou představovala vlna celonárodního zájmu o národní tradice. Descendentní proces, kterým procházel vývoj těchto scén vlastně již od poloviny 19. století a který nabyl na síle po nástupu „uměleckých“ (ve skutečnosti však také „uměleckoidních“) loutkových scén na konci 19. století, pokračoval i za první republiky, i v okupačních letech, v chmurných časech okupace byl jen méně zřetelný. O to pád těchto divadel do bezživotí roku 1945, kdy byly tyto scény — jak už řečeno — stejně jako jiné soukromé divadelní podniky — v jakémsi revolučním entuziasmu ukvapeně zrušeny co přežitek ze starých dob, s poukazem na to, že jako scény „neumělecké“ poškozují „dobré jméno“ české divadelní kultury, zapůsobil — zastihuje členy starých loutkářských rodů na to nepřipraveny — překvapivěji.

²⁵ K tomu viz materiály cit. již v pozn. č. 9. — K pražským pohostinským hrám M. Kopeckého viz dále např. přehled pořadů Divadélka pro 99 v lepeřelu Salon u Topičů — Divadélko pro 99 z února 1940; k hrám A. Kopeckého v Praze přehledy pražských divadelních premiér v Kulturním týdeníku Prahy v týdnu, r. 5, 1943, č. 39 (30. 9. 1943), s. 8; tamtéž č. 46 (18. 11. 1943), s. 8, a v téže rubrice v dalších číslech tohoto časopisu; k hostování V. Kopeckého v Praze např. nesign. zprávu *Loutková představení zdarma*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [3], 1941, č. z 30. 9. 1943, s. 4. K hostování J. Vocáska v Praze nesign. zprávu *Naši lidoví loutkáři*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [5], 1943, č. z 31. 5. 1943, s. 2; aj.

Mezi českými loutkovými divadly profesionálního podnikatelského charakteru za německé okupace Čech a Moravy a za druhé světové války díky programovému nasazení své tvorby nejvýznamnější postavení zaujímalo ono jediné profesionální divadlo „uměleckého“ typu, které přešlo z prvorepublikového období do období okupačního — Plzeňské loutkové divadélko prof. Josefa Skupy.²⁶

²⁶ Úřední dokumenty zásadním způsobem vypovídající o činnosti Plzeňského loutkového divadélka prof. Josefa Skupy za okupace jsou uchovávány v SÚA, Praha, ve fondu ÚŘP 1939–1945, v agendě odd. IV-1, kart. 1139 a kart. 1172. Další úřední písemnosti týkající se činnosti tohoto divadla, původně tvořící součást jeho spisového archivu, se nacházejí v KVM, Plzeň. — Část archiválií z býv. archivu tohoto divadla vstoupila s pozůstalostí J. Skupy a J. Skupové do AMP, Plzeň. — Jistý počet dokumentárních materiálů je depónován rovněž v Divadle Spejbla a Hurvínka v Praze, tak např. některé studijní texty (zejm. her po r. 1945 obnovených), a část býv. fondu instruktů divadla (byl do něho začleněn mj. také soubor Skupových loutek z časů okupace). Jednotlivé loutky Skupovy scény vlastní také NMD, Praha, MLK, Chrudim, správci pozůstalostí J. Malíka, Praha, J. Vavřika-Rýze, Praha, B. Rady, Praha, aj. — Fotodokumentaci viz v KVM, Plzeň, v AMP, Plzeň, v NMD, Praha, v MLK, Chrudim, v KČD, Praha, aj. — Zvukovou dokumentaci viz na magnetofonových pásech v ÚZA ČR, Praha, a dále na gramofonových deskách Ultraphon a Supraphon (jejich soupis přináší celkový katalog gramofonových desek Supraphon, Ultraphon, Esta, [Praha] 1948). — Výstřižky časopiseckých článků z těchto let viz ve Skupově pozůstalosti v připomenutém plzeňském muzeu. — Ze soudobých časopiseckých článků větší význam pro poznání činnosti tohoto divadla za okupace mají zejm.: interview s J. Skupou v listu *Večerní A-Zet* ze 4. 11. 1943; dále Malíkem prý koncipovaný a Skupou podepsaný článek *Tahací paňáci aneb Filipíka proti Spejblům*, *Neděle Venkova*, příl. listu *Venkov* z 13. 7. 1939; článek zn. -hr- vypracovaný na základě Skupových informací *Zákulisi Skupova loutkového divadla*, *Pestrý týden*, r. 15, 1940, č. 14 (6. 4. 1940), s. 5; aj. — K vnějším osudům divadla z těchto článků nejvíce informací přinášejí pak zejm. nesign. noticky zpravidla označené názvem *Plzeňské loutkové divadélko prof. Josefa Skupy* ve *Zprávách Loutkářského soustředění*, objevující se v letech 1939–1943, počínaje notickou *V rozhlase si poslechněte* v r. 1, č. 1 (31. 1. 1939), s. 1, takřka v každém čísle tohoto cyklostyl. měsíčníku (cca 50 zpráv), a dále oznámky a zprávy o činnosti tohoto divadla uveřejňované v časopise *Loutkář*, r. 25, 1938–39, a *Loutková scéna*, r. 1, 1940–41. — Z hodnotících článků se k celku inscenační tvorby tohoto divadélka vztahují zejm. AMB [A. M. Brousil]: *Co loutky dovedou?*, *Venkov* 5. 7. 1939; Brousil, A. M.: *Zváznění Spejbla a Hurvínka*, *Venkov* 5. 3. 1941; Ks: *Skupova skupina v Praze*, *Lidové noviny* 4. 3. 1941; aj. — Z memoárových prací viz např.: Vavřík-Rýz, J.: *Národní umělec Josef Skupa tvoří třicet let*, *Divadlo*, r. 34, 1948, č. 1 (15. 2. 1948), s. 1–2; týž: *Jak jsem dělal pro Skupu grotesky*, *Československý loutkář*, r. 9, 1959, s. 86–87 a 113–114.; Träger, J.: *Jiří Trnka o Skupovi*, *Svobodné slovo* 23. 1. 1957; a dále Flajšhanz, F.: *Náš starší*, in: *Šedesát let národního umělce Josefa Skupy* (uspoř. M. Mellanová), Praha 1952, s. 53–54; Zahradka, L.: *Skupa v práci a soukromí*, tamtéž, s. 60–65; Šebesta, V.: *Žít a nechat žít*, tamtéž, s. 50–51; Bělohávek, M.: *Josef Skupa*, in: *Loutky a Plzeň*, *Almanach vzpomínek na J. Skupu*, MNV Plzeň 1966; a konečně Wenig, F.: *Léta spolupráce, léta přátelství*, Několik úryvků z načrtů vzpomínek, in: *D S + H 1972*, *Divadlo Spejbla a Hurvínka k nedožitým 80. narozeninám prof. Josefa Skupy*, redig. M. Kirschner, Praha 1972, s. 89–92. — J. Malík věnoval pozornost tomuto úseku vývoje Skupova divadla hned v několika studiích, viz např. jeho přehledové studie *Loutkářství v Československu*, Praha 1948, s. 28; *České a slovenské loutkové divadelnictví*, Vývojový přehled, část 1, Praha 1968; *K začátkům české loutkářské režie*, Praha 1965, s. 7; a dále studie věnované přímo Skupovi: *Národní umělec Josef Skupa*, *Listy z kroniky českého loutkářství*, Praha 1962, s. 97–104; *Loutky za okupace*, in: *Theater-Divadlo*, Praha 1965, s. 94–99; *Úsměvy dřevěné Thálie*, Praha 1965, s. 134–153. — Z literatury obecně hodnotící tvůrčí přínos Skupova divadla vývoji českého loutkářství viz vedle studií věnovaných dějinám tohoto loutkářství a cit. v pozn. č. 1 zejm. Brousil, A. M.: *Klasik*, in: *Šedesát let národního umělce Jose-*

Zároveň hned v úvodu výkladu o tomto divadle nutno podotknout, že pro ideové a umělecké kvality své tvorby zaujímalo nejpřednější pozici nejen ve sféře práce českého loutkářství, ale v české divadelní kultuře té doby vůbec, a to nepochybně proto, že od počátku svého působení v nových společenských podmínkách vytvořených vpádem německých vojsk do českých zemí a ustavením protektorátního režimu se výrazně angažovalo v hnutí odporu rezistentních složek českého národa, a také převážné části českých divadel, proti německé okupaci a za osvobození vlasti.

Pro onu důležitou roli, kterou sehrálo v dobovém zápase s německými okupanty a jejich přísluhovači z řad kolaborujících Čechů o udržení české národní identity, bylo toto divadlo již z minulosti mimořádně dobře disponováno. Nehledíc ani k tomu, že i na jeho činnost říšské a protektorátní úřady po dlouhou dobu hleděly prismatem předsudků, které pociťovaly vůči loutkovému divadelnictví jako společenskému a kulturnímu fenoménu, a že — považující jeho hry za pouhou zábavu určenou dětem — politický účín jeho působení zpočátku podcenily, mohlo se v této činnosti opírat o bohaté zkušenosti z politických bojů z let třicátých, zejména z období nástupu fašismu. Ostatně Skupa vyzkoušel, co možno s loutkami jako s nástrojem politické agitace podnikat, již za první světové války. Jeho Kašpárek ještě dlouho poté, co na sklonku oné války na scéně Loutkového divadla Feriálních osad v Plzni pomáhal české promasarykovsky orientované politice „bourat“ rakousko-uherské mocnářství, zůstával zapsán v paměti plzeňského publika jako příklad toho, jak se i loutka může v rukou obratného loutkáře proměnit v ideologickou zbraň.²⁷ Když přišli okupanti, nemuselo proto Plzeňské loutkové divadélko dlouho hledat orientaci: ihned se ujalo úkolu napomáhat rozněcovat rezistentní nálady mezi českým publikem a tento úkol plnilo bezchybně až do své násilné likvidace na počátku roku 1944.

Samy organizačně-provozní podmínky práce Skupova divadelního podniku — na rozdíl od toho, jak tomu bylo v případě mnoha jiných divadel té doby — se výrazně neproměnily. Tak jako za republiky mělo divadélko své stálé sídlo v Plzni, kde hrávalo zpravidla v sále místní sokolovny, a odtud „vyváželo“ své hry do nejrůznějších míst Čech a Moravy (v meziválečné době také ovšem do ciziny). Jeho zájezdová oblast se sice pomnichovským okleštěním českých zemí o pohraniční kraje již roku 1938 značně zúžila (odpadly samozřejmě také výjezdy do zahraničí), ale úbytek dřívějších hracích míst v pohraničí (eventuálně za hranicemi vlasti) nahradil Skupa za okupace zřízením nových stanic v menších městech ve vnitrozemí, do nichž dříve nezajížděl a kde tamní obyvatelé — projevující zvýšený zájem o všechny české kulturní podniky — tehdy s radostí vítali i jeho hry.²⁸

fa Skupy, s. 7–20; Träger, J.: *Divadlo Spejbla a Hurvínka*, in: D S+H 1972, s. 5–8; Kryštofek, O.: *Jak Hurvínek zrál, aniž by zestárl*, tamtéž, s. 49–71. — Problematiku vývoje tohoto divadla v období okupace monograficky vyčerpává studie Srba, B.: *Skupova inscenační tvorba v letech fašistické okupace 1939–1945*, MS 1972, 46 strojopisných stran, ulož. v KČD (zkráceně přetištěno in: D S + H 1972, s. 11–23).

²⁷ *Jak plzeňský Kašpárek pochovával Rakousko*, Jubilejní almanach 1918–1928 (redig. K. Koval), Plzeň (Loutkové divadlo Feriálních osad), 1928; a dále Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 54–57, 58–66, 67–73.

²⁸ K provozním podmínkám práce divadélka za okupace viz doklady v zachovaných částech archi-

Rovněž soubor nedoznal významnějších změn. I v době maximálního vystupňování provozní aktivity divadélka, na jaře 1941, nepřekročil počet jeho členů číslo 13. Vedle Skupy a jeho ženy Jiřiny Skupové pracovali v něm z dřívějších členů nadále Karel Balák, Anna Kreuzmannová, Antonín Šafránek, Vít Šebesta a Jan Vavřík-Rýz, nově byli angažováni František Flajšhans, Lubor Zahradka aj. Organizaci provozu divadla měl na starosti iniciativní provozní ředitel Jan Hubáček.²⁹

Nebylo tedy nutno nic měnit ani na dosavadním provozním systému tohoto podniku: obdobně jako v republikovém období rozvíjelo Plzeňské loutkové divadélko i za okupace svou činnost v systému seriálového repertoárového provozu. Každoročně studovalo jen dvě repertoárové novinky, a to jednu pro dospělé publikum a jednu pro publikum dětského věku. Na zájezdech bývaly předváděny obvykle společně v jednom dni, hra pro děti odpoledne, hra pro dospělé večer. Aby se ušetřilo, a také aby zejména vystoupení na zájezdech byla po stránce organizační lépe zvládnutelná, byly obě hry takto vytvořených repertoárových dvojic budovány nezřídka na společném technickém základě: pracovalo se v nich s týmiž souborem loutek, s týmiž dekoracemi a s týmiž rekvizitami.

Za těchto okolností se proto ani celkový rozsah produkce Skupova divadla v této době neliší od rozsahu jeho produkce z časů dřívějších. V období od počátku roku 1939 do počátku roku 1944 sehrálo toto divadélko celkem 1. 345 představení, která zhlédlo více než 700. 000 diváků, čili plná jedna desetina českého obyvatelstva protektorátu.³⁰

Jako divadlo pěstující seriálový repertoárový provoz uvedlo Plzeňské loutkové divadélko v letech 1939–1944 na pořad pouze 12 her, z čehož bylo 6 her určeno dospělému publiku a 6 mládeži. Některými z těchto her byly však revue skládající se z drobnějších dramatických čísel, krátkých skečů a varietních výstupů (pro dospělé připravilo 4 „pravidelné“, tj. dramaticky prokomponované hry a 2 revue), což umožňovalo, aby jejich dramaturgická náplň byla aktuálně obměňována: k tomu Skupa často přistupoval (v případě revuí pro děti dělo se tak takřka pravidelně). Kdyby se při bilancování bral v úvahu i počet takto vzniklých dramaturgických variant jednotlivých revuí, pak ovšem celkový počet tehdy uvedených inscenací by představoval číslo o mnoho vyšší.³¹

Do časů okupace divadlo vstupovalo s novinkou Josefa Skupy a Franka Werniga *Kolotoč o třech poschodích*, která byla na jeho repertoáru již od února

vu divadélka v KVM, Plzeň, ve fondu Plzeňské loutkové divadélko prof. J. Skupy (např. odpovědi J. Hubáčka, administrativního ředitele tohoto divadla na otázky uvedené v dotaznících Loutkářského soustředění z 16. 1. 1940 a 7. 2. 1941), dále v téže pozn. cit. vzpomínky (např. vzpomínku Zahradkovu, s. 60.), a tamtéž cit. práci Malíkovu *Úsměvy dřevěné Thálie* (zde viz zejm. Tabulární přehledy, s. 297–319, konkrétně pak Přehled B. Plzeňské loutkové divadélko prof. Josefa Skupy (Spejbl a Hurvínka) od začátku r. 1931 do konce r. 1943, s. 300–301.

²⁹ Údaje o souboru viz v týchž materiálech (zejm. v cit. vzpomínkách Šebestově, s. 50–51, Zahradkově, s. 60–65, a Flajšhanzově, s. 53–54, a v cit. práci Malíkově, s. 134–138, 147, 271–272, aj.).

³⁰ Statistická data o počtu představení uvádíme na základě propočtů vypracovaných podle zkrigovaných údajů Malíkových (viz Tabulární přehledy cit. v pozn. č. 28).

³¹ Údaje o repertoáru tohoto divadla z let 1939–1944 viz v Přehledu repertoáru Divadla Spejbla a Hurvínka, in: D S + H 1972, o. c. v pozn. č. 27, s. 97–107, zde s. 101–102.

1939 (premiéra hry se konala těsně před příchodem okupantů 10. 2. 1939) a která charakteristicky předznamenala jeho činnost v celém následujícím období.³²

Zmíněná Skupova a Wenigova hra byla totiž odvážnou politickou satirou beroucí si na mušku rozpínavou imperialistickou politiku, kterou praktikovalo hitlerovské Německo ve vztahu ke svým nejbližším sousedům a posléze vůči celému světu. Prostřednictvím zdánlivě nevinné historie třípatrového činžáku a jeho obyvatel (mezi nimi samozřejmě nechybějí ani skupovští hrdinové Spejbl a Hurvínek) diskreditujícím způsobem zobrazovala události, které vedly přes mnichovská ujednání západních velmocí s agresory až k okupaci našich zemí. Tato diskreditace záležela tu však nejen v nápaditě voleném jinotajném námětu (hnacím motorem zápletky byla tu kořistná paní domácí, která chce zvětšit svůj životní prostor a „zábořem“ cizích bytů v sousedství, mj. bytu Spejblova a Hurvínkova, získat přístup k „oknům na východ“), ale i v četných aktuálních narážkách, jimiž Skupa obratně spojoval tento námět se současnou mezinárodní situací (např. loutka Pana Kratinohy, podnikatele světových atrakcí, byla průhlednou karikaturou britského ministerského předsedy Chamberlaina, skrze hysterickou Paní Drbálkovou Skupa satiricky mířil přímo na Hitlera). A záležela ovšem i v celém způsobu inscenační interpretace hry, ve způsobu, jakým Skupa skrze scénickou realizaci textové předlohy dovedl ve svých představeních proměňovat v textu se nacházející sémanticky zdánlivě jednoznačně vyznívající pasáže hry v dvojsmysl, který pak vybízěl diváky, aby hledali jinotaje i tam, kde exponovány ani nebyly.

K tomu se víže i zajímavé dobové svědectví Jana Malíka. „Skupa jako spoluautor (s F. Wenigem), jako mluvčí tří loutek a jako režisér“ — psal Malík ve svém referátu o této inscenaci v dubnu 1939 — „osvědčil se tu znovu nejen jako mistr v citlivé volbě výrazu, v nenadsazené a tím působivější intonaci a dynamice, nýbrž i v promyšlené virtuózní hře zámlk a pomlk a nápovědí, z nichž mnohé se spokojují s pouhým gestem, poněvadž slovo se leckdy může státi sekyrou.“³³ Sotva mohlo být jasněji řečeno, co vlastně propůjčilo této hříčce její až žahavou satirickou aktuálnost.

Inscenace *Kolotoče o třech poschodích* tak hned na počátku okupace vyznačila i všem Skupovým soupeřníkům z řad loutkářů (ale nejen jim) velmi názor-

³² Text hry viz v archivu Divadla Spejbla a Hurvínka v Praze. Torzo souboru loutek vstoupilo do inventáře téhož divadla. Fotodokumentaci viz v pozůstalosti J. Skupy v AMP, Plzeň. Reprodukované fotografické snímky loutek Paní Drbálkové a Pana Kratinohy viz v Loutkáři, r. 25, 1938–39, č. 6, s. 88–89, v publ. J. Malíka *Loutkářství v Československu*, obr. č. 34, a v monografii téhož autora *Národní umělec Josef Skupa*, s. 86, aj. Z časopiseckých zpráv viz zejm. J. Mík [J. Malík]: *Novinka Skupova repertoáru pro dospělé*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 6, s. 87–88; nesign.: *Dvě novinky prof. J. Skupy*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, č. 2 (28. 2. 1939), s. 1. — Jinotaj inscenace prozrazuje A. M. Brousil ve svém článku *Klasik*, in: Šedesát let národního umělce Josefa Skupy, s. 7–20, zde s. 12. — Dále viz cit. vzpomínku F. Weniga in: D S + H 1972, s. 92; cit. Malíkovu vzpomínku in: Theater-Divadlo, s. 95, a poznámky téhož autora v knihách *Národní umělec Josef Skupa*, s. 98, a *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 95 (všechny tyto práce jsou cit. v pozn. č. 26). V Srbově výše cit. studii v D S + H 1972 viz s. 11–14.

³³ Citát je vybrán z Malíkovy výše připomenuté recenze uveřejněné v Loutkáři.

ně, jak bude možno za clonou předsudků, jež oficiální kruhy chovaly vůči loutkovému divadlu, více méně otevřeně protestovat proti zvlí okupantů. Ukázalo se, že možnost takto se ideologicky exponovat v zápase s politickým nepřítelem nebude ve všech případech záležet v tematických kvalitách samého textu, že rozhodujícím prostředkem takového exponování bude především soubor jevištních prostředků, jimiž jsou tyto tematické kvality scénicky vyjevovány. Skutečnost, že každou reprízu hry obecnostvo přijímalo s velkými ovacemi, pak svědčila o tom, že právě na taková bojovná představení český člověk tehdy žádostivě čekal.

Význam hry pro další vývoj Skupova divadélka nebyl však určen pouze způsobem jejího ideového nasazení. Inscenace *Kolotoče o třech poschodích* totiž zároveň plně prověřila i tvůrčí nosnost zde nově se uplatnivších stylizačních postupů, ustavujících novou stylovou koncepci inscenační práce Skupova kolektivu. Stylizována ve svém celku — navzdory vloženému jinotaji — jako v podstatě realisticky vyznívající obraz skutečného života, obraz soustředěný sice nadále okolo nerealisticky působících, v dadaismu svůj původ beroucích postav Spejbla a Hurvínka, ale zabydlený hlavně reálnými typy drobných českých lidiček a předvádějící jejich jednání v prostředí všestranně připomínajícím prostředí skutečné tehdejší české každodennosti, svým celkovým originálním pojetím interpretace tematických složek textu naznačovala, že se tu do více méně definitivní podoby ustavuje onen slohový výraz inscenační tvorby Skupova divadélka, který se začal formovat v této tvorbě již za první republiky (jehož markantním projevem stala se zejména inscenace Skupovy a Wenigovy hry *Jdeme do sebe*, 1937).³⁴ Inscenace *Kolotoče o třech poschodích* vyjevovala tehdy již naplno, že Skupova loutkářská inscenační tvorba — byť i v rámci dosud v ní se uplatňujícího poetisticky odlehčeného způsobu scénického vyjadřování — je s to se dobírat většího zrealnění, zkonkrétnění a zplastičtění dramatického výrazu, aniž by přitom hrozilo, že přestoupí onu mez, která ji odděluje jako poetický výtvar uvolněných sil tvůrčí fantazie od děl přidržujících se otrocky skutečnosti materiální, empiricky zažívané.

V tom smyslu se tato inscenace stala památnou také tím, že se zde objevilo několik nových dramatických postav, které se v podobě originálních loutek a díky originálnímu loutkohereckému podání přiřadily jako více méně stabilní typy po bok zpopulárněným již Skupovým dramatickým postavám, Spejblůvi a Hurvínkovi, Máníčce a Žerýkovi. Byly to zejména postava hubaté a dryáčnické Paní Drbálkové (postava, kterou si Skupův spolupracovník Jan Vavřík-Rýz vymyslel původně pro svá kabaretiérská vystoupení ve způsobu otevřeně prezentované hry herce, tzv. „živáčka“, s loutkou, uskutečňovaná na plzeňské krajské výstavě), a postava podvodníka Pana Kratinohy (pro předvedení těchto postav Vavřík-Rýz nejen navrhl a vyrobil příslušné loutky, ale také tyto loutky „rozehrával“ jako vodič a deklamátor, doprovázející jejich pohyby originálním mluvním projevem), a konečně řada postav a postaviček zpodobujících reálné typy obyvatel předměstského činžáku (představovaných loutkami navrženými Skupou a vytvořenými podle jeho návrhů řezbářem Karlem Noskem). Všechny

³⁴ Viz výše cit. spis Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 134 a 271.

tyto figury a figurky se tu prezentovaly v podobě natolik vyhraněné, že se pak dále již nevyvíjely a v této své původní podobě „putovaly“ příběhy i dalších Skupových her z let okupace, přecházejíce jako ustálené typové dramatické postavy z jedné hry do druhé.³⁵

Kolotoč o třech poschodích byl první satirou na okupanty, která se na českých jevištích po 15. březnu 1939, dnu obsazení Čech a Moravy německou wehrmacht, objevila. Byla to zároveň jedna z nejstatečnějších satir tohoto druhu, které se za okupace v Čechách a na Moravě objevily vůbec. Jejím významem pro formaci dalšího vývoje Skupova divadla byl proto klíčový.

Vývojový vrchol tvorby Plzeňského loutkového divadélka za okupace nicméně představují až tři inscenace vstupující na scénu tohoto divadélka v letech 1940 až 1942, první za rok po *Kolotoči*, další vždy v ročních odstupech za sebou, inscenace, zrodivší se ze Skupovy spolupráce s loutkářským dramatikem, režisérem, hercem a teoretikem, významným činitelem ochotnického loutkářského hnutí Janem Malíkem, který se co autor jejich libret tehdy ukryl za pseudonym Jiří Kubeš: *Voničky* (1940), *Ať žije zítřek* (1941) a *Dnes a denně zázraky* (1942).³⁶

V těchto inscenacích, zbudovaných na literárně hodnotných Malíkových textech, vyžrála dosavadní inscenační tvorba Skupova divadélka do stadia klasického vyspění: zmíněné hry nepředstavovaly totiž jen prosté navázání na dřívější stylové směřování divadélka, ale i obohacení tohoto směřování o nové, předtím nevyskytující se v něm hodnoty, které v něm pak už zakotvily natrvalo.

První z těchto her; *Voničky*,³⁷ vznikala postupně od léta 1939 do března 1940, tedy v době, kdy se okamžik vyproštění českého národa z područí fašistické diktatury zdál nekonečně vzdálen, a byla proto silně poznamenána citovou krizí, již tehdy jejich tvůrci procházeli, obecně prožívanými pocity a náladami českých lidí vůbec. V této pohádkové hře, v nejednom směru motivicky čerpající z Tylových dramatických báchorek a postavou starého vojáka Salakvardy spjaté

³⁵ Viz fotografické snímky např. loutek Paní Drbálkové a Pana Kratinohy, na něž bylo odkázáno již v pozn. č. 32. — Vavříkův mluvní projev v roli Paní Drbálkové je zachycen na gramofonových deskách zn. Ultraphon A 12591 (v dialogu se Skupou, který mluvil Spejbla a Hurvínka) 1941, a zn. Supraphon 78–21025 M (v dialogu s A. Kreuzmannovou propůjčující svůj hlas Máničce) 1955. — O vytvoření postavy Paní Drbálkové píše a její charakteristiku přináší J. Malík v cit. knize *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 134–137. — Podrobnější popis zmíněných loutek viz v publik. části cit. studie Srbovy, s. 12–14.

³⁶ O motivech vedoucích k navázání této spolupráce a o jejím průběhu píše J. Malík ve vzpomínce *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, s. 94.

³⁷ Text viz v pozůstalosti J. Malíka a dále v archivu Divadla Spejbla a Hurvínka, torzovitý soubor loutek v inventáři téhož divadla, fotodokumentaci v AMP, Plzeň. — Fotografický snímek kompletního souboru loutek k této hře byl reprodukován v Pestrém týdnu, r. 15, 1940, č. 14 (6. 4. 1940), s. 4–5; fotografické snímky loutek Honzy a Márinky ze hry pak např. v časopise *Die Pause* (Wien), r. 6, 1940, č. 6, a loutky Honzy v Malíkově knize *Úsměvy dřevěné Thálie*, obr. č. 45. — Ze soudobých časopiseckých zpráv viz např.: Brousil, A. M.: *Nový Skupa*, Venkov 11. 2. 1940; Ks: *Spejblovo zmodření, Voničky z českých písniček a veršů*, Lidové noviny 11. 2. 1940; -ov (V. Sojka-Sokolov): *Skupovy novinky*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 13. — Dále viz Dr. W. Michalitsche: *Das Tschechische Kulturleben* ve výše cit. časopise *Die Pause*. Dále viz též cit. Malíkovu vzpomínku in: Theater-Divadlo, s. 96–97, a jeho studii *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 144; aj. — Konečně viz cit. Srbovu studii v DS + H 1972, s. 14–17.

s Jiráskovým Panem Johanesem, vracejí se Spejbl a Hurvínek spolu s pohádkovým českým Honzou z vandru po světě domů do Čech a ke svému překvapení zjišťují, že jejich domov změnil svou tvářnost, že je to trochu jiný domov, než jaký byli kdysi opustili. Změnily se poměry, změnili se však také lidé: ve změněných životních poměrech Češi přestali věřit ve svou budoucnost. Aby tyto skeptiky — ale i sebe, neboť i oni sami načichli v cizině trochu skepsí — uzdravili, ujmou se zmínění hrdinové apoštolského poslání a dávají sobě i svým krajanům vdechovat vůni voničky uvité z českých národních písní, veršů a obrázků, věříce, že — jak to charakterizoval referent Lidových novin — se tak obnoví ve všech postižených „víra v nesmrtelný život českého lidu“.³⁸

K působivosti inscenace — navzdory v ní se odrážejícímu hlubokému prožitku dobové skutečnosti — nepřispěl však jen její poněkud sentimentálně vyznívající námět hry sám o sobě. Ve snaze vyjít vstříc touze diváků projádnit společným srozuměním s předváděným příběhem svůj vlastenecký cit, potlačil v ní Skupa do určité míry úlohu komediálních prvků při ozvláštění příběhu a všechny její složky obestřel jemným poetickým oparem. Tím sice byl porušen dosavadní stylový kánon Skupových představení, na druhé straně však inscenace *Voniček* poskytla důkaz, že Skupova scéna je schopna se rozžítvat ještě jiným typem lyrismu, než jaký představovala — se svým buřičstvím, se svou bořivou negací starých uměleckých forem a životního stylu buržoazie — poezie dadaistická, která byla dříve hlavním zdrojem podnětů při Skupově hledání stylového výraziva, že je schopna rozžítvat se i lyrismem, který byl prožitkem národní katastrofy nalomen — obdobně jako lyrismus divadelních kreací E. F. Buriana — do polohy deziluze a hořké melancholie.³⁹

Diváci se zde také setkali s poněkud jiným Spejblem a jiným Hurvínkem, než na jaké byli z inscenací těžících právě z inspirace dadaistické zvyklí. Spejbl zde sice dál vystupoval jako bručivý strejda, vzorový výlupek maloměšťáctví, a Hurvínek se i nadále choval jako prostořeké a všetečné dítě, pravý to produkt moderního velkoměstského prostředí. Obě tyto postavy však v pojetí Malíkové a Skupově oproti dřívějšímu „zvázněly“ a „zjemněly“, nabývajíce přitom rysů lidsky zjihlých „hříšníků“. Jejich aktivita se již beze zbytku nevybíjela ve slovních potyčkách a zápasech, symbolizujících zde napětí mezi tehdejší starou a mladou generací, nýbrž sloužila i vyšším zájmům, zájmům ohrožené vlasti, které vyžadovaly, aby se lidé semkli ve vzájemně solidární a soucitící komunitu.⁴⁰

Obdobně, jak tomu bylo v případě *Kolotoče*, i ve *Voničkách* přistoupilo k souboru Skupových tradičních loutek několik nových figur. Byly to vešměs výtvoři Josefa Skupy, Jiřího Trnky, Gustava Noska a Jana Vavřika-Rýze. Z nich nejzajímavější jeví se Trnkova loutka Honzy. Nikoli snad proto, že by se byla — tak, jak se to podařilo Vavříkovým loutkám Paní Drbálkové a Pana Kratinohy — prosadila do okruhu stálých protagonistů Skupova divadla. Pozor-

³⁸ Viz referát zn. Ks, cit. v pozn. předchozí.

³⁹ Srov. s charakteristikami uvedenými ve výše cit. referátech.

⁴⁰ Srov. s tvrzením zn. Ks v referátu cit. v pozn. č. 37. — Dále viz tamtéž cit. referát Brousilův a jeho článek *Zváznění Spejbla a Hurvínka*, cit. v pozn. č. 26, jakož i jeho studii *Klasik*, cit. tamtéž, s. 12.

nost k sobě tato loutka připoutává zejména z toho důvodu, že právě v ní — je to na první pohled z jejího výtvarného pojetí patrné — se ve svrchované míře realizovala lyrická, poetická tendence celé inscenace. Loutku Honzy Trnka v rozporu s tradiční představou tohoto pohádkového hrdiny jakožto mírně přitroublého, líného, hanswurstovsky neomaleného chlapíka, jemuž — obdobně jako Švejkovi — všechno projde, stylizoval nekonvenčně jako figuru fyzicky dokonce krásného, vážného a zamyšleného českého mládence, jako loutku, která výrazově předjímalá typy jeho lidových hrdinů, jaké známe např. z jeho filmů *Špalíček* a *Staré pověsti české*.⁴¹

Další z těchto inscenací — komedie *Ať žije zítřek*⁴² — byla se sociálními a politickými skutečnostmi své doby spjata neméně pevnými pouty jako hry právě popsané, a snad ještě pevnějšími.

Po stránce motivické byla její jinotajná paralela založena na známém, literárně a divadelně mnohokrát zpracovaném motivu výletu současníků do minulosti. Tento námět, exploatovaný v české literatuře nejuspěšněji Svatoplukem Čechem v jeho *Novém epochálním výletu pana Broučka tentokráte do XV. století*, našel zde novou a nevšední aktualizaci. Obdobně jako jiní románoví „cestovatelé do minulosti“ i Spejbl a Hurvínek se z ničeho nic ocitnou ve středověku: na rozdíl od toho, jak se to děje v případě hrdinů jiných obdobně tematizovaných děl, prostředkem jejich zázračného proniknutí do minulosti se však stává technika utopické úrovně, jakýsi rozhlasový či spíše televizní přístroj, který vlivem kosmické poruchy zpřítomní v současnosti jako nejživější přítomnost dávné středověké dění, boje a války, útlak a bídu lidu. Do tohoto dění se oba hrdinové spejblovsko-hurvínkovsky zapletou tak, že málem skončí na popravišti a jen úplné porouchání přístroje jim zachrání život.

Ve skutečnosti nešlo o nějaký příběh typu „science-fiction“: tento atraktivní námět Malík se Skupou pro své dílko zvolili proto, aby mohli skrze něj obratně položit rovnítko mezi dobu středověku a dobu právě přítomnou, dobu okupační-

⁴¹ K tomu viz reprodukované fotografické snímky této loutky v Pestrém týdnu, v Die Pause a v *Úsměvech dřevěné Thálie*, cit. v pozn. č. 37. — Podrobnější charakteristiku viz v cit. stati Srbově v D S + H 1972, s. 16.

⁴² Text hry viz v pozůstalosti J. Malíka a v archivu Divadla Spejbla a Hurvínka v Praze, torzo souboru loutek ve fondu instruktora tohoto divadla, fotodokumentaci v AMP, Plzeň, ojedinělé snímky též např. v KČD, Praha. — Fotografický snímek kompletního souboru loutek z inscenace přetiskuje F. Černý in: Theater-Divadlo, obr. č. 49; snímky jednotlivých loutek a výjevy ze hry jsou reprodukovány též v Malíkově monografii *Úsměvy dřevěné Thálie*, obr. č. 46, 62, 72 a 73. Tam viz i odkazy k původním fotografickým předlohám. — K technické stránce inscenace viz článek J. Vavřika-Rýže *Ruka — dvojník*, Loutková scéna, r. 2, 1946, č. 7 (15. 5. 1946), s. 96–97. — Z kritických referátů viz Brousil, A. M.: *Zvážení Spejbla a Hurvínka*, Venkov 5. 3. 1941; Ks: *Skupova skupina v Praze*, Lidové noviny 4. 3. 1941; -ov (V. Sojka-Sokolov): *Nové dvě hry prof. Josefa Skupy*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 6 (1. 5. 1941), s. 89. — K této inscenaci se vrací též některé zprávy o jejím poválečném znovuvvedení v Divadle Spejbla a Hurvínka (1947); viz Brousil, A. M.: *Broučkůvada Spejbla a Hurvínka*, Zemědělské noviny 10. 1. 1947; -ra: *Objevná konfrontace*, Loutková scéna, r. 3, 1946–47, č. 6 (15. 3. 1947), s. 89–90. — Na inscenaci z let okupace vzpomíná L. Zahradka v článku in: *Šedesát let národního umělce Josefa Skupy*, cit. v pozn. č. 26, s. 60–65, zde 61. — Dále viz tamtéž cit. práce Malíkovy, zejm. článek *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, s. 97–98, a *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 145–146. — V cit. práci Srbově v D S + H 1972 viz s. 17–21.

ho útlaku, žalářování a mučení nevinných lidí, násilí všeho druhu, a vyslovili tak naplno odsudek všeho toho, co byli oni sami a jejich současníci nuceni tehdy žít a snášet, jakož i projevíli víru, že zlé časy budou šťastně překonány.

Jinotaj této inscenace byl až nebezpečně průhledný, byť zde docházelo k rafinovanému posunu významů. Nebýt dobových okolností, za nichž hra vstupovala na scénu, bylo by možno ji pochopit s prvoplánovou přímočarostí jako chválu na přítomnost a odsudek feudální minulosti. Za okupace však divák její časovou rovinu přítomnosti, z níž Spejbl a Hurvínek vycházejí ke svému dobrodružství, vnímal v poměru ku své rmutné současnosti jako minulost, totiž jako dobu prvorepublikové svobody a volnosti, kdežto minulostní rovinu hry, temný středověk, do něhož jsou oba hrdinové uvrženi, si ztotožnil s přítomnou dobou okupační nesvobody a útlaku, do které byl jakousi „poruchou“ proti své vůli uveden on sám. Ve šťastném vyproštění obou hrdinů ze svízelné situace, která je hrozí zahubit, a v jejich návratu ze „středověku“ do „přítomnosti“ viděl předpověď svého vlastního vysvobození zpod jha okupace a svůj vlastní návrat k normálním demokratickým společenským poměrům.⁴³

Komedie *Ať žije zítřek* tedy oživovala tradiční skupovské typy na látce navýsost dramatické a všestranně aktuální a zároveň i na látce pro prezentaci jejich Skupou jim propůjčeného osobnostního povahového založení vhodnější, než jakou byla látka *Voniček*. Nicméně i přesto podrželi si zde Spejbl a Hurvínek do velké míry onu lyričtější podobu, jakou získali v popsané předchozí inscenaci. Oba se sice dále po staru vzájemně dohadovali a přeli, ale nesnažili se již jeden druhého přechytračit, drželi spolu a projevy vzájemného soucítění a sounáležitosti jeden druhému pomáhal překonávat útrapy, které je postihly.

Třetí a poslední hra vzešlá tehdy z Malíkovy a Skupovy spolupráce, *Dnes a denně zázraky*,⁴⁴ slohově navázala na obě hry předchozí: také ona se chtěla ke skutečnosti okupace vyslovit skrze složitě zašifrovaný, zasvěcencům však srozumitelný jinotaj, zároveň však v ní Malík ještě více respektoval některé zvláštnosti Skupových stylizačních postupů, jak se vyhranily ve Skupově spolupráci s Wenigem. Zejména v ní mnohem účinněji, než jak to byl učinil v předchozích svých pracích, jako dramatik využil možnosti, které pro rozvinutí děje nabízel tradiční vzájemný vztahový poměr obou ústředních postav Skupových inscenací. Spejbl byl zde opět představen jako reprezentant onoho typu rodičů, kteří se cele vyžívají v úspěších svého dítěte: Spejblovo přání mít z Hurvínka dítě geniální se splní, splní se díky využití jakéhosi zázračného nápoje, jehož se Hurvínek napije a skrze jehož medicínské účinky nabude schopností konat zázraky. Své čarodějné schopnosti využívá však pak Spejblův synek samozřejmě k různým

⁴³ Srov. s konstatováními uvedenými ve svrchu cit. referátech na poválečnou inscenaci této hry.

⁴⁴ Text hry viz v pozůstalosti J. Malíka, Praha, a v archivu Divadla Spejbla a Hurvínka v Praze, torzo souboru loutek v inventáři téhož divadla. Z kritických referátů o inscenaci viz zejm. Ks: *Skupův nový program*, Lidové noviny 13. 10. 1942; nesign.: *Letošní novinky loutkového divadla prof. Josefa Skupy*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [4], 1942, č. z 31. 10. 1942, s. 2; Krýsa, V. J.: *Dnes a denně zázraky*, Arijský boj, r. 3, 1942, č. 43 (31. 10. 1942), s. 5; aj. — Dále viz Malíkovy práce cit. v pozn. č. 26, *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, s. 98, a *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 146.

typicky „hurvínkovským“ lotrovinkám — Mániče přičaruje na čelo zlatou hvězdu, Paní Drbálkové strašlivé vousy, psu Žerykovi parohy. Ale nezůstává jen při tom — onoho svého nového zvláštního nadání použije také k tomu, aby napravil poměry ve svém okolí a slušným a poctivým lidem trochu usnadnil život, proto také různé nesympatické osoby vyskytující se v jejich blízkosti, nadutce, kteří otravují ostatním život, proměňuje v různá domácí zvířata. Českému divákovi těch let nebylo třeba mnoho napovídat, kohože si má dosadit do obrazu za tyto „spoluobčany“: sám si tam dosadil německé okupanty, jejich přísluho-vače, donašeče a kolaboranty, ve kterých spatřoval hlavní příčinu svých veřej-ných i soukromých trápení.⁴⁵

Nicméně i když zde byly obě ústřední figury Spejblova divadla rozehrány opět v dějovém schématu odpovídajícím plně jejich původnímu využití, směr, který od počátku okupace nabírala tvorba Skupova divadélka, směr vedoucí k epizaci a lyrizaci předváděných příběhů, zasahoval do podoby těchto figur i tentokrát. Spejbl tu nezřídka propadal hloubání o životě, které takřkajíc „mělo hlavu a patu“, trdnomyslně tesknil a Hurvínek se zase dokázal chovat nezvykle vroucně. Sotva v tom směru bylo možno jít dále: obě loutky, trpně a obětavě přejímající role živých herců, ocitaly se tu na pokraji toho, co loutky ještě vyjádřit mohou. Závěr této komedie byl zcela vážný: tvořila jej píseň *Aby nás Pán Bůh miloval*, vyprošující u Boha zázračné vysvobození z běd, jež na hrdiny příběhu, eo ipso na český národ, dolehly.⁴⁶

Za okupace, v mezidobích, kdy připravoval tyto významné „pravidelné“ insce-nace svého repertoáru, uvedl Skupa — jak již řečeno — i několik „nepravi-delných“ pořadů, sestavených z nejrůznějších samostatných dramatických výjevů a hudebních výstupů, tak např. revue *Co loutky dovedou* (1939) a *Loutkové grotesky* (1943). Pro další rozvoj Skupova inscenačního stylu měly hlavně význam v tom, že umožňovaly, aby si v nich loutkáři prověřili i některé nové technické postupy a triky, které nemohli prozkoušet v „pravidelných“ hrách. Vznikla tak v jejich rámci řada úspěšných loutkových varietních čísel, z nichž mnohé (např. populární Skupovy a Vavříkovy „loutkové kapely“) vstupovaly i do oněch „pravi-delných“, prokomponovaných děl jako jejich integrální součásti.⁴⁷

V závislosti na uvedených stylových proměnách inscenací určených dospělým divákům se proměňovaly za okupace i Skupovy inscenace určené dětem.⁴⁸ I v ně-

⁴⁵ Srov. s údaji uvedenými ve zprávě sicherheitsdienstu cit. v pozn. č. 6 (zde citujeme v našem překladu).

⁴⁶ Srov. s hodnocením šifry Ks v referátu, cit. v pozn. č. 44.

⁴⁷ K tomu viz nesign.: *Loutkové divadlo prof. Josefa Skupy*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [5], 1943, č. z 30. 9. 1943, s. 2, a další údaje tamtéž, č. z 31. 10. 1943, s. 2, č. z 30. 11. 1943, s. 2, a č. z 31. 12. 1943, s. 2.

⁴⁸ Ke Skupovým představením pro děti viz zejm. Dr. J. Mík [J. Malík]: *Nová Skupova hra pro děti*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 4, s. 61; -ov (V. Sojka-Sokolov): *Skupovy novinky*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 13; -ov (týž): *Nové dvě hry prof. Josefa Skupy*, tamtéž, č. 1 (1. 5. 1941), s. 89; Ks: *Skupův nový program*, Lidové noviny 13. 10. 1942; aj. — Z literatury viz cit. práce Malíkovy *Národní umělec Josef Skupa*, s. 97, a *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 138–139, 272; dále stať O. Kryštofka *Jak Hurvínek zrál, aniž by zestárl*, in: D S + H 1972, s. 49–71; aj.

kterých z těchto děl „dětského repertoáru“ Plzeňského loutkového divadélka — tak např. ve hrách *Hurvínkovy prázdniny* (1939), *Robinson Hurvineque* (1941) a *Zlaté děti* (1942) — se prosazovala tendence k dějovosti a spolu s ní i k realističtějšímu výrazu. Bylo to dáno i tím, že — jak už bylo řečeno — tyto hry z nichž každá byla vždy spřahována s určitou hrou pro dospělé a vytvářela spolu s ní stabilní provozní dvojici, byly budovány obvykle na stejném inscenačním základu a využívaly týchž loutek, dekorací a rekvizit jako jejich repertoárové protějšky.⁴⁹

Ohlas inscenací Skupova divadélka byl všude zcela mimořádný. Jejich průhledné alegorie plně odpovídaly náladám diváků a představení se proměňovala proto v ideologicky jednotně působící řetězec protiněmecky zaměřených manifestací českého publika.⁵⁰

O tom, jak české obecnstvo tyto hry vnímalo, se v archivech úředních písemností říšské správy protektorátu zachovalo cenné svědectví, svědectví o to cennější, že pochází z prostředí nepřitele. Obširná zpráva, kterou o činnosti Skupova divadla vypracovalo pro státního ministra K. H. Franka pražské ústředí bezpečnostní služby říšského vůdce SS a ve které se tato významná centrála nacistické moci s poukazem na politickou situaci v zemi domáhá zrušení divadla,⁵¹ na základě hlášení tajných agentů různých služeben gestapa a sicherheitsdienstu — citujíc z nich — referuje mj. i právě o úspěších Plzeňského loutkového divadélka v jednotlivých místech jeho působení a ukazuje na příčiny těchto úspěchů: „Při jednom představení v Příbrami (...) se jistá stará česká lidová píseň dočkala tak velkého úspěchu, že musela být opakována. Slovům ‚Kdybys byl, Jeničku, poslouchal matičku, nemusels nosívat po boku šavličku... nemusels poslouchat člověka cizího‘ bylo zejména pro onen poukaz na ‚cizí lidi, které je nutno poslouchat‘ porozuměno zcela jednoznačně.“ — „Při jednom představení v Chrástu měl prý Kašpárek[!] na otázku ‚Co je nového?‘ údajně odpovědět ‚Češi zase půjdou k veslu a Němci odtáhnou!‘“ — „V Kladně byl závěrečný výjev hry, v němž předváděný zde východ slunce doprovázejí loutky voláním ‚Ať žije zítřek!‘, komentován v tom smyslu, že je to narážka na svobodu přicházející z Východu.“ Citace z udání došlého z Nového Bydžova pak uvádí: „V jedné hře z poslední doby se líčí, kterak jsou určití lidé čarami proměnění v rozličná zvířata. Když se zase na konci kusu chtějí vrátit do své původní přirozenosti, je jim to odepřeno. To chápou diváci jako přípověď, že loyálními Čechům, kteří dnes spolupracují s Němci, po porážce Německa bude znemožněn návrat k jejich vlastnímu národu. Při sledování těchto a rozličných jiných politicky dvojsmyslných výjevů — tak kupř. ve výjevu, v němž vystupuje Hurvíněk v roli zázračného dítěte, je možno spatřovat přímý výsměch Vůdci — (...) Benešovi přívrženci samým nadšením přímo třeštili.“ K tomu pisatel zprávy dodává: „Češi projevující přátelský vztah k Němcům stále znovu

⁴⁹ K tomu viz Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 132, 138–139.

⁵⁰ Viz tajnou zprávu pražského ústředí sicherheitsdienstu č. 135/45 z 15. 1. 1944, cit. v pozn. č. 6, a dále svědectví pamětníků, např. L. Zahradky v cit. článku in: *Šedesát let národního umělce Josefa Skupy*, s. 64, J. Malíka v cit. stati in: *Theater-Divadlo*, s. 97 (obě práce jsou cit. v pozn. č. 26).

⁵¹ Viz zprávu cit. v poznámce předchozí. Cit. části této zprávy uvádíme v překladu.

a znovu upozorňují na to, že taková představení zničí více, nežli lze vybudovat za celý rok práce na výchově českých lidí k říšskému smýšlení.“

Vzhledem ke způsobu kulturněpolitického působení Plzeňského loutkového divadélka bylo od počátku okupačního období všem jeho členům i sympatizantům z jeho nejbližšího okolí zřejmé, že správní a policejní úřady proti němu dříve nebo později zakročí, otázkou bylo jenom to, kdy a jak se to stane. Již od onoho přelomového roku 1941, kdy definitivně vzala za své tzv. „protektorátní autonomie“, údajně samým Hitlerem garantované právo Čechů ve své zemi nerušeně projevovat a uspokojovat své kulturní aspirace, se množily náznaky, že gestapo činnost divadla bedlivě sleduje a hledá vhodnou příležitost k zásahu.⁵² V létě 1943 Skupa vycítil, že k takovému zásahu může dojít velice brzy, a upozornil na to členy souboru. Když neuposlechli jeho doporučení, aby si rychle vyhledali jiná zaměstnání,⁵³ pokusil se odvrátit nebezpečí perzekuce nasazením z cenzurního hlediska nezávadné zábavné revue *Loutkové grotesky* (1943).⁵⁴ Připravený úder však tehdy již nic nemohlo zadržet. Dne 18. ledna 1944 gestapo Skupu s odůvodněním, že prostřednictvím svého divadla šířil mezi obyvatelstvem „říši nepřátelskou propagandu“,⁵⁵ zatkl a vsadilo do vězení, později na přechodnou dobu vzalo do vazby i Jiřinu Skupovou a zároveň při domovní prohlídce i zabavilo loutky Spejbla a Hurvínka, které „uvěznilo“ až do konce války v trezoru své plzeňské úřadovny. Dne 11. března 1944 pražský Zemský úřad odnětím licence divadlo i úředně zrušil.⁵⁶ Zbytek souboru byl pak totálně nasazen.⁵⁷

Činnost Skupova Plzeňského loutkového divadélka v době okupace představuje v historii tohoto divadla kapitolu velmi významnou. Ani v této periodě svého vývoje, za nejrůznějších politických omezení, divadlo neustrnulo na dřívě dosažené úrovni, ale dokázalo se i nadále vyvíjet, růst a zrát k vyspělým formám

⁵² O tom svědčily silící útoky českého fašistického tisku proti tomuto divadlu, viz např. nesign.: *Labutí píseň marxistů*, Arijský boj 6. 7. 1940, a další zprávy tohoto druhu tamtéž, a dále hlášení policie a jejich spolupracovníků o jeho činnosti (viz např. dopis kladenského „oberlandrata“, adresovaný úřadu říšského protektora, upozorňující na Skupovu politickou nespolehlivost, bez čj., odd. V-12 z 10. 7. 1941, a k tomu se vztahující vyjádření zaminěné centrály říšské správy, SÚA, Praha, fond ÚŘP 1939–1945, kart. 1136, fasc. IV-1 T 5400). Na základě udání z Bělé byl Skupa na počátku r. 1942 policií vyšetřován, ale aféru se podařilo ututlat, viz např. vzpomínku L. Zahrádky in: Šedesát let národního umělce Josefa Skupy, cit. v pozn. č. 26, s. 60–65, zde s. 64. Bližší údaje k témuž viz dále v tamtéž cit. pracích J. Malíka *Loutky za okupace*, in: Theater-divadlo, s. 97, a *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 140–144 a 146.

⁵³ K tomu viz naposled cit. práci Malíkovu, s. 147.

⁵⁴ O této revui vypovídají prameny uvedené v pozn. č. 47.

⁵⁵ O motivech vedoucích fašisty k likvidaci Plzeňského loutkového divadélka a k perzekuci jeho členů vypovídají dokumenty z fondu ÚŘP 1939–1945 v SÚA, Praha. Je to především zpráva vedoucího hlavní úřadovny Bezpečnostní služby SS v Praze cit. v pozn. č. 6, dále vyjádření sekčního šéfa ministerstva lidové osvěty A. von Hoopa k této zprávě obsahující doporučení divadlo uzavřít. Viz Hoopův list K. H. Frankovi čj. IV-U-6/44 z 2. 2. 1944.

⁵⁶ Skupovo provozovací oprávnění zrušil Zemský úřad v Praze zvláštním výnosem z 11. 3. 1944, viz pozůstalost J. Skupy v AMP, Plzeň.

⁵⁷ K likvidaci divadélka a k perzekuci jeho členů viz dále cit. vzpomínkové články F. Flajšhanze (s. 53–54), L. Zahrádky (s. 60–65, zde s. 61) a V. Šebesty (s. 50–51, zde s. 51), in: Šedesát let národního umělce Josefa Skupy, o. c. v pozn. č. 26. Dále studii Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie* cit. tamtéž, s. 147–153.

své tvorby. I za okupace přidržovalo se v zásadě programových představ o divadelní tvorbě, kterými byla jeho vůdčí osobnost, Josef Skupa, připoutána kdysi k práci s loutkami a které byly souladné s představami české umělecké avantgardy. Nicméně nelze nevidět, že tyto představy — exploatujíc všechno to pozitivní, čeho dosáhlo zejména ve třicátých letech — tehdy osobitě rozvíjelo a doplňovalo novými prvky, jež je jak po stránce myšlenkové, tak pokud šlo o výběr vyjadřovacích prostředků, všestranně obohacovaly.⁵⁸

Nejmarkantnějšími proměnami procházela tehdy tvorba tohoto loutkového divadla ve sféře práce dramaturgické. Již v předchozím období Skupa ovšem počal zvolna upouštět — obdobně, jak to činili tehdy i jiní avantgardisté, např. tvůrci Osvobozeného divadla — od pěstování dobově aktualizované formy revue jakožto hlavní formy dramatického uchopování skutečnosti, formy, skrze niž přicházely po založení divadla jeho hlavní úspěchy. Od poloviny třicátých let volí pro uplatnění dvojice protagonistů svých her, mezi nejširšími vrstvami českých lidí zpolarizovaných postaviček Spejbla a Hurvínka, stále častěji typ dramaticky prokomponované hry opírající se o pevnou dějovou osnovu. I v těchto hrách — jsou to především jeho vlastní, autorsky původní hry a hry Franka Weniga — se sice nadále snaží uplatnit různá varietní čísla s loutkami, jaká tvořila hlavní dramaturgickou náplň jeho proslulých revuí, ale na rozdíl od dřívějšíka jsou nově tato čísla spínána s fabulí hry a tvoří integrální součást obrazu děje. Nejdokonaleji tento nový vývojový trend v dramaturgii divadélka v letech předokupačních reprezentovala Skupova a Wenigova komedie *Jdeme do sebe* (1937).⁵⁹

Za okupace vývoj dramaturgie Plzeňského loutkového divadélka v připomenutém směru vyvrcholil. Ve Skupově repertoáru pro dospělé, ale zčásti i v repertoáru pro děti, tehdy nabývaly nad pořady sestavovanými z různých vzájemně nespojených dramaturgických útvarů jednoznačné převahy dramatické práce zmíněného prokomponovaného typu, hry soustředěné okolo jednotné dějové linie s bohatě rozvinutými dramatickými postavami a dramatickými situacemi, hry — byť i v nich se ještě hojně vyskytují výstupy revuálního charakteru — chtějící v duchu zásad, jichž se přidržují autoři děl příklánějící se k ideálu „pravidelného“ tzv. „dramatického“ dramatu, své diváky zaujmout i do určité míry stupňováním napětí plynoucího z obratného zaplétání a rozplétání dějových zápletek, hry sbíhající se tematicky do ohniska jednotné dramatické ideje. Zároveň — pokud šlo o jejich žánrové vyhranění — nepředstavovaly tyto hry již žánrově čistý typ komedií, jakými byly Skupou uváděné hry dřívějšího data vzniku, i když se v nich komediální prvky, a spolu s těmito prvky i prvky satirické, nadále významně uplatňovaly. Vedle prvků komediálních vyskytovaly se v nich však i četné prvky lyrické, usilující zasahovat diváky v jejich citu svým místy trochu sentimentálním, hlavně však hořce melancholickým laděním.⁶⁰

58 Celkovými proměnami Skupova inscenačního stylu za okupace se zabývá J. Träger ve své stati *Divadlo Spejbla a Hurvínka*, in: D S+H 1972, s. 5–8.

59 K tomuto srůstání varietních čísel s obrazem děje ve hře *Jdeme do sebe* viz např. Dubska, A.: *K vývojové problematice českého loutkového divadla ve 20. a 30. letech dvacátého století*, MS kandidátské práce (1971), Praha (Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV), s. 150–153.

60 Srov. též s tím, co o Skupově cestě od revuí k prokomponované dějové komedii píše A. M.

Chtěje své publikum — jak už řečeno — vlastenecky uvědomovat a podněcovat jeho odpor proti okupantům, vkládal Skupa přitom do těchto her poutavý politický jinotaj, a pomocí bezpočtu nápovědí, narážek a symbolů je ideologicky těsně spínal se současnou společenskou situací.

V závislosti na popsaných stavebních, žánrových a ideových vlastnostech dramatických prací Skupou tehdy uváděných nabývali některých nových rysů i oba jejich dramatičtí protagonisté, o něž se opírala vlastně celá tvorba tohoto divadla od samého jeho počátku — Spejbl a Hurvínek. Ani za okupace ovšem Skupa úplně nezrušil jejich v zásadě konfliktní vztah, skrze něž jako by byly spolu zápasily dvě hlavní generace meziválečné doby. Spejbl vystupoval i v tehdejších Skupových inscenacích — jak již řečeno — nadále jako typický maloměšťák, reprezentant onoho typu českých občánků, kteří svými neuvěřitelným způsobem smuchlanými demagogickými frázemi o odpovědnosti zakrývají své sveřepé autoritářství a svou totální ignoranci práv a životních nároků ostatních, a často i skutečné zlé úmysly, Hurvínek i v nich zůstával dítětem své doby, které z naivity skutečné či hrané si ukulo zbraň proti omezenosti a hlouposti generace otců a které si chce žít po svém. Oba v těchto hrách dál spolu zápasili každý o svou pravdu a z jejich rozporů i v nich co chvíli vzplály divoké šarvátky. Nicméně nelze nevidět, že počínaje *Kolotočem* oba tito hrdinové šli tehdy trochu „do sebe“: Spejbl vystupuje jako skutečný vlastenec a Hurvínek také jedná trochu odpovědněji — při veškerých malicherných osobních sporech snaží se jeden druhého pochopit a podpořit. V tehdejších časech oba jako by pocítovali co primární potřebu nikoli se jeden vůči druhému osobnostně vymezovat, ale naopak potřebu vzájemné sounáležitosti a soudržnosti: nově se tehdy — obrazně řečeno — dovedou vzít za ruce a vzájemně se chránit před úklady vnějšího světa. V těžkých dobách okupace to mělo hluboký symbolický význam.⁶¹

A neproměňují se v té době ovšem jen obě ústřední postavy Skupových inscenací, nýbrž proměňuje se v těchto hrách tehdy i jejich okolí: i postavy, které zde Spejbla a Hurvínka obklopují, ztrácejí tehdy mnoho ze své dadaistické pa-
noptikálnosti a nabývají rysů realistických.

Za okupace se dotváří do více méně definitivní podoby i Spejblova poněkud záhadná „rodina“. K stabilním typům Skupova divadla z těsně předválečné éry jeho činnosti, přibývá tehdy Paní Drbálková, jejíž poměr ke Spejblu byl dán jednou funkcí rezolutní paní bytné, jindy hubaté činžákové sousedky a opět jindy dryáčnické paní správcové a Mániččiny tetičky, podnikatel světových atrakcí, komediant a podvodník Pan Kratinoha, který se snaží Spejbla obvykle nějak ošálit, a konečně hodný stařík, vystupující jednou v podobě Starého písmáka, jindy Dědy metaře, a opět jindy penzisty ze sousedství: ten je tu jakýmsi symbolem mravní síly, její pevnosti a stálosti (autorem, vodičem a mluvším inter-

Brousil ve stati *Klasik*, in: *Šedesát let národního umělce Josefa Skupy*, cit. v pozn. č. 26, s. 11–12.

⁶¹ Srov. s tvrzeními obsaženými v referátech A. M. Brousila cit. v pozn. č. 37 a č. 42, a v referátu zn. Ks cit. v pozn. č. 37 a č. 44. — Dále viz Brousilovu stať *Klasik*, cit. v pozn. č. 26, s. 11, a tamtéž cit. Kryštofkovu stať *Jak Hurvínek zrál, aniž by zestárl*, D S+H 1972, s. 49–72, zde viz zejm. s. 50–60.

pretem prvních dvou loutek byl — jak řečeno — Jan Vavřík-Rýz, třetí loutky sám Skupa). Všechny tyto postavy byly ve Skupových inscenacích představeny jako typy lidiček žijících svůj prostý lidský život, typy pohybující se přitom obratně na hranici mezi směšností a vážností, což jim propůjčovalo nejen silně groteskní, ale — ježto v povahách reálných lidí nalézáme zpravidla exponovány pospolu vlastnosti z hlediska morálního dobré i špatné — též neobyčejně životné rysy.⁶²

Kromě toho zaplnila Skupovo jeviště v těch letech řada dalších postav pohádkových, historických i skutečnostních. Z okruhu prvních nejvýznamnější postavou byli Honza a jeho matka z *Voniček*, z okruhu druhých Smil Hrdoň z Tuněchod, paní Kunhuta a Bivoj z *At žije život*. Nejblíže k Spejblovi a Hurvínkovi a k postavám jejich známých a přátel měly ovšem loutky představující lidi a lidičky přítomné doby. Spolu s oběma hlavními aktéry Skupových her a s figurami z jejich nejbližšího okolí všichni ti loutkami zde představovaní dělníci, metaři, popeláři, domovnice, úředníci, vynálezci, sluhové, rolníci, obchodní cestující, diplomaté, strážníci, detektivové, muzikanti, artisté a cirkusáci, a ovšem také malí školáci a záškoláci, nedospělci všeho druhu, se tehdy na scéně Skupova divadla zpřítomňují jako pestrá společnost dřevěných herců, která působí jako dosti věrný obraz nižších vrstev českého světa té doby, onoho společenství prostých lidí velkoměstské periferie, kteří se při všech svých chybách a negativních vlastnostech dokáží v nejtěžších chvílích semknout a svou solidaritou zaštitit ty nejslabší — nešikovné, popletené starce a zejména děti.⁶³

Nelze nevidět, že skrze tyto proměny Plzeňské loutkové divadélko prof. Josefa Skupy, které — jak řečeno — bylo typickým plodem dadaismu a poetismu, ztrácí tehdy poněkud na svém charakteru scény ctící svou druhovou podstatu divadla loutek a sblížuje se do jisté míry s divadlem „živých herců“.⁶⁴

Příčinu toho pokusil se již za okupace osvětlit kritik a teoretik Antonín Matěj Brousil. „Tak jako Podrecca dospěl až k napodobení italské opery, dospěl nyní Skupa k napodobení činohry divadla živých herců,“ píše roku 1941 Brousil v jedné své zprávě o činnosti tohoto divadla. „Budeme se tomu divit? Satiričnost mu nyní není dostupná. Tím je postižen zejména Spejbl. A Hurvínek už není pouhé školní dítě, takže ani satira na výchovu už nepřichází v úvahu. Přitom nelze opustit Spejbla a Hurvínka. Kdyby to Skupa mohl udělat, potom by mohl hledat vyšlapanou cestu k tradiční loutkovitosti loutkového divadla. On však nemůže. Má k Spejblovi i Hurvínkovi závazky jako k živým lidem. Co tedy? Rozšiřuje stále jejich prostředí, přibývají okolo nich nové loutky, už skoro jen realistické, jež žijí prosté příběhy obyčejných lidiček, i když jsou to příběhy senzačně napínavé. . .“⁶⁵

62 Ke způsobu nasazení těchto loutek v tehdejších Skupových inscenacích viz vedle výše cit. textů, fotodokumentace, zvukové dokumentace a časopiseckých referátů zejm. vzpomínku L. Zahrádky, in: *Šedesát let národního umělce Josefa Skupy*, cit. v pozn. č. 26, s. 61, a tamtéž cit. studii J. Malíka *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 134–138, 271–272.

63 K tomu viz texty tehdy uvedených her v archivu Divadla Spejbla a Hurvínka, Praha.

64 Tento jev podrobně analyzoval A. M. Brousil v referátu *Zvážnění Spejbla a Hurvínka*, Venkov 5. 3. 1941.

65 Viz též referát.

Nelze však nevidět, že tak jako v případě tvůrců divadel “hereckých“, které rozvíjely svou tvorbu podle stylových směrnic dadaismu a poetismu a časem dospívaly k svéráznému vyjadřování ve stylovém útvaru tzv. poetického divadla (Divadlo D. E. F. Buriana a kol., Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha), i v případě Skupovy scény rozhodujícím motivem jejího hledání nových vyjadřovacích možností dramatické tvorby byla snaha skrze ze skutečného života odpozorované detaily sblížovat předváděné příběhy s realitou, která ji obklopovala.

Prameny, které jsou k dispozici, neumožňují udělat si přesnou představu o tom, jak dalece se Skupovi jeho inscenace dařilo sjednocovat v jedné stylové rovině, když se v nich setkávaly loutky různého původu, vyrobené podle návrhů hned několika výtvarníků (Skupa, Jiří Trnka, Jan Vavřík-Rýz), a proto i nesoucí znaky různých způsobů autorské stylizace. Jisté je, že stylová rozdílnost výtvarné podoby loutek ve Skupových hrách se uplatňujících, rozdílnost Skupou — ve snaze posílit vnější účín představení — v případě revuí dříve záměrně akcentovaná, v inscenacích her dramaticky prokomponovaných se ocitala v rozporu i s nově se prosazující snahou o jejich stylistické usjednocení, a musela být proto umně retušována. Fakt, že dobové kritické referáty si na heterogenost různých výtvarných rukopisů uplatňujících se v tehdejších Skupových inscenacích povětšinou nestěžují, a naopak vždy zdůrazňují, jak tyto inscenace jsou vnitřně silně sjednocovány jednotným tvůrčím záměrem, zdá se nasvědčovat, že se to Skupovi s úspěchem dařilo.⁶⁶

Stylové rozporu projevující se ve výtvarném pojetí jednotlivých loutek nevystupovaly ve Skupových inscenacích do popředí bezpochyby především proto, že Skupa dokázal při představeních tyto loutky na scéně herecky „rozehrávat“ — a to jak ve sféře vodičské práce, tak ve sféře zákulisní deklamace, doprovázející pohyby loutek příslušným hereckým mluvním projevem — originálním způsobem. Tak zásluhou mluvičského výkonu Josefa Skupy, kterým byl doprovázen pohyb loutek Spejbla a Hurvínka na scéně a který se vyznačoval přirozenou kadencí mluvy i uplatněním různých realistických, ze života odpozorovaných řečových detailů, nabývaly i tyto nerealistické dramatické typy lidsky životných rysů. Neméně dokonalý výkon tohoto druhu podával Skupa i při scénické prezentaci postavy Starého písmáka, Dědy metaře atp. Vedle Skupy však skrze své mluvní výkony realistickou tvářnost svým postavám, za něž mluvili, propůjčovali rovněž Jan Vavřík-Rýz v Drbálkové a v Kratinohovi a v dalších figurách, Anna Kreuzmannová v Máničce a ve většině figur ženských ad. Z výkonů vodičů loutek vysokou kulturou herního projevu se vyznačovaly výkony Jiřiny Skupové, která vodila loutku Hurvínka, a Lubora Zahradky, který vedl pohyb loutky Spejbla. Všichni tito loutkáři se řídili při hlasové a pohybové animaci loutek snahou vyjádřit jednání předváděných postav co možná ve shodě s chováním živých lidí, i když zároveň také dynamicky, jak to vyžadoval zájem dramaticky účinně rozvíjet obraz děje.⁶⁷

⁶⁶ K tomu viz z výše uvedených materiálů např. loutky z těchto inscenací, uchovávané ve fondu instruktů Divadla Spejbla a Hurvínka, dále fotodokumentaci v AMP, Plzeň.

⁶⁷ Jako doklad může posloužit zvukový záznam dialogu Spejbla, Hurvínka a Paní Drbálkové

Za okupace dosáhl vývoj Skupovy práce s loutkami nesporně svého vrcholu. Již v předchozích obdobích Skupa mistrovsky zvládl techniku loutkohry, takže nově se tehdy mohl soustředit na hledání slohových postupů umožňujících co možná nejúčinnější tlumočení obsahových složek díla. A protože publikum tehdy s divadlem dokonale spolupracovalo, bylo toto hledání — jak o tom svědčí dobové prameny — plně úspěšné.

Své inscenace předváděl Skupa publiku i za okupace — jak bylo již uvedeno — v systému seriálového repertoárového provozu. Ale třebaže některé hry byly „obehrávány“ denně, a to někdy po dobu delší jednoho roku, nepředstavovaly se o všech reprízách divákům v úplně stejné podobě. Skupa dle svědectví pamětníků den co den přicházel s novými nápady, jak tu kterou inscenaci „vylepšit“, a až do demiéry neustále v tomto směru její tvar zdokonaloval. Při jednotlivých představeních dokázal okamžitě po zvednutí opony odhadnout smýšlení a citové rozpoložení místního obecnstva a jim svůj projev v pohotových improvizacích cele přizpůsoboval, a to i za cenu, že se tím hodně odchýlil od původního pojetí svého výkonu, jež došlo uplatnění v premiérové verzi inscenace. I díky těmto jeho improvizátorským schopnostem jeho představení nabývala na živosti a aktuálnosti.⁶⁸

Tím, co Skupovi také umožnilo, aby ve svých vtipných a pohotových improvizacích propůjčoval svým představením žahavost politických satir, byla právě skutečnost, že mistrně ovládl techniku loutkohry. Texty otevřeně satiricky diskreditující soudobé poměry inscenovat nemohl. Rovněž dílčí politický jinotaj vtělený do textu byli dohlížitelé schopni obvykle snadno odhalit. Ztéci překážky, které úřady rozestavily okolo divadel, aby znemožnily jejich rezistentní působení, dalo se pouze pomocí svébytných postupů jinotajné scénické interpretace textu: pomocí dvojsmyslné hry gestické a mluvní. A právě tohoto způsobu Skupa uměl za okupace maximálně využít: jistý pohyb hlavy, určité gesto, zvláštní intonace, neobvykle položený přízvuk, výmluvná zámlka, to vše, obratně použito, při těsném významovém spojení s textem na první pohled zcela „nevinným“, propůjčovalo jeho hrám z těchto let symbolické významy, jež pak utvářely vlastní ideový efekt hry. V době, kdy obecnstvo přímo hltalo každou jinotajnou narážku a bylo — jak už řečeno — ochotno vyhledat politický dvojsmysl i tam, kde exponován vůbec nebyl, vyznívaly tyto gestické a mluvní narážky, náznaky a nápovědi stejně výmluvně, jako by to byly činily tematické složky nezašifrovaného, obecnému porozumění zcela otevřeného textu.⁶⁹ I proto

(J. Skupa a J. Vavřík-Rýz) na gramofonové desce Ultraphon A-12591 z r. 1941 a dialogu Paní Drbálkové s Máničkou (J. Vavřík-Rýz a B. Weleková) na gramofonové desce Supraphon 78-21025 M z r. 1955. Dále viz referáty cit. v pozn. č. 37, č. 42, č. 44 a č. 48, a konečně vzpomínku Zahradkovu, cit. v pozn. č. 26, s. 61.

⁶⁸ K tomu otevřeně vypovídají již za okupace ref. Dr. J. Mík [J. Malík]: *Novinka Skupova repertoáru pro dospělé*, Loutkář, r. 25, 1938-39, č. 6, s. 87; a dále Brousil, A. M.: *Co loutky dovedou?*, Venkov 5. 7. 1939; týž: *Zváznění Spejbla a Hurvínka*, tamtéž 5. 3. 1941. - Ze vzpomínkových materiálů viz zejm. článek L. Zahradky, cit. v pozn. č. 26, s. 61, tamtéž cit. čl. A. M. Brouсила *Klasik*, s. 12, a rovněž tamtéž cit. čl. J. Weniga *Léta spolupráce, léta přátelství*, s. 92. — Dále viz tamtéž cit. článek Malíkův in: *Theater-Divadlo*, s. 97.

⁶⁹ K tomu viz prameny a literaturu cit. v pozn. č. 48. Srov. zejm. s hodnocením tohoto repertoáru v knize J. Malíka *Národní umělec Josef Skupa*, o. c. v pozn. č. 26, s. 97.

také nakonec bezpečnostní orgány okupantů — když odkryly tajemství rezistentního působení Skupových her — svou pozornost zaměřovaly ani ne tak k samým textům (ty např. při tiskové cenzuře zpravidla obstály), nýbrž ke Skupovu provedení těchto textů. A z téhož důvodu také musely — jestliže chtěly v dalším rezistentním působení oněch her zabránit — Plzeňské loutkové divadélko Josefa Skupy zlikvidovat.⁷⁰

I když všechny výsledky tvůrčího úsilí Plzeňského loutkového divadélka prof. Josefa Skupy při hledání nových vyjadřovacích možností loutkové scény v té době upoutávají pozornost jako důležitý příspěvek k vývoji české loutkářské tvorby vůbec, hlavní význam činnosti tohoto divadla v době německé okupace Čech a Moravy je nutno spatřovat v jeho působení v oblasti kulturněpolitické. Ten význam záležel do značné míry již i v samé „morální čistotě“ tohoto působení. V programu Skupovy scénky se tehdy neobjevilo ani jediné dílo, které by bylo ideově nebo umělecky podlehlo postulátům nacistické kulturní politiky, ani jediné, které by bylo nějak nahrávalo záměrům okupantů. Naopak většina jejích her byla nesena až ostentativně vyjadřovaným odporem k praktikám hitlerovského režimu a otevřeně vyslovovanou vírou, že vláda představitelů nacistické říše u nás brzy skončí. V té otevřenosti a odvaze, s jakými svými prostředky bojovala proti nepřátelům českého národa, nemohlo se s ní v podstatě měřit žádné jiné tehdejší české divadlo. Byl to projev názorové nekompromisnosti a občanské statečnosti a odvahy nejen Skupovy, ale i všech Skupových spolupracovníků.

* * *

Za okupace, v údobí přinášejícím vedle všemožných omezení i nenadálý vzrůst zájmu nejširších vrstev české veřejnosti o divadlo, vytvořily se paradoxně podmínky i pro to, aby se u nás dále pokročilo v budování sítě profesionálních loutkových divadel s umělecky náročnými programy. Čeští lidé se tehdy do divadel přímo „hrnuli“, což i loutkáře — tak jako ostatní divadelníky — vybízelo, aby návštěvnické konjunktury využili k založení nových profesionálních scén. Šlo jim o scény, které by systematictěji, než jak to mohly činit scény ochotnické, pěstovaly loutkové hry na úrovni skutečně všestranně vyspělé divadelní tvorby. A tak se jejich současníci stali svědky řady pokusů rozběhnout po vzoru Skupova Plzeňského loutkového divadélka v život další profesionální loutkové scény s uměleckými aspiracemi.

Je pro vývojovou situaci, v níž se české loutkářství tehdy nacházelo, příznačné, že k většině těchto pokusů docházelo v Praze a v Plzni. Nejvýznamnější z nich se tehdy uskutečnily v Praze, která se pro zřízení profesionálních loutkových scén jevila zvláště vhodným prostředím, neboť zatímco v Plzni působily scéna Skupova a divadlo Karla a Marie Novákových, v Praze, navzdory její rozsáhlé návštěvnické obci, jakou představovala její školní mládež, v potřebě divadelních zážitků ne zcela uspokojovaná, scény tohoto druhu až do let okupace neexistovaly. Všechny pokusy usilující v Praze o zřízení takové scény byly mo-

⁷⁰ K tomu viz posudek A. von Hoopa na činnost divadla cit. v pozn. č. 55.

tivovány touhou odstranit zmíněnou anomálii. V Plzni pak při zakládání nových loutkových scén spolupůsobil tradičně dobrý vztah místní veřejnosti k tomuto druhu divadelního podnikání.

Autory většiny takových pokusů byli tehdy zejména lidé divadelní praxe, profesionální loutkáři, ale i profesionální divadelníci působící v divadlech „hereckých“.

Jeden z těchto pokusů byl spjat s osobou bývalého profesionálního loutkáře Josefa Koláře.⁷¹ Ten se již za republiky, roku 1935, snažil v Praze založit profesionální loutkovou scénu. Tehdy — třebaže pro své divadélko zhotovil i originální typy loutek, Mezulu, Medáčka a Cápinku — jeho pokus uvízl na nedostatku zájmu obecnstva, a zdálo se tudíž, že Kolář dalšího úsilí o podnikatelskou činnost v oboru loutkového divadla zanechá. Okupační návštěvnická konjunktura však představovala mocnou pobídku i pro podnikatele s mnohem menší představivostí, než jakou vládl Kolář. A tak uprostřed okupace vystupuje Kolář znovu z anonymity a v malém sále Unitarie v Praze 1 na Anenské ulici zřizuje miniaturní profesionální loutkové divadélko. Ani tentokrát nicméně jeho podnik nemá dlouhého trvání: po několika měsících činnosti zaniká.

Na jaře 1944 podnikl obdobný pokus i Jan Vavřík-Rýz.⁷² Tento zkušený loutkářský autor, režisér, výtvarník, řezbář a herec, nejbližší spolupracovník Skupův, ocitl se po Skupově uvěznění a následné likvidaci Plzeňského loutkového divadélka spolu s ostatními členy souboru na dlažbě. Hrozilo, že — tak jako jeho druhové — i on bude nasazen na práce ve válečné výrobě, a aby tomuto údělu unikl, dal tehdy raději přednost nejistému údělu kočujícího loutkáře. Zažádal proto na úřadech o souhlas s provozováním loutkových her, a když příslušné povolení — časově omezenou licenci — v červnu 1944 obdržel, urychleně vyrobil jednoduchou skládací scénu pro spodově řízené loutky a několika-hlavý osobitý soubor maňáskových figurek, a když byl přizval k spolupráci ještě několik pomocníků z řad loutkoherců-amatérů, počal od léta toho roku pořádat pravidelné loutkové hry. Nejprve se snažil se svými představeními objíždět ve stopách Skupových okrajové čtvrti Prahy, záhy však navázal spolupráci s divadelním oddělením Národní odborové ústřední zaměstnancké (NOÚZ) a uskutečňoval tato představení — a to jednak v dětské ozdravovně v Ládvi, jednak na loutkové scéně zbudované v areálu Lesního divadla v Krči — pod jeho záštitou. Zdálo se, že jeho narychlo improvizovaný podnik, přijavší do svého záhloví poněkud ambiciózně znějící název Nová pražská scéna, má všechny předpoklady, aby se v Praze etabloval jako stálé divadlo (své stabilní sídlo měl ve Strašnicích). Všeobecný zákaz divadelní činnosti v září 1944, byť se netýkal přímo loutkářského podnikání, znemožnil však realizaci plánů i tohoto snaživého umělce:

⁷¹ O tomto Kolářově podniknutí vypovídá spis Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, cit. v pozn. č. 26, s. 101 a 261.

⁷² K vzniku samostatné loutkové scény J. Vavřiky-Rýze a k její činnosti viz nesign. poznámky ve Zprávách Loutkářského soustředění: *Jan Vavřík-Rýz*, r. [6], 1944, č. z 30. 6. 1944, s. 2; *Skupina PULS*, tamtéž, č. z 31. 5. 1944, s. 2; aj. — Dále viz Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 134–138, zde zejm. s. 138 (tamtéž viz i prameny a literaturu k činnosti J. Vavřiky-Rýze vůbec, s. 271–272).

ani on, ani členové jeho souboru neunikli perzekuci a v důsledku prohlášení války za totální vesměs skončili u strojů a výrobních stolů válečně důležitých podniků.

Po půlročním odstupu od chvíle uzavření všech hereckých divadel, počátkem roku 1945, založil novou profesionální loutkovou scénu v Praze také herec Městských divadel Josef Pehr.⁷³ Využil k tomu skuliny v hradbě tehdejších kulturně-politických reglementárních opatření a v rámci povolené estrádní a koncertní činnosti spolu se svou pozdější ženou, herečkou Ljubou Skořepovou, uskutečnil na profesionální bázi řadu pravidelných představení kombinujících herecký projev s projevem loutkohereckým. Tímto způsobem uvedl se svými již tehdy populárními maňásky např. svou vlastní hru, *Principálskou pohádku*, dále montáž výjevů ze staré loutkohry z repertoáru Matěje Kopeckého *Don Šajn* a z Molièrovy, pro loutkové provedení upravené tragikomedie *Don Juan*, a konečně — to bylo již po pražském květnovém povstání satirický *Napínáček*. Jeho scénka se udržela po jistý čas i v poválečné době, a to v rámci Honzlova Studia Národního divadla.

V Plzni podnikl podobný pokus po uzavření Skupova divadla na jaře 1944 řezbář loutek Rudolf Kokoška,⁷⁴ který na své samostatné profesionální scéně hodlal uplatnit své varietní loutky, zejména úspěšnou dvojici klaunů Jobo a Jovo. Pro své hry si Kokoška najal vhodnou místnost, shromáždil kolem sebe již i malý soubor loutkoherců. Přesto však pro odpor úředních míst se mu plán na zřízení takové scény realizovat nakonec nepodařilo.

V Moravské Ostravě došlo tehdy k dalšímu takovému pokusu. Na počátku roku 1942 byla totiž při tamní Dětské scéně Českého divadla Moravskoostravského (bývalého Národního divadla moravskoslezského) oficiálně otevřena samostatná loutková scéna,⁷⁵ která právem mohla být považována za profesionální podnik. Jejím uměleckým vedoucím byl sice loutkář-amatér, loutkářské obci dobře známý prof. Bohumír Čejka, nicméně — ač vedena tímto amatérem — nabývala parametrů scény skutečně profesionální již proto, že působila při místním „kamenném divadle“, především však z toho důvodu, že jako režisér se v ní angažoval člen ostravské činohry, režisér a herec Jaroslav Zrotal a že v jejich představeních jako mluviči účinkovali další členové tohoto divadla, např. Lída Slaná, Tylda Brabčová, L. Havlík aj. (vodiči loutek nicméně byli loutkáři-ochotníci). Pomocné práce vykonával technický personál divadla. Své hry scéna začínala s loutkami 50 centimetrů vysokými, a to na jevišti vybaveným dekoracemi o rozměrech 205 x 130 centimetrů, v dílnách divadla se však začaly vyrábět i loutky o výšce 60 centimet-

⁷³ K scéně Pehrově viz zejm. nesign. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, např. *Prstové loutky Josefa Pehra*, r. [7] 1945, č. z 31. 1. 1945, s. 2; *Herec Josef Pehr*, tamtéž, č. z 28. 2. 1945, s. 2; *Herec Josef Pehr*, r. 7, 1945, č. 4 (30. 6. 1945), s. 3; aj. — Dále viz ref. O. S. [O. Srbová]: *Don Juan či don Šajn?*, *Práce* 8. 11. 1945; Mík: *Pehrova Dišpedranda*, *Loutková scéna*, r. 2, 1945–46, č. 3 (15. 1. 1946), s. 40–42; -jhm-: *Koleda Josefa Pehra*, tamtéž, r. 3., 1947, č. 5 (15. 2. 1947) s. 75; aj. — Reprodukované fotografické snímky výjevů z Principálské pohádky přinesla *Loutková scéna*, r. 2, 1945–46, č. 3 (15. 1. 1946), s. 40–42.

⁷⁴ Ke Kokoškovu pokusu viz nesign. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, *Směska drobných zpráv*, č. z 31. 5. 1944, s. 1; *Prázdninová směska*, č. z 31. 7. 1944, s. 1.

⁷⁵ K Loutkové scéně při Dětské scéně Českého divadla moravskoostravského viz nesign. *Herci a loutky*, *Zprávy Loutkářského soustředění*, r. [4], č. z 31. 1. 1942, s. 1, a nesign. *Náš rozhlas*, tamtéž, s. 3.

rů a dekorace o rozměrech 400 x 175 centimetrů. Navzdory zmíněné symbióze s divadlem „živých“ herců se však v tomto postavení scéna nedokázala trvale udržet a posléze zanikla: její ochotničtí členové pak pokračovali v práci v různých amatérských souborech v Ostravě-Hladnově a ve Slezské Opavě.

Ojedinelá poloprofesionální, poloamatérská představení rodila se také v prostředí aktivit profesionálních výtvarníků, kteří již v minulosti projevovali živý zájem o práci s loutkami. Taková představení uváděl na podzim 1943 za pomoci Jana Malíka na maňáskové scéně v místnostech své grafické školy na pražském Novém městě v Dittrichově ulici tvůrce sériově vyráběného typu maňáskového rodinného divadla, uvedeného svého času na trh nakladatelstvím Družstevní práce, prof. Jaroslav Šváb.⁷⁶ Pravidelně se hrávalo od téhož podzimu rovněž ve Sdružení výtvarníků Purkyně v domě „U medvídků“ v Praze na Perštýně, kde se o maňáskové hry staral malíř B. S. Urban.⁷⁷ Divadélko adekvátního typu, tzv. Malé divadlo vzniklo pak roku 1944 péčí absolventů Školy umění ve Zlíně; i vznik tohoto divadélka byl ve své době prezentován jakožto pokus o zřízení plně profesionálního loutkového divadla v tomto městě.⁷⁸

* * *

Nicméně plně stabilizované profesionální loutkové divadlo s parametry „umělecké scény“ se nepodařilo zřídit žádnému z těchto loutkářů. Ukázalo se, že akce směřující k realizaci tohoto projektu musí být založeny širěji a prováděny systematictěji. Cesta za dosažením zmíněného cíle vedla proto nikoli přes tyto průkopnické pokusy jednotlivců, ale skrze systematickou činnost těch vyspělých amatérských souborů, které již po léta usilovaly o plnou profesionalizaci své činnosti.

V Praze např. reálné předpoklady pro vznik takové scény za okupace vytvořila a sama se později v pravidelný profesionální loutkářský soubor proměnila jedna z nejčilejších českých amatérských loutkářských skupin té doby, skupina PULS — Pražská umělecká loutková scéna, soustředěná okolo výše už připomenutého loutkářského teoretika i praktika — jak již řečeno: dramatika, režiséra, výtvarníka a herce, významného činovníka českého ochotnického loutkářského hnutí — Jana Malíka.⁷⁹

⁷⁶ Viz nesign.: *Maňáskové divadlo prof. Jaroslava Švába*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. [4], 1943 č. z 31. 10. 1943, s. 2.

⁷⁷ K tomu informace přináší Zprávy Loutkářského soustředění v nesign. notickách *Maňáskové představení ve Sdružení výtvarníků*, r. [3], č. z 31. 10. 1941, s. 2, *Maňáskové divadlo ve Sdružení výtvarníků*, r. [5], č. z 30. 11. 1943, s. 2, a *Pražské loutkářství*, r. 8, 1946, č. 1 (31. 1. 1946), s. 2.

⁷⁸ Viz nesign.: *Lístky z válečné kroniky*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 8, 1946, č. 1 (31. 1. 1946), s. 3.

⁷⁹ Základní dokladové materiály k činnosti skupiny loutkářů libeňského Sokola, zvané později PULS, shromáždil a uchovával ve své soukromé sbírce zakladatel a vedoucí skupiny J. Malík, Praha. Byl to zejm. býv. archiv divadla, programové letáky, libreta her, režijní a studijní texty, návrhy loutek, scénické a kostýmní návrhy, zbytky fundu instruktů, mj. i loutky, dále fotodokumentace a výstřižky časopiseckých článků. Část těchto materiálů časem J. Malík věnoval MLK, Chrudim, a tam po jeho smrti z jeho sbírky přešly materiály další. Ojedinelé

Tato skupina téměř od samého počátku okupace ctižádostivě sledovala cíl dát Praze profesionální uměleckou scénu a systematicky připravovala její vznik. K dosažení toho cíle podnikla tehdy řadu konkrétních opatření. Tak především pro scénu takového zaměření cílevědomě vytvářela repertoár (její členové pro ni napsali několik nových původních her a adaptovali četná díla klasická) i vytrvale pracovala na zlepšení dosavadního technického systému provádění loutkových her (jako jedna z prvních uchýlila se k modernímu řešení úpravy zákulisního prostoru jeviště záležejícímu v instalaci hned tří lávek pro vodiče, lávek to různé úrovně, začala používat po způsobu scén „hereckého“ divadla k vykrytí pozadí jeviště namísto pevného prospektu volně visící látkový, tzv. kruhový horizont, a na svém jevišti uplatňovala výhradně marionety zavěšené na dlouhých nitích namísto na drátech, a také loutky na hůlkách, spodově řízené, maňásky a javajky a loutky stínové); ve svých řadách soustřeďovala významné loutkářské osobnosti (vyhledávala však i talenty z řad mladé generace a systematicky je pomocí různých kurzů připravovala pro profesionální činnost); především však prostřednictvím rozsáhlé propagační kampaně získávala pro myšlenku ustavení takové scény veřejnost a zároveň skrze své zástupce v různých spolcích a institucích (Malík byl např. předsedou organizace Loutkářské soustředění) působila na oficiální místa, aby ta dala k zřízení takového divadla souhlas. Již před koncem okupace, když získala pro své působení — začlenivši se do rámce kulturněpolitické akce Radost a práce — záštitu Národní odborové ústředny zaměstnanecké (NOÚZ), se vlastně zčásti zprofesionalizovala, byť její členové se tehdy ještě nevyvázali ze svých původních zaměstnání.

materiály tohoto druhu (programové letáky, fotosnímky a výstřihy časopiseckých článků) viz též v NMd, Praha, a v KČD, Praha. Fotografické snímky z inscenací uvedených touto skupinou ve druhé polovině okupace viz dále v soukromé sbírce fotografa V. Chocholy, Praha. Řada fotografických snímků byla též reprodukována tiskem, např. v časopisech Loutková scéna, Praha v týdnu, Pestrý týden a Jas, a dále v brožuře J. Malíka *Loutkářství v Československu*, Praha 1948, ve sborníku Theater-Divadlo aj. — Z dobových časopiseckých článků viz zejm. pravidelně uveřejňované informace o činnosti této scény v cyklostyl. Zprávách Loutkářského soustředění z let 1939–1945, viz např. nesign.: *Loutková scéna v Praze VIII. - Libni*, r. 1, 1939, č. 4 (29. 4. 1939), s. 2, a přibližně 50 dalších takových zpráv v následujících číslech. Dále viz obecněji zaměřené referáty -DH-: *Do práce*, Loutkáf, r. 25, 1938–39, č. 2, s. 31; nesign.: „*Loutková scéna v Praze VIII-Libni. . .*“, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 4 (31. 12. 1940), s. 57; KOS: *Libeňští hrají v Divadélku pro 99*, tamtéž, č. 1 (1. 4. 1940), s. 14; K: *Brigáda PULS hraje nejmenším*, tamtéž, r. 2, 1945–46, č. 2 (15. 12. 1945), s. 27–28; aj. — Dále viz články shrnující zkušenosti tvůrců této scény, např. Malík, J.: *Zřídlo ryzí komedie*, Praha v týdnu, r. 5, 1944, č. 15 (13. 4. 1944), s. 2–3; týž: *Stavíme si divadlo*, Loutková scéna, r. 3, 1946–47, č. 7 (15. 4. 1947), s. 100–106; č. 8 (15. 5. 1947), s. 120–127; týž: *Pavilonek pro maňásky*, tamtéž, r. 2, 1945–46, č. 3 (15. 1. 1946), s. 36–41; týž: *Kostým prstových loutek*, tamtéž, r. 5, 1948–49, č. 3–4, s. 40 n.; aj. — Zásadní hodnocení pfináši pak článek -ak-: *Dřevění vojáci odboje*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 5 (15. 3. 1946), s. 70–71, aj. — Z literatury viz vzpomínkové články J. Malíka a J. Porta in: *Klub umělců 1937–1947*, Klub umělců, Praha 1947, s. 16–17 a 29 (zde též přehled programových večerů klubu za okupace); dále memoárový článek Malík, J.: *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, o. c. v pozn. č. 1, s. 94–99, zde zejm. s. 95–96; týž: *Úsměvy dřevěné Thálie*, o. c. v pozn. č. 26, s. 170 a 277; aj. — Dále viz hodnocení vývoje této scény v přehledových pracích o českém loutkářství cit. v pozn. č. 1, např. v práci E. Vodičkové *Přehled vývoje českého loutkářství*, s. 27.

Tato skupina, jejímiž členy byli vedle Jana Malíka Karel Balák, Karel Baroch, Jan Flajšhans, Jindřiška Hubáčková, Jiří Kaliba, Antonín Hirsch, Jindřiška Macháčková, Vera Mora (Karolína Šesanová), Miloš Smatek, Antonín Srnec, Josef Strašek, Zdeňka Svobodová, Zdeněk Jaromír Vyskočil aj., formovala se již v závěru třicátých let 20. století, a to jakožto loutkářský odbor Tělocvičné jednoty Sokol v Praze-Libni. Pod záštitou této jednoty vstoupila pak se svou činností v březnu 1939 i do období následujícího, do časů německé okupace. Když však na podzim toho roku, po vypuknutí druhé světové války, byla libeňská sokolovna obsazena německou wehrmacht a loutkářům bylo zde na delší dobu znemožněno dále působit, a když i další postup nacistů proti České obci sokolské naznačoval, že by se mohla spolu se zaštitující ji organizací stát obětí perzekuce (v rámci bezpečnostní akce Rukojmí byli v září 1939 mnozí funkcionáři ČOS uvězněni), své existenční spojení se svou mateřskou sokolskou jednotou postupně rozvolnila a na jaře 1941 se přetvořila v samostatný amatérský loutkářský podnik, který přijal ku svému označení výše zmíněný název Pražská umělecká loutková scéna, zkráceně PULS. V sezoně 1939–40 — ač zahájili opožděně — tito loutkáři ještě po krátký čas — a to až do definitivního záboru libeňské sokolovny německými úředními orgány, k němuž došlo na podzim 1940 — uskutečňovali svá představení na dobře vybaveném libeňském jevišti, zároveň se však — počínaje únorem 1940 — se svými hrami pokoušeli uchytit i v krátkce předtím založeném Divadélku pro 99, které ve výstavní síni nalézající se v suterénu jejího nakladatelského domu na Národní třídě, v tzv. Salonu u Topičů, zřídila firma František Borový. Po převzetí Divadélka pro 99 skupinou Větrník našla na přelomu let 1941–1942 přístřeší, a s ním i novou provozovací záštitu, v Klubu umělců v pražském Mánesu, jehož se stala kolektivním členem. Na jaře 1944 navázala nové spojení, a to s divadelním referátem NOÚZ, který tehdy v rámci kulturněpolitické akce Radost a práce organizačně podporoval i nejrůznější divadelní produkce. Když jí tato organizace pro její hry podle Malíkova projektu zbudovala v lesním zákoutí v Praze-Krči poblíž tzv. Lesního divadla podnikatele Jana (jindy uváděno jméno Josef) Valenty speciální krytý maňáskový pavilón, hrávala tam v létě 1944 pod její hlavičkou na základě profesionální licence zcela pravidelně (pod hlavičkou Ústřední rady odborů [ÚRO] působila tam krátce ještě po revoluci). Protože zákaz divadelní činnosti, který vydaly říšské úřady na konci srpna 1944, se nevztahoval na činnost loutkářů, vystupovala se svými hrami po několik týdnů ještě na jaře 1945, kdy jiná divadla byla již umlčena, a to jako Závodní loutkové divadlo nakladatelství Orbis v Praze na Vinohradech, na dnešní Vinohradské třídě.⁸⁰

V literárně hodnotném repertoáru skupiny PULS se od samého počátku její existence objevovala vedle dětských her i cenná loutková představení pro dospělé. Tak např. ještě jako Loutková scéna Tělocvičné jednoty Sokol v Praze-Libni připravila pro dospělé necenzurované pásmo veršů a próz významných českých básníků nazvané *Pomněnky* (1939), které získalo neobyčejnou popula-

⁸⁰ Podrobné informace o „putování“ tohoto souboru podávají zejm. výše cit. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění.

ritu díky otevřenosti, s jakou se snažilo představit pocity tehdejších českých lidí, a které připoutalo k ní obecnou pozornost. Po otevření Divadélka pro 99 v Saloňě u Topičů připojila pak k *Pomněnkám* ve velké řadě tam i na domácí scéně uskutečněných repríz obdobné pásmo *Sedmikrásy* (1940), kde na veřejnost proklouzlo i několik drobných děl tehdy již proskribovaných spisovatelů. Opírajíc se o zkušenosti získané s nastudováním těchto pásem, uvedla ještě za svého působení v Libni i pásmo pořekadel, koled, pranostik a veršů pro děti *Kašpárkova koleda* (1939). Za svého hostování v Klubu umělců, kde po dlouhou dobu sloužila její vystoupení jen k obohacení příležitostných kabaretů, které tam připravovali Jan Port, František Němec, Václav Lacina a někteří další členové klubu (*Klubovní Silvestr* 1942), uskutečnila několik dalších podobných pořadů, např. *Loutky prosí o slovo* (1942), *Interview s dřevěnou múzou* (1943) a *Úsměvy dřevěné Thálie* (1943). Při těchto již samostatných vystoupeních se nespokojila pouze s předváděním ukázek vyspělého loutkářského umění, ale pokoušela se i teoreticky formulovat program budoucího vývoje českého uměleckého loutkářství. Nicméně u tamního publika, skládajícího se z umělců různých profesí, největšího úspěchu dosáhla s *Večerem Viktora Dyka* (1944), o němž předvedla v podobě maňáskového představení do té doby nezveřejněné loutkové parodie Viktora Dyka, autorem původně napsané jen pro potěchu vlastní rodiny a určené k provedení pomocí maňásků vyrobených z brambor, *Švejdy Navarovského sláva a pád*. Ovlivněni zprávami o pokusech ruského loutkáře Sergeje Obrazcova s originálními typy asijských zespolu vedených loutek javajského typu, s tzv. vajangami, pokusila se tehdy ještě připravit inscenaci pracující i s variantami těchto „spodových loutek“, a nastudovala s nimi Sofoklova *Krále Oidipa* (uzavřením Klubu umělců na podzim 1944 bylo však veřejné provedení inscenace znemožněno). V krčském Lesním divadle uvedla vedle původních aktovek Vojtěcha Cinybulka *Pěťadvacet panu králi* a *Zmýlená neplatí* (1944) i několik maňáskových komedií německého loutkáře Maxe Jacoba. Pod hlavičkou Závodního loutkového divadla Orbisu představila posléze veřejnosti rukopisnou novinku Františka Němce *Orbík kontra Mefisto* (1945).⁸¹

⁸¹ K inscenacím zde připomínaným z výše zmíněných materiálů poskytují informace zejm. programové letáky, studijní texty a fotodokumentace v pozůstalosti J. Malíka, Praha (fotodokumentaci k inscenaci *Švejdy Navarovského sláva a pád* viz též v soukromém archivu V. Chocholy, Praha). Několik fotografií vlastní též autor přítomné statě. Kopie některých fotografických snímků, pocházejících z těchto archivů jsou uchovávány též v KČD, Praha. Reprodukované fotografické snímky z inscenace *Pomněnek a Sedmikrás* viz v *Loutkové scéně*, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 4; č. 2 (15. 8. 1940), s. 18–19; č. 4 (3. 12. 1940), s. 58–60; z inscenace *Švejdy Navarovského sláva a pád*, tamtéž, r. 2, 1945–46, č. 3 (15. 1. 1946), s. 38; č. 6 (15. 4. 1946), s. 81–83; a dále v Praze v týdnu, r. 5, 1944, č. 15 (13. 4. 1944), s. 3; z dalších inscenací skupiny uvedených v těch letech pak v *Loutkové scéně*, r. 1, 1940–41, č. 2 (15. 8. 1940), s. 24–25; č. 6 (1. 5. 1941), s. 84–85, č. 2 (15. 2. 1945), s. 22–25; aj. — Z časopiseckých článků viz vedle asi 30 nesign. notiček uveřejňovaných ve Zprávách Loutkářského soustředění (počínaje r. 1, 1939, č. 4) a článků shrnujících zkušenosti získané při studiu těchto inscenací, cit. v pozn. č. 79, zejm. Skála, V.: *Loutková scéna Sokola v Libni*, *Loutkář*, r. 25, 1938–39, č. 6, s. 90–91; KOS: *Libeňští hrají v Divadélku pro 99*, *Loutková scéna*, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 14; Č. R.: *Sokolská loutková scéna v Praze-Libni*, tamtéž, s. 11; **: *Loutkový soubor libeňského Sokola*, *Lidové noviny* 14. 3. 1940; B. S.: *Sedmikrásy*, *Libeňské*

Již v předvečer okupace — ještě jako Loutková scéna Tělocvičné jednoty Sokol v Praze-Libni — dobyla si tato skupina pověsti jedné z předních českých loutkových scén nejen pro svou dramaturgii, ale i pro technickou vyspělost svých inscenačních kreací. Za okupace, třebaže se neustále musela stěhovat z místa na místo a byla nucena smířovat se s působením na scénách technicky nevybavených nebo dokonce s pouhými pódii, nezůstala této své dobré pověsti nic dlužna. Na svém mateřském libeňském působišti vybuodovala — jak již řečeno — jako jedna z prvních českých loutkářských skupin jeviště obehnané ochozem pro vodiče loutek v podobě tří lávek různé výškové úrovně a opatřené kruhovým horizontem. Pro svá vystoupení v Divadélku pro 99 si pořídila přenosné skládací jeviště kryté nikoli proscéníem, ale průhlednou a zčásti průsvitnou clonou kruhového tvaru, která sloužila i k zachycování světelných projekcí. V Klubu umělců vytvořila maňáskovou variantu téhož jeviště. V lesním zákoutí v Krči iniciovala vytvoření maňáskové scény nového typu s parabolicky vymodelovanou zadní stěnou, která tvořila pozadí jeviště a zároveň — protažena v horní části nad vlastní scénu — vymezovala místo proscénia horní linií jevištního otvoru (po stránce technické sloužila však i k zastřešení jednak zákulisního, jednak hracího prostoru divadélka). Hlavní přínos práce této skupiny technickému vývoji loutkového divadelnictví v našich zemích spočíval však v tom, že polemicky k dosavadnímu vývoji českého loutkářství začala vedle novodobého typu marionet voděných pouze na dlouhých nitích používat i různé jiné, v Čechách netradiční typy loutek, loutky maňáskové, vajangové a stínové, z nichž zejména vajangy se po válce na čas prosadily na českých loutkových scénách do pozice nejfrekventovanějšího typu loutek vůbec.⁸²

Z pořadů skupiny PULS největší pozornost veřejnosti vzbudila obě scénická pásma sestavená z ukázek české poezie, prózy a dramatu *Pomněnky* a *Sedmikrásky*.⁸³ Již dramatická koncepce těchto večerů se jevila pozoruhodnou, neboť Malík dokázal naplnit obě pásma literárními díly svým laděním dokonale korespondujícím s aktuálními pocity českých diváků. Vedle dramaticky prokomponovaných montáží lyrických veršů českých básníků, Jana Nerudy, Jaroslava Vrchlického, Svatopluka Čecha, Antonína Sovy, Josefa Svatopluka Machara,

noviny, r. 7, 1940, č. 5 (1. 5. 1940); -a.: *Dykův literární večer loutkářský*, Národní střed 5. 3. 1944; vd: *Viktor Dyk na loutkové scéně*, A-Zet 4. 3. 1944; ža: *Neznámá Dykova hra*, Lidové noviny 3. 3. 1944; nesign.: *Dětský koutek v Lesním divadle v Krči*, Český dělník, r. 6, 1944, č. 25, s. 6; aj. — Dále viz Malík, J.: *Ing. Antonín Srnec*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 1 (15. 10. 1945), s. 14–15; -ak.: *Dřevění vojáci odboje*, tamtéž, č. 5 (15. 3. 1946), s. 70–71; fn: *Slovo o loutkách, slovo do pranice*, Pestrý týden, r. 19, 1944, č. 13, s. 4; aj. — Z literatury viz Malík, J.: *Loutky za okupace*, in: Theater-Divadlo, s. 95 (zde viz též poznámky na s. 371); týž: *Loutkářství v Československu*, o. c. v pozn. č. 1, s. 44; týž: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 277 (zde o připravované inscenaci Krále Oidipa).

⁸² Viz tytéž prameny a dále např. Malík, J.: *Stavíme si loutkové divadlo*, Loutková scéna, r. 3, 1946–47, č. 7 (15. 4. 1947), s. 100–106, zde zejm. s. 101; č. 8 (15. 5. 1947), s. 120–122, zde zejm. s. 120; týž: *Paviloněk pro maňásky*, tamtéž, r. 2, 1945–46, č. 3 (15. 1. 1946), s. 36–41; týž: *Kostým prstových loutek*, tamtéž, r. 5, 1948–49, č. 3–4, s. 40–43, zde zejm. s. 43. — Z literatury viz Malík, J.: *Úsměvy dřevěné Thálie*, s. 170 a 277; týž: *Loutkářství v Československu*, s. 30; Vodičková, E.: *Přehled vývoje českého loutkářství*, s. 27; aj.

⁸³ Viz k problému relevantní prameny cit. v pozn. č. 81 a č. 82.

Viktora Dyka, Otakara Březiny, Jiřího Mahena, Stanislava Kostky Neumanna, Františka Halase, Josefa Hory aj., se zde objevily i výjevy dramaticky ztvárnující rozměrnější epické básně a prózy našich domácích autorů, tak např. pod názvem *Tři podobizny* v pásmu prvním tři Macharovy obrazy *Žižka*, *Kat Mydlář* a *Komenský*, a v každém z obou pásem po několika povídkách a fejetonech Karla Čapka, *Zločin na poště*, *Poslední soud*, *Smrt Archimedova*, *Anonym*, *Oddech*, *Vražedný útok*, *Historie dirigenta Kaliny* a *Stará vrba*, a také dramatické práce, např. úryvek z Maškovy hry *Loutky*, tedy texty, které povětšinou již samy o sobě, účinným způsobem akcentující určité hodnoty skládající ve svém celku aktuálně působící vlasteneckou tendenci díla, rozechvívaly představivost diváků. Kromě toho však Malík tyto texty doprovodil neméně působivými symboly jevištními, někdy ještě působivějšími, než jakými byly jimi přinášené básnické obrazy. Tak objevila se tu např. v jednom z výjevů jako symbol české státní suverenity — umístěna pod gotickým obloukem — královská koruna českých panovníků, v jiném výjevu, *České srdce*, pahorek golgotský s třemi kříži, na prostředním z nichž bylo přibito uprostřed trnové koruny zkrvavělé, ale přitom zářící srdce, v jedné ze *Tří podobizen* J. S. Machara pak patriarchálně velebný zjev exulanta Komenského situovaný před mapu Evropy, zatemňovanou hlubokým stínem. Patrně pouze v tomto jediném případě měl divák za okupace možnost spatřit na jevišti — ve zmíněných „podobiznách“ — i postavu Jana Žižky z Trocnova. Všechny tyto symbolické výjevy se s mohutnou dramatickou gradací sbíhaly do ohniska ideje, že český národ přetrvá i právě přítomnou krizi, jestliže zůstane věren svým historickým tradicím.

Malíkova pásma *Pomněnky* a *Sedmikrásy* patří nesporně k tomu nejcennějšímu, co české loutkářství v době okupace po stránce ideové i umělecké vytvořilo. Na samém počátku těžkých let, posunující do centra pozornosti loutkářů i veřejnosti jako nosný typ dramatické tvorby typ politicky pointované, přitom však vysloveně lyricky stylizované inscenace, obracející se k divákovu citu vyburcovanému národním ponížením do stadia exaltace, otevřela vlastně hlavní vývojovou cestu, po níž se umělecký vývoj většiny loutkových scén v celém tomto období pak ubíral.

Společenský význam právě popsanych Malíkových pásem nezůstal však vymezen jen počtem návštěvníků, kteří je zhlédli v provedení skupiny PULS. Pásmo *Pomněnky* sehráli např. i ochotníci turnovští (1939), *Sedmikrásy* ochotníci choceňští (1940), obdobně koncipovaný večer poezie uskutečnili i loutkáři českobrodští (1939). Jinde na venkově se ochotníci obě tato pásma pokoušeli alespoň napodobit, a přidržující se jich jako vzoru sami vytvářeli různé pořady s jinotajnou tendencí, kladoucí si za cíl povzbudit pokleslé národní sebevědomí Čechů.⁸⁴

I když skupina PULS byla nucena za okupace pracovat ve zcela neregulérních podmínkách a bez možnosti důsledně se soustředit k inscenační tvorbě, její vklad do vývoje českého loutkářství těch let byl zcela mimořádný. Silná svým vnitřním entuziasmem nejen dokázala přečkat okupační dobu bez vlastního je-

⁸⁴ K tomu viz nesign.: *Cyklus Pomněnky*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, č. 7 (31. 8. 1939), s. 1. Dále viz vzpomínku J. Malíka in: *Theater-Divadlo*, s. 95–96.

viště, ale zasahovala svým vlivem — prostřednictvím různých přednášek, školení i praktickou činností svých členů v jiných loutkářských uskupeních — širokou oblast českého amatérského loutkářství. Jak svým celkovým programovým úsilím, tak svým vysoce kvalitním repertoárem, určeným všem věkovým vrstvám publika, a v neposlední řadě i experimenty podnikanými při hledání a rozvíjení nových loutkových technik působila jako vzor odpovědné umělecké práce na loutkové scéně. Rok 1945 zastihl ji ve stavu konsolidace a připravenosti sehrát rozhodující úlohu i v dalším vývoji českého profesionálního loutkového divadelnictví. Především z její iniciativy — díky tomu, že i po skončení okupace pokračovala v tomto svém úsilí — vzniklo pak také roku 1949 nejvýznamnější české profesionální loutkové divadlo bezprostředně poválečné doby, Ústřední loutkové divadlo v Praze.

Cestu vedoucí k ustavení profesionálního loutkového divadla v Praze, ale i jinde v Čechách a na Moravě usilovala však tehdy prorazit netoliko tato vyspělá amatérská scéna. Vedle ní podnikaly zkusmé náběhy vydat se tímto směrem i jiné agilní skupiny amatérů. Tak jako v oblasti divadla dramatického, i v této oblasti se za okupace objevovaly zejména znovu a znovu opakované pokusy mládeže prosadit se proti zavedeným scénám jako generační opozice a některé z nich směřovaly právě i k cíli zbudovat stálé profesionální loutkové scény.

Jedním z nejpозoruhodnějších pokusů tohoto druhu byl např. pokus čtveřice mladých pražských loutkářů, Františka Nováka, Františka Báči a Jana a Františka Tvrdkových, uvést pod názvem LD 4 — Loutkové divadlo čtyř do života nové profesionální divadélko avantgardního typu.⁸⁵ Opírajíc svou činnost o řádnou licenci zahájila skupina své veřejné působení po skoro dvouleté přípravě v dubnu 1939 nejprve v žižkovském divadle Akropolis, na podzim toho roku pak přenesla svůj podnik do Masarykovy síně na Žižkově, kde pak hrála až do roku 1940. Po dvouleté přetržce, způsobené umléním zájmu publika o její hry a odtud vyplývajícím nedostatkem provozních prostředků, pokusil se roku 1942 Novák pod svým vedením podnik obnovit s novou hlavičkou — pod názvem Pražský kroužek loutek — v Národním domě na Vinohradech. Ještě v poválečné době vyvíjela skupina určitou aktivitu: v létě 1945 se svými loutkami vystupovala např. v Umělecké besedě.⁸⁶

I když soudobí referenti posuzovali činnost skupiny LD 4 značně kriticky — např. podle Jana Malíka vyznačovala se rysy mladické nedozrálosti, absencí smyslu pro profesionální perfekcionality, snahou začátečnické „neumětelství“ vyvažovat provokativně vyznívajícími tvůrčími „excesy“ — nelze úsilí těchto

⁸⁵ Zdrojem informací o této scéně byly noticky Zpráv Loutkářského soustředění, časopisecké referáty a literatura. Viz např. nesign.: LD 4, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, č. 4 (29. 4. 1939), s. 2; nesign.: *Loutkové divadlo čtyř*, tamtéž, č. 11 (30. 11. 1939), s. 2; nesign.: *Nová loutková scéna v Praze*, tamtéž, r. [4], 1942, č. z 31. 8. 1942, s. 1; nesign.: *Nový profesionální loutkářský soubor*, tamtéž, r. 7, 1945, č. 5 (15. 8. 1945), s. 1; Skála, V.: *Loutkové divadlo čtyř*, Loutkář, r. 25, 1939, č. 6, s. 89–90; -R-: *Loutkové divadlo čtyř*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 12; Malík, J.: *K začátkům české loutkářské režie*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1945 (rozumnož.), s. 13.

⁸⁶ Viz cit. noticky Zpráv Loutkářského soustředění.

mladých loutkářů podceňovat. Vzorem jim byl Josef Skupa z doby svých profesionálních loutkářských počátků, od tohoto vzoru usilovali se však ve svých hrách odpoutat cílenými pokusy o samostatné generační sebevyjádření. Po nevýrazném zahájení svého veřejného působení Drimlovou hrou *Šuki a Muki* (1939) přivedli na scénu několik — jak je sami charakterizovali — „nelahodných“ původních revuí, jejichž texty si sami napsali, *Už jsme tady* (1939), *ABCD, kočka přede* (1940), *Piráti* (1945) aj., v nichž se pomocí Novákových umělecky přesvědčivých závesných loutek — např. spejblovsko-hurvínkovské dvojice Eldík a Vincek a zcela atypického Kašpárka, největší to figuríny jejich ansámbly marionet (tento Kašpárek vyhlížel zcela „nekašpárkovsky“: byla to loutka zpodobující mladíka vysokého vzrůstu, hubeného a kostnatého, jakoby podvyživeného těla s úzkou a protáhlou hlavou a dlouhýma rukama a nohama, nedospělce pohybujícího se kymácivým, klackovitým způsobem a svým rozpačitým chováním vyjadřujícího svou vnitřní nejistotu, i svým tmavým oblekem se zcela vydělujícího ze svého okolí) — pokoušeli vyslovit ze svých dobových, značně existencialisticky zabarvených pocitů. Jejich scénický projev v rozporu s převládající konvencí soudobého scénování loutkových her byl stylizován důsledně antiiluzionisticky. Výhrady vyslovované kritikou k jejich práci možná měly svůj původ právě v tom, že se tito mladí dokázali distancovat od této konvence: všichni renomovaní referenti loutkářských časopisů byli totiž sami jejich čelnými představiteli.⁸⁷

Odvaha, s jakou se v té tísnivé době s mizivě malým kapitálem a bez jakékoli vnější podpory pustili do svého podnikání, jímž si chtěli zabezpečit i existenci, zasluhuje uznání, třebaže se jim vytčeného cíle, dát Praze stabilní loutkovou scénu pro dospělé, dosáhnout nepodařilo a jejich divadélko po vyčerpání původní inspirace i finančního jištění vzalo krátce po válce za své. I tato skupina pomáhala nesporně připravit půdu pro formaci poválečného pražského profesionálního loutkového divadelnictví, do něhož ostatně členové LD 4 časem vplynuli a v němž našli i své „chlebové“ povolání.

Vedle skupiny PULS si mezi ochotnickými loutkovými divadly dominantní postavení i za okupace podržovaly i dvě další pražské amatérské loutkové scény s významnou předválečnou tradicí, Loutkové divadlo Umělecké výchovy a Umělecká scéna Říše loutek, a dále též zlínská Loutková scéna Radost, působící původně — v časech republiky — v Břeclavi, po mnichovském diktátu připojené k Velkoněmecké říši.

Pražské Loutkové divadlo Umělecké výchovy,⁸⁸ které roku 1939 vzpomínalo pětadvaceti let své existence, se v etapě svého vývoje spadající do let okupace

⁸⁷ Viz v pozn. č. 85 cit. časopisecké referáty.

⁸⁸ Ze základních dokladových materiálů k činnosti Loutkové scény Umělecké výchovy za okupace viz zejm. libreta jí uvedených původních novinek, tiskem vydaná v edičním souboru Kašpárkova knihovnička F. J. Balatka v Holešově, 1940–1941, a v ediční řadě Moderní loutková scéna, Praha 1946, dále fotografické snímky z jejich inscenací reprodukované tiskem v časopisech *Loutkář* r. 25, 1938–39, a *Loutková scéna*, r. 1, 1940–41, a r. 2, 1945–46, -3, 1946–47, a konečně časopisecké referáty uveřejňované tamtéž a v denním tisku. — Ze soudobých zpráv o vnějších osudech divadla referují zejm. nesign. noticky ve Zprávách Loutkář-

snažilo pokračovat v činnosti způsobem, který mu již v předchozím období stvořil pověst umělecky nejprůbojnější české amatérské scény. Svou inscenační tvorbu i nadále zakládalo především na spolupráci s významnými českými soudobými literáty, herci, výtvarníky a hudebníky, rozsáhle využívajíc jejich talentu a zkušeností k obohacení uměleckého výrazu svých kreací. To — spolu se skutečností, že i na práci všech členů souboru kladlo vysoké, přímo profesionální nároky — způsobilo, že si i v onom složitém okupačním údobí podrželo své dříve již získané renomé tvořivé loutkářské dílny reprezentativní úrovně.⁸⁹

I za okupace v čele jeho souboru — nezměněně působícího po celé zmíněné údobí v bývalé, na divadelní sál adaptované školní kapli v Raisově škole ve Slezské ulici na Vinohradech — stál dramatik, režisér, loutkoherec a výtvarník Vít Skála, jenž tehdy (1942) dosáhl již šedesátky životního věku. Vedle něho se v popředí souboru pak uplatňovali režiséři Jiří Tittelbach, Karel Baroch a později zejména Zdeněk Jaromír Vyskočil, pro loutkařinu nově získaný výtvarník František Vojáček a — po Vojáčkově zatčení a uvěznění — rovněž nováček, arch. Antonín Fric, a dále hudební skladatelé Otto Rödl a Vilém Prokop Mlejnek a řada jiných (externě spolupracoval např. i mladý Iša Krejčí). Z loutkoherců prvenství prý patřilo O. Baudišovi, Antonínu Hirschovi a Libuši Tittelbachové.⁹⁰

Dík kolektivnímu tvořivému nasazení těchto osobností podařilo se zaplnit repertoár divadla v letech okupace skoro dvěma desítkami umělecky zdařilých inscenací, které měly většinou i nadále vzorovou platnost pro celé české loutkářství.⁹¹ Byly to povětšinou inscenace her psaných pro tuto scénu a určené, jak k

ského soustředění, r. 1. 1939, -7, 1946, viz např. nesign.: *Loutkové divadlo Umělecké výchovy*, r. 1, 1939, č. 3 (31. 3. 1939), s. 2, dalších více než 30 zpráv tohoto druhu. Z časopiseckých referátů obecněji k této činnosti vypovídají zejm.: nesign.: *Čtvrtí století Loutkového divadla Umělecké výchovy na Král. Vinohradech*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 5, s. 67–68; nesign.: *Jubileum Loutkového divadla Umělecké výchovy v Praze XII.*, Praha v týdnu, r. 1, 1940, č. 34, s. 3; aj. — Z literatury viz zejm. Skála, V.: *Historie loutkového divadla Umělecké výchovy*, MS 1966, ulož. v Knihovně DÚ. — Obecné zhodnocení vývojového přínosu této scény viz v práci Vodičková, E.: *Přehled vývoje českého loutkářství*, Ústřední dům LUT, Praha 1964 (rozmnož.), s. 23.

⁸⁹ Srov. např. s hodnocením uváděným ve výše cit. práci E. Vodičkové, s. 23.

⁹⁰ Viz tytéž prameny. — K hodnocení činnosti významných členů souboru viz zejm. nesign.: *Akad. malíř Vít Skála šedesátníkem*, Zprávy Loutkářského soustředění, č. z 31. 12. 1942, s. 1; *Ing. arch. Bohumil Buděštný*, tamtéž, č. z 28. 2. 1945, s. 1; Kolár, E.: *Malíř František Vojáček*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 1 (15. 10. 1945), s. 13. — Viz též výčet hlavních spolupracovníků scény v nesign. zprávě *Jubileum loutkového divadla Umělecké výchovy*, Zprávy Loutkářského soustředění, č. z 29. 2. 1944, s. 1.

⁹¹ K inscenační tvorbě této scény viz z výše již zmíněných materiálů zejm. noticky Zpráv Loutkářského soustředění (byly i vodítkem k sestavení soupisu repertoáru). Dále viz knižně vydané texty her uvedených touto scénou, např.: Skálová, E.: *O zlém sněhuláku Sněhuráku*, Holešov 1940; Tittelbachová, L.: *Vejce mezi černochoy*, Holešov 1940; Nejedlý, S.: *Dědeček a babička v pekle*, Holešov 1940; Hirsch, A.: *Krysař*, Praha 1946; aj. — Dále viz tiskem reproduované fotografické snímky z těchto her, např. v Loutkáři, r. 25, 1938–39, č. 5, s. 68–69 (*Vejce mezi černochoy*); v Loutkové scéně, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 13 (*O zlém sněhuláku Sněhuráku*); č. 4 (31. 12. 1940), s. 56–57 (*Krysař*); č. 6 (1. 5. 1941), s. 86–87 (*O nespokojeném kohoutkovi*); r. 2, 1945–46, č. 6 (15. 4. 1946), s. 84–85 (*Oční lékař*); č. 6 (15. 4. 1946), s. 90–91 (*Krysař*); č. 7 (15. 5. 1946), s. 107 (*Jak vyzrál hloupý Honza na princeznu*); tamtéž, s. 108–109 (*Děd Všehnosněd*); tamtéž, s. 110–111 (*Dědeček a babička v pekle*);

tomu loutkáře zavazovala přijatá jimi programová předsevzetí, převážně dětem. Kromě jiných byly zde tehdy uvedeny rukopisné novinky pocházející z pera členů souboru Libuše Tittelbachové — např. *Vejce mezi černochoy* (1939), *Jak hloupý Honza vyzrál na princeznu* (1941), *Černoušek Chytroušek* (1942), Jindry Kopence-Vršovického — např. *Kašpárkovy pohádky* (1940), *O nespokojeném kohoutkovi* (1941), Ludmily Tesařové — *Vodníková Hanička* (1943) aj. Některé z těchto her se vyznačovaly výrazně protiněmeckou a protifašistickou orientací, tak např. jinotajná hra Emilie Skálové *O zlém sněhuláku Sněhuráku* (1939) nebo Hirschův *Děd Všechnosněd* (1942). Ideově a umělecky nejvýše z nich mířila jinotajná hra člena souboru Antonína Hirsche *Krysař* (1940), v níž autor po vzoru Emila Františka Buriana a jeho *Krysaře* odvážně zaútočil na hitlerovský režim, a zejména proti těm, kdo jeho existenci umožňovali svou zbabělostí a přízřusobivostí. Scéna nezanedbávala ovšem ani klasický repertoár, tak ve zdařilé inscenaci Zdeňka Jaromíra Vyskočila uvedla např. Vrchlického a Krausův přepis *Fausta* (1944). Významným experimentem bylo rovněž uvedení starých českých klasicistních oper, Kohoutova *Zámečnicka* (1940) a Jírovceva *Očního lékaře* (1941). Obě připomenuté opery, režírované Otto Rödlem, prodlužovaly příznačnou pro tuto scénu repertoárovou orientaci na uvádění domácích i cizích klasických zpěvoher, pěstovanou již v dřívějších letech (tehdy byly uvedeny např. zpěvoherní skladby skladatelů Bizeta, Humperdincka, Offenbacha, Škroupa, Blodka aj.).

I za okupace Loutkové divadlo Umělecké výchovy pracovalo na scéně, která představovala v té době technicky snad vůbec nejmoderněji vybavenou českou loutkovou scénu. Dříve i toto divadlo mělo k dispozici scénu umožňující vodičům vedení loutek pouze ze dvou do její konstrukce zabudovaných protilehlých lávek, ale již roku 1939 si i zdejší loutkáři pořídili scénu s lávkami třemi. Svě loutky přitom vodili po jevišti uzavírajícím oproti pohledu diváků scénický prostor kruhovým horizontem tzv. „libeňského typu“, který poprvé začala používat Malíkova loutkářská skupina z Libně. Jeviště technické zařízení scény bylo nadto obohaceno o pojízdné jevištní stoly, pohyblivý zadní prospekt a o novou zvukovou aparaturu.⁹²

č. 9–10 (15. 8. 1946), s. 133 (*Jak vyzrál hloupý Honza na princeznu*); r. 3, 1946–47, č. 1 (15. 10. 1946), s. 10 (*Krysař*); č. 2–3 (15. 12. 1946), s. 37 (táž inscenace); č. 4 (15. 1. 1947), s. 61 (*Černoušek Chytroušek*); č. 5 (15. 2. 1947), s. 76 (táž inscenace); č. 8 (15. 5. 1947), s. 114 (*Zámečnick*); aj. — Z časopiseckých referátů na tyto inscenace viz např.: L. B.: *Loutkové divadlo Umělecké výchovy*, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 6, s. 88; -R-: *Loutkové divadlo Umělecké výchovy*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 12; Adk: *Loutkové divadlo Umělecké výchovy*, tamtéž, č. 2 (15. 8. 1940), s. 23; Dr. Mík (J. Malík): *Loutková opera v českém hudebním máji*, tamtéž, č. 2 (15. 8. 1940), s. 26; Dr. J. Mík: *Loutkové divadlo Umělecké výchovy*, tamtéž, č. 6 (1. 5. 1941), s. 86–87; Dr. Mík: „*Loutkové divadlo Umělecké výchovy*...“, tamtéž, č. 4 (31. 12. 1940), s. 55 n.; stál (J. Dostál): *Rokoková opera na loutkové scéně*, Lidové noviny 30. 5. 1940; V. P.: *Operní premiéra v pražském loutkovém divadle*, tamtéž 3. 5. 1941; V. L.: *Zapomenutá opera v loutkovém provedení*, Venkov 24. 5. 1941. — Z poválečných referátů se k těmto inscenacím vrací ref.: -Mík-: *Obnovená premiéra v LDÚV*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 7 (15. 5. 1947), s. 107; C: *Z Vinohrad do Afriky*, tamtéž, r. 3, 1946–47, č. 4 (15. 1. 1947), s. 61–62; ad.

⁹² Viz tytéž prameny a dále např. nesign.: *Čtvrt století Loutkového divadla Umělecké výchovy*

Pokud šlo o typy loutek v tu dobu se ve hrách tohoto divadla uplatňující, nadále se tu tehdy pracovalo výhradně s loutkami závěsnými, zbavenými však vodítka v podobě nepružného drátu a voděnými pomocí dlouhých nití. Nicméně v průběhu okupačního období pořídilo si Loutkové divadlo Umělecké výchovy několik nových souborů výtvarně nekonvenčně řešených loutek. Tvůrcem tří z těchto souborů byl malíř František Vojáček (ve svých nedožitých padesáti letech životního věku byl roku 1942 umučen v Mauthausenu). Pro Tittelbachovu inscenaci *Vejce mezi černochoy* (1939) navrhl a z převážné části i vyrobil např. nový soubor dřevěných, na stolařském soustruhu vysoustružených loutek, jejichž geometricky stylizované tvary zvláště dobře vyhovovaly potřebě znázornit postavičky černochoů a exotických zvířat. Rovněž v Tittelbachově inscenaci *Krysaře* (1940) uplatnil takový originální soubor loutek, soubor i tentokrát budící pozornost výtvarně oproštěným výrazem (např. vejčitými hlavami loutek). Svůj poslední soubor marionet Vojáček vytvořil do pohádky *Jak hloupý Honza vyzrál na princeznu* (1941) a překvapil opět výrazně loutkovitým pojetím figur. Na stylovou podobu těchto loutek navazovala roku 1941 výtvarným pojetím svých vysoustruhovaných loutek i Jiřina Novotná, např. v inscenaci *O nespokojeném kohoutkovi*. Roku 1944 vytvořil nové, obdobně stylizované loutky pro svého *Fausta* Zdeněk Jaromír Vyskočil, a pro hru *Jenda, Káča a pes* pak Antonín Fric.⁹³

Loutkové divadlo Umělecké výchovy uvádělo svá pozoruhodná představení pravidelně po všechny okupační sezóny. Svou záslužnou činnost skončilo v tomto údobí v únoru 1945. Tehdy byla při leteckém bombardování Raisova škola těžce poškozena a s ní vzal téměř úplně za své i celý jeho fundus instruktus.⁹⁴ Ten se v původním rozsahu již nikdy nepodařilo v úplnosti obnovit.

K předním českým ochotnickým loutkovým divadlům doby okupace patřila též Umělecká scéna Říše loutek, vzniknuvší již v roce 1920 a sídlící i po celou dobu okupace v Městské knihovně na Starém městě pražském.⁹⁵ (Za okupace

na Král. Vinohradech, Loutkář, r. 25, 1938–39, č. 6, s. 67 n.; Malík, J.: *Stavíme si divadlo*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 5 (15. 3. 1946), s. 65; Vodičková, E.: *Přehled vývoje českého loutkářství*, Praha, Ústřední dům LUT, 1964 (rozmnož.), s. 23.

⁹³ Viz tytéž prameny.

⁹⁴ — DH — : *Loutkové divadlo Umělecké výchovy*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 1 (15. 10. 1945), s. 15.

⁹⁵ Základní dokladové materiály k činnosti Říše loutek z doby okupace jsou deponovány v Městské lidové knihovně v Praze, jejíž byla tato scéna po dlouhá léta provozní součástí. Z časopiseckých zpráv o její činnosti viz zejm. nesign. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, -7, 1945, a dále články odborného a všeobecně zaměřeného tisku, např. Sucharda, V.: *Co je loutka?*, Divadlo, r. 25, 1938–39, č. 6 (15. 3. 1939), s. 136–138; Hoffmann, E.: *Svět loutek*, r. 15, 1941, č. 9 (28. 2. 1941), s. 134–135 (též fotosnímky na s. 136–137); kTk: *Malíř Vojta Sucharda se dožívá šedesáti let*, Praha v týdnu, r. 5, 1944 č. 3, s. 6; C: *75 let Vojtěcha Suchardy*, Československý loutkář, r. 9, 1959, č. 2 (únor 1959), s. 26; *Vzpomínková výstava Anny Suchardové — Brichtové*, Loutková scéna, r. 3, 1946–47, č. 7 (15. 4. 1947), s. 12; Novák, J.: *Kdo byl Vláda Šmejkal, Kapitola z historie z Říše loutek*, Československý loutkář, r. 17, 1967, č. 12 (prosinec 1967), s. 207–208. — Dále viz obecně hodnotící přehledy historického vývoje Říše loutek: např.: Turinský, J.: *40 let Říše loutek*, Československý loutkář, r. 11, 1961, č. 1, s. 16–17; jkl: *Padesátiny Říše loutek*, Lidová demokracie 24. 11. 1970; Cinybulk, V.: *Abrahámoviny v Žatecké ulici*, Přehled 50leté činnosti, Československý loutkář, r. 20, 1970, č. 10, s. 186–189; Kühnelová, J.: *História a súčasnosť Říše*

musela scéna na nátlak úřadů na čas ustoupit od svého názvu a přezvat se na Svět loutek, ke konci okupace se však ke svému názvu opět vrátila.)

Tak jako Plzeňské loutkové divadélko a jiná divadla tohoto typu, i Říše loutek začínala svou uměleckou tvůrčí dráhu s ambicemi stát se loutkovou scénou razící v českém loutkářství nové cesty a dlouho si tento význam průbojně scény také podržovala. Avšak již v průběhu prvních téměř dvaceti let svého působení, která předcházela okupační etapě jejího vývoje, z této „avantgardní“ pozice pozvolna ustupovala na pozici konzervativnější a vzdávala se dřívějšího experimentování. V letech okupace, třebaže i tehdy stále ještě — zejména pokud šlo o techniku loutkové hry — požívala renomé jednoho z nejvyspělejších loutkových divadel v Evropě,⁹⁶ v její tvorbě onen retardační trend nakonec převládl.⁹⁷ I za okupace řídil ji stále její zakladatel, sochař Vojtěch Sucharda, který však měl na starosti nejen celkové její vedení, ale věnoval se též tvorbě autorské, režisérské a jevištně výtvarnické. Vedle něho se i tehdy v popředí souboru uplatňovala jako režisérka a výtvarnice Suchardova žena, spisovatelka a malířka Anna Suchardová-Brichová. Oba manželé Suchardovi za okupace dosáhli šedesáti let životního věku (Suchardová roku 1941, Sucharda roku 1943), a byli tudíž vnímáni jako představitelé odcházejících generací. Třetí osobností divadlo programově profilující byl režisér Vladimír Šmejkal, představitel střední generace. Menší měrou se na režijní práci podíleli i Čeněk David, Miroslav Dyryl, František Wretz a Josef Staněk. Autory většiny hudeb v inscenacích použitých byli Oskar Nezbeda a Jiří Paukner. Na rozdíl od tvůrců Loutkového divadla Umělecké výchovy vedoucí činitelé Říše loutek vyhledávali spolupráci hlavně s amatéry.⁹⁸

Sklon k uměleckému konzervativizmu se v inscenační tvorbě tohoto divadla projevoval jak v oblasti práce dramaturgické, tak inscenační.⁹⁹ Odhlédneme-li od renovovaných inscenací, převáděných tehdy do jejího repertoáru z mezivá-

loutek, Javisko, r. 2, 1970, č. 5, s. 141; Vodičková, E.: *Přehled vývoje českého loutkářství*, Ústřední dům LUT, Praha 1964 (rozmož.), s. 27 n. — Soubory různorodého materiálu přináší také sborníky *Čtyřicet let divadélka Říše loutek 1920–1960*, Městská lidová knihovna, Praha 1962; *Divadélko Říše loutek*, Pamětní publikace k 50letému výročí založení, Městská knihovna, Praha 1971 (zde i přehled repertoáru z doby okupace, s. 77–78); *V Říši loutek*, Městská knihovna v Praze 1971 (montáž z článků a kritik o Říši loutek a výběrový soupis bibliografie, uspoř. M. Pařízková a J. Kühnelová).

⁹⁶ K technickému vybavení scény viz výše cit. prameny a dále např. Sucharda, V.: *Jeviště loutkové divadla v Městské knihovně po stránce konstruktivní*, *Loutkář*, r. 15, 1928, č. 5, s. 106, a Malík, J.: *Stavíme divadlo*, *Loutková scéna*, r. 2, 1945–46, č. 5, s. 65.

⁹⁷ Srov. s tvrzeními J. Nováka v článku *Kdo byl Vláda Šmejkal*, *Kapitola* z historie Říše loutek, *Československý loutkář*, r. 17, 1967, č. 12 (prosinec 1967), s. 207–208.

⁹⁸ Viz prameny cit. v pozn. č. 95 a dále např. C: *75 let Vojtěcha Suchardy*, *Československý loutkář*, r. 9, 1959, č. 2, s. 26; C: *Vzpomínková výstava Anny Suchardové-Brichové*, *Loutková scéna*, r. 3, 1946–47, č. 7, s. 112; Novák, J.: *Kdo byl Vláda Šmejkal*, *Československý loutkář*, r. 17, 1967, č. 12, s. 207–208.

⁹⁹ K dramaturgické a inscenační tvorbě Říše loutek za okupace viz vedle výše uvedených materiálů zejm.: -kTk: „*Pražské městské divadlo Říše loutek* . . .“, *Loutková scéna*, r. 1, 1940–41, č. 2 (15. 8. 1940), s. 23; -ov (V. S. Sokolov): *Říše loutek*, tamtéž, č. 4 (31. 12. 1940), s. 55; nesign.: *Umělecká scéna v Říši loutek*, *Zprávy Loutkářského soustředění*, r. [6], 1944, č. z 31. 3. 1944, s. 2; aj. — K výkladu o Šmejkalových loutkových skečích viz zejm. výše cit. článek J. Nováka *Kdo byl Vláda Šmejkal?*

lečných let (např. Suchardovy inscenace Poccioho pohádky *Kalasisis, lotosový květ*, 1941, pův. prem. 1923, Barthovy inscenace Poccioho *Šípkové Růženky*, 1940, pův. prem. 1924, a Šmejkalovy inscenace Gozziho *Turandot, čínská princezna*, 1942, pův. prem. 1924) a nového nastudování Jiráskovy *Lucerny* (1939), jejíž premiéra se — a to dokonce pod záštitou ministra školství Julia Kaprase — konala krátce před 15. březnem 1939, skládal se repertoár Říše loutek za okupace převážně z inscenační produkce průměrné úrovně, určené téměř beze zbytku dětem, z jevištních adaptací klasických pohádek známých obecně z knižních vydání. Z nich větší uměleckou hodnotou se vyznačovala pouze adaptace Andersenovy pohádky *Císařovy nové šaty*, uvedená pod názvem *Čarovný plášť* (1940), dramaturgicky a režisérsky uchopená Vojtěchem Suchardou a vypravěná Annou Suchardovou-Brichovou, a to již proto, že skrývala působivý politický jinotaj, a dále dvě inscenace režiséra Vladimíra Šmejkala, inspirujícího se hlavně u E. F. Buriana, především inscenace jeho vlastní dramaturgie Anderse-
nova *Sviňáčka* (1943) a inscenace pod jeho jménem zveřejňované hry ruských autorek N. Gernětové a T. Gurevičové *Husička* (správně *Kachňátko*, 1945). Nejprogresivnějším repertoárovým typem jevíly se Šmejkalovy inscenace loutkových skečů vcházejících do různých kabaretních nebo revuálních pořadů, tak např. v Suchardově revue *Hurá na jeviště* (1944), Šmejkal vystoupil mj. i s travestií tradiční loutkové hry *Krásná Dišperanda, nádherná dcera*. Z jeho vlastních loutkových výstupů uplatňovaných v těchto kabaretech a revuích a založených na promyšlených technických tricích byly nejuspěšnější *Čarokreslíř, Miss Gáza, Boxeři, Droly a Bubu u holiče*. Patří se připomenout, že tito loutkáři chtěli uvést roku 1941 také Gogolova *Revizora*, avšak úřady jim to striktně zakázaly.

Stylově nedostatečně sjednocované inscenace Říše loutek se vyznačovaly obvykle rozparem mezi tradičněji pojímanými Suchardovými loutkami a moderněji pojímanou, v rozvrhu linií a barvy ornamentálně stylizovanou scénickou výpravou Suchardovy ženy. Také v jiných složkách se obrátila Suchardova snaha přidržovat se některých už zkonvenčnělých postupů loutkářské práce, tak např. v mluvním projevu zdejších „mluvičů“ prosazoval se sklon k patetické deklamaci. V méně konvenčnějších polohách se pohybovaly inscenace Šmejkalovy, byť i z nich postupem času původní avantgardistická inspirace, projevující se v některých jeho inscenacích z třicátých let (*Čerstvý věneček ze starodávného kvítí*, 1936, *Poštácká pohádka*, 1936, aj.), vyprchávala.

Z amatérských loutkových divadel mimopražských nejvíce obecné pozornosti k sobě tehdy pro uměleckou vyspělost své tvorby soustředila zlínská Loutková scéna Radost.¹⁰⁰ Založil ji roku 1939 — po svém útěku z nacisty obsazené Břec-lavi a po příchodu na nové působiště ve Zlíně — učitel Vladimír Matoušek za podpory a přispění místních učitelů a studentů a též různých osvětových

¹⁰⁰ Základní dokladové materiály k činnosti této scény shromáždil ve svém soukromém archivu V. Matoušek, Hradec Králové. — Z časopiseckých článků nejvíce informací o ní přinášejí ne-sign. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, r. 1, 1939, — 7, 1945, viz např. ne-sign.: *Jen ruchem žijeme*, r. 1, 1939, č. 4, s. 1; a dalších cca 30 zpráv tohoto typu. — Z časopiseckých kritických referátů viz zejm. -jtm-: *Zlínská loutková scéna Radost*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 11.

a veřejných institucí, zejména pak baťovské Školy umění. Po krátké, ale intenzivní přípravě uvedl ji do provozu již na podzim 1939 a udržoval ji v chodu po celé okupační údobí.

Po programové stránce scéna navazovala na činnost Matouškem řízené stejnojmenné scény břeclavské, která již v meziválečné době reprezentovala nejprůbojnější křídlo českého loutkářství a která zanikla po německém záboru Břeclavi a okolního jihomoravského území.¹⁰¹ V duchu této tradice zahájila národní pohádkou *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* (1939), a pak uváděla různorodý, ale vždy hodnotný repertoár, jehož špičky představovaly Erbenova *Svatební košile* (1940), Wolkrova *Balada o námořníkovi* (1944), Kvapilova *Princezna Pampeliška* (1942), Thákurův *Poštovní úřad* (1941) a Matouškova hra *Aladin a kouzelná lampa* (1941). Významné bylo též voicebandově ztvárněné pásmo české poezie, *Verše domova* (1941), a jeho protějšek, pásmo moravských národních písní, *Zpěvy domova* (1941). Inscenace režírované většinou Matouškem a využívající několika originálních souborů závěsných loutek (vedle tradičních lidových loutek měla scéna k dispozici loutky ručně řezbované Janem Vavříkem-Rýzem, strojově vysoustruhované loutky Jana Malíka a dále marionety vyrobené žáky místní Školy umění) vyznačovaly se vysokou technickou úrovní a úsilím o moderně stylizovaný, převážně silně lyrizovaný výraz. Na přípravě těchto inscenací se vedle asi padesátičlenného kolektivu podíleli i zvláštní voicebandový soubor, profesionální zlínské kvarteto a řada ve Zlíně tehdy pobývajících profesionálních výtvarníků, mj. i sochař Vincenc Makovský.

Činnost ostatních amatérských loutkových scének působících za okupace největšinou nepřekračovala rámec pouhého nadšeného ochotnictví. Z nepřehledné masy těchto scének zaslouží si tu být připomenuty především ty, které usilovaly vytvářet na cizích vzorech nezávislý repertoár a uplatňovaly ve svých hrách nekonvenční inscenační postupy.¹⁰² Z pražských scén bylo to vedle již jmenovaných např. Loutkové divadlo Sokola Pražského. To tehdy pod vedením Zdeňka Jaromíra Vyskočila nastudovalo např. dramaturgicky i inscenačně originální pětidílné pásmo umělé básnické skladby Františka Ladislava Čelakovského inspirované lidovou poezií, *Ohlasy písní českých* (1940), a — odvážně experimentující i v oblasti vývoje loutkářské techniky — po někdejších úspěšném předválečném pokusu scénicky ztvárnit lyrické mezihry Jaroslava Vrchlického za pomoci postupů stínového divadla (1938) další po technické stránce průbojnou inscenaci, *Turecké pomezí* (1941), využívající k tlumočení příběhu této tradiční loutkohry loutek prstových.¹⁰³ Loutkové divadlo v Praze-Krči uvedlo na

¹⁰¹ K inscenační tvorbě této scény vypovídají nesign.: *Zlínské loutkové divadlo Radost, Zprávy Loutkářského soustředění*, r. 1, 1939, č. 11 (30. 11. 1939), s. 2; R.: „*Loutková scéna Radost ve Zlíně*. . .“, *Loutková scéna*, r. 1, 1940–41, č. 3 (21. 10. 1940), s. 38; -VM-(V. Matoušek): *První sezóna zlínské Radosti*, tamtéž, s. 38–39; aj. — Hlavy loutek k inscenaci *Poštovního úřadu* jsou vyobrazeny v čas. *Náš kraj (Zlín)* 24. 7. 1944. — Z literatury viz Rečka, A.: *K pětileté činnosti loutkové scény Radost ve Zlíně*, programový sešit *Loutkové scény Radost*, Zlín 1943.

¹⁰² Základní informace o činnosti těchto a dalších ochotnických loutkových scén viz zejm. ve *Zprávách Loutkářského soustředění*, r. 1, 1939, -7, 1945.

¹⁰³ O činnosti této scény referují např. Vyskočil, Z.: *Loutky a lidé kolem nich*, *Loutkář*, r. 25,

repertoár např. Portovu dramaturgii *Babičky* Boženy Němcové (1940) a též svérázné pásmo prostonárodní poezie sebrané Karlem Jaromírem Erbenem *Mateřídouška* (1940)¹⁰⁴. Loutkové divadlo Malostranské besedy, řízené Františkem Smažíkem, inscenovalo mj. Kvapilovu *Pampelišku* (1940).¹⁰⁵ Z venkovských scén si tohoto připomenutí ze stejného důvodu zaslouží scéna Tělocvičné jednoty Sokol v Třeboni, která po rozpuštění zaštitující ji organizace v roce 1941 nadále působila pod hlavičkou Místního osvětového sboru. Za vedení dramatika, dramaturga a režiséra Zdeňka Endrise přivedla na repertoár řadu klasických her, např. anonymní vlámskou středověkou hru *Lancelot a Alexandrina* (1941), Klicperovo „loupežnické“ drama *Jan za chrta dán* (1940), Tylovu dramatickou báchorku *Strakonický dudák* (1940) a v adaptaci svého principála i Nerudovy povídky zaštitěné názvem *Apolenka a pan Alois* (1941), jakož i původní novinku z pera téhož umělce *Modrý postilion* (1941) aj.¹⁰⁶ Ale např. i v Polné se tamní loutkáři sdružení v Loutkové scéně Husovy knihovny snažili držet krok s nejpřednějšími českými loutkovými divadly a nastudovali vedle Klicperových her *Kytka* (1942) a *Potopa světa* (1943) i Maškovu *Dcerušku pana hostinského* (1943) a na scénách „hereckých“ tehdy cenzurou zakázaného Jiráskova *Pana Johánese* (1942). V roce 1942 hráli cenzurními úřady z repertoáru rovněž vyřazeného Shakespeara *Kupce benátského*. Za skutečnou dramaturgickou raritu lze považovat i to, že scénka uvedla i několik rukopisných novinek, čerpajících své náměty z polenské historie.¹⁰⁷ Z tvorby čilých ochotnických loutkářů turnovských, pracujících pod hlavičkou Loutkářský odbor Tělocvičné jednoty Sokol, vyniklo — vedle zmíněných již Malíkových *Pomněnek* — zejména nastudování Máchova *Máje* (1940).¹⁰⁸

Předsudky, které úřední orgány tzv. Protektorátu Čechy a Morava pocítovaly vůči loutkovému divadelnictví vůbec, způsobily, že v září 1944, když byla provedena totální mobilizace všech hmotných a lidských rezerv nacistické Třetí říše k válečnému nasazení, byli loutkáři vyňati ze všeobecného zákazu divadelní

1938–39, č. 4, s. 53–55; -DH-: *Loutkové divadlo Sokola Pražského*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 12; Dr. J. Mík: *Loutkové divadlo v Praze II*, tamtéž, č. 6 (1. 5. 1941), s. 88; m. h.: „*Sokol Pražský*...“, Praha v týdnu, r. 2, 1941, č. 6, s. 6.

¹⁰⁴ Viz referát Ra: *Loutky v Krči hrají Babičku*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 1 (1. 4. 1940), s. 13; Dr. J. Mík (J. Malík): *Loutkové divadlo v Praze-Krči*, tamtéž, č. 6 (1. 5. 1941), s. 89.

¹⁰⁵ Viz referát Dr. J. Mík (J. Malík): „*Loutková scéna Malostranské besedy*...“, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 2 (15. 8. 1940), s. 25–26.

¹⁰⁶ Viz referát R: *Sokolská Loutková scéna v Třeboni*, Loutková scéna, r. 1, 1940–41, č. 3 (21. 10. 1940), s. 38;

¹⁰⁷ Viz. nesign. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, např. *Loutkářské jaro v drobných zprávách*, č. z 30. 4. 1942, s. 1; *Poslední drobné zprávy z r. 1942*, č. z 31. 12. 1942, s. 1–2; *Drobné zprávy z podléstí*, č. z 31. 5. 1943, s. 1.

¹⁰⁸ Viz. nesign. noticky ve Zprávách Loutkářského soustředění, např. *Cyklus Pomněnky*, č. 7 (31. 8. 1939) s. 2; *Sokolská loutková scéna v Turnově*, č. 6 (31. 5. 1940) s. 2; *Závěr letošní sezóny*, č. 7. (30. 8. 1940), s. 2; aj. — Dále viz R.: *Máchův Máj na turnovském jevišti*, Loutková scéna r. 1, 1940 — 41, č. 3. (21. 10. 1940), s. 38; Plátek: *Jan Durych*, tamtéž, r. 2, 1945 — 46, č. 7 (15. 5. 1945), s. 112; aj.

činnosti.¹⁰⁹ Většina amatérských souborů hrála proto bez přerušení takřka až do pádu hitlerovského režimu.

Za situace, kdy se stalo zřejmým, že se válečná mašinérie nacistického Německa brzy zhroutlí, nabyla v sezóně 1944–1945 mnohá z představení českých loutkářů zcela otevřeného protirežimového zaměření.¹¹⁰ Za všechna tato představení připomeňme tu „velezrádná“ představení tajné soukromé scény působící v letech 1944–1945 pod názvem D 2. 75 (to číslo bylo odvozeno z rozměrů místnosti, kde se divadélko nacházelo) v bytě svého tvůrce J. Kukly v Praze na Zahradním městě: o těchto představeních tříčlenná loutkářská skupina sdružená okolo Kukly uváděla se svým souborem prý virtuózně vedených karikaturně pojatých loutek v umělecky přesvědčivém podání komedii B. Ch. Botičana (pseudonym) *Jiřtkovo vidění*, prý přímo nabitou průhlednými politickými jinotaji, sarkasticky diskreditující tehdy již značně ořesené panství nacistů.

Jak patrně, zásluhou příkladu, který mu poskytovaly čelné loutkové scény, i zásluhou odpovědného postoje nejširší obce amatérských loutkářů vyznačovalo se i amatérské loutkové divadelnictví za okupace nebývale vysokou úrovní repertoárovou a inscenační. Ani ono nerezignovalo po obsazení země nepřitelem na svou vlasteneckou povinnost a svými hrami se ve svých dětských i dospělých divácích snažilo rozněcovat národní uvědomění a udržovat jejich sociální instinkty ve stěhu.

Seznam zkratk používaných v poznámkovém aparátu (vyjma zkratk běžného typu):

AMP, Plzeň	—	Archiv města Plzně;
DÚ, Praha	—	Divadelní ústav v Praze;
KČD, Praha	—	Kabinet pro studium českého divadla Ústavu pro českou a světovou literaturu, dnes při Divadelním ústavu v Praze;
KVM, Plzeň	—	Krajské vlastivědné muzeum v Plzni;
MK, Praha	—	Městská knihovna v Praze (dříve Městská lidová knihovna v Praze);
MLK, Chrudim	—	Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi;
MLO 1942–1945	—	Ministerstvo lidové osvěty protektorátní vlády;
MV 1939–1945	—	Ministerstvo vnitra protektorátní vlády;
MZMd, Brno	—	divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně;
NMd, Praha	—	divadelní oddělení Národního muzea v Praze;
SÚA, Praha	—	Státní ústřední archiv v Praze;
ÚŘP, Praha	—	Úřad říšského protektora v Praze;
ÚZA ČR, Praha	—	Ústřední zvukový archiv Českého rozhlasu v Praze.

¹⁰⁹ Viz písemnosti Ministerstva lidové osvěty v SÚA, Praha, fond MLO 1942–1945, spisy vedené pod označením 82 — Nasazení umělců, cit. pozn. č. 1 a 2.

¹¹⁰ K tomu viz např. svědectví ve zprávách O. S. [O. Srbová]: *Don Juan či Don Šajn*, Práce 8. 11. 1945; Vlč: *Co jsme našim dětem připravili za války*, Loutková scéna, r. 2, 1945–46, č. 4 (10. 2. 1946), s. 59; nesign.: *Soukromá scénka D 2'75*, Zprávy Loutkářského soustředění, r. 7, 1945, č. 4 (30. 6. 1945), s. 3; aj.

CZECH PUPPET THEATRE DURING THE PROTECTORATE OF BOHEMIA AND MORAVIA 1939–1945

In spite of all the losses that the Czech puppet theatre had suffered with the almost twenty-five percent reduction of theatre activities in the post-Munich period, the theatre as such entered the period of German occupation as a relatively solid complex, though in its internal structure it was highly differentiated.

The Nazis sought to decimate this part of republic's theatre community; e. g., the strolling marionettist, V. Dubský, was forbidden to perform in the latter part of the occupation. Early in 1944, Czech puppetry was heavily damaged by the arrest of J. Skupa and the closing down of his *Plzeňské loutkové divadlo* [Plzeň Puppet Theatre]. Over five hundred small amateur puppet troupes disappeared as the result of a ban on the activity of *Česká obec sokolská* (a youth organization). In addition, hundreds of lesser puppet companies went to rack and ruin after the ban on *Orel* (a Catholic youth organization). Some members of the persecuted companies became active elsewhere, still most all of the facilities, materiel, puppets and archives were confiscated.

The occupation was the last era in the history of the Czech theatre when traditional stagings of popular puppeteers can be found. The times of occupation brought about a new interest in fundamental moments of national history and culture of all kinds, and revived the activities of these stagings, most of which were run by members of old traditional marionettist houses – the Kopeckýs, the Laghis, the Majzners and the Dubskýs. Since the authorities viewed puppetry with contempt (in the eyes of authorities, popular marionettists were strolling traders tantamount to organizers of fairs), there was a lack of the regulation with which other Czech theatres had to conform; and thus puppet theatres could undertake things that were impossible elsewhere. While non-puppet stages were forbidden to touch upon major events from Czech history, popular marionettists mounted not only patriotic Kopecký-like plays of the *Oldřich a Božena* type romantic historical, but also e. g. *Král Jiří z Poděbrad* [King George of Poděbrady], *Pražský žid* [The Prague Jew], *Psohlavci* [The Psohlavci], *Lucerna* [The Lantern] and *Lešetínský kovář* [The Smith of Lešetín] without any restrictions whatsoever. They performed them in a manner which made them true manifestos of Czech patriotism. These companies passed through the era of occupation untouched, disappearing only in the early post-war years when, like other private theatre companies, they underwent an overall transformation.

In this respect during the occupation, there was a substantial shift in the touring routes of popular marionettists. Most marionettists, who had been restricted to the villages where they had found retreat after having been forced out by competition from live-actor theatres, returned to and tended to perform only in towns. Members of the house of Kopecký even tried to settle in Prague.

In the struggle against the Fascist occupation, the most active of the Czech puppet companies was Prof. Josef Skupa's "Plzeňské loutkové divadélko", which had gained much experience following the rise of Fascism.

The theatre entered the occupation era with a new production of J. Skupa and F. Wenig, *Kolotoč o třech poschodích* [The Three-Floored Merry-Go-Around]; it was in the repertoire from February 1939 on, and it anticipated the theatre's activity in the ensuing period. In this allegorical comedy, the two authors courageously discredited the politics of Munich through an ostensibly innocent history of a suburban tenement house.

Through a greedy and hysterical landlady, Mrs Drbálková, they satirically took aim directly at Hitler. The character of a purveyor of sensational attractions, Kratinoha, was a transparent caricature of Chamberlain.

The theatre followed the path outlined by *Kolotoč* in its further plays written for adult audiences; these came out of a collaboration between Skupa and the puppet theatre playwright, director and actor, Jan Malík, who at the time used the pseudonym Jiří Kubeš. In *Voničky* [Nosegays] from the summer of 1939, the theatre reacted to the sentiment of scepticism and hopelessness which had started to spread among the people. Thematically drawing, among others, on Tyl's dramatic tales and Jirásek's *Pan Johanes* [Master Johanes], Skupa and Malík presented their famous puppets of Spejbl and Hurvínek as the apostles of Czech patriotism. In their tale, both the heroes of Skupa's stage join the traditional Czech fairy-tale character of Honza in order to help their compatriots find their lost belief in the nation's future. The comedy *Ať žije zítřek* (Viva Tomorrow!, 1941) was based on a well-known motif of a trip to the past, one which has been used many times. In this play, Spejbl and Hurvínek unexpectedly find themselves in the Middle Ages after a radio, or rather a television-like gadget, as the result of a cosmic defect, transforms visions of remote past into reality. The two heroes are surrounded by a rush of events – feudal political intrigues, battles and wars – and of course get so involved that they almost end up on the gibbet. Through this theme, the producers adroitly equated the Middle Ages and the occupation era, and overtly presented a condemnation of the imprisonment and torture of innocent people, violence of any kind, and at the same time expressed a belief in a better future. The play *Dnes a denně zázraky* (Miracles As a Daily Occurrence, 1942) mostly drew on the traditional relationships of the central characters of their theatre. Hurvínek, who was predestined by his father Spejbl to be a child prodigy, is presented in this play as a "thaumaturge" who – all at once endowed with ability to perform miracles – not only uses his magic powers for boyish rogueries but also to rid his father and his father's friends of various annoying people who had been troubling them: he turns them into various domestic animals.

The response to these performances was extremely positive. Its transparent allegories transformed the production into a sequence of patriotic manifestations that attracted even the attention of supervising authorities.

The occupying powers then began to severely persecute this small theatre. Starting in 1941, there was a growing amount of evidence that the Gestapo was monitoring the activity of the theatre. In January 1944 Skupa was arrested on the assumption that he had been disseminating enemy propaganda in the Reich. In March 1944 the regional ministry [Zemský úřad] took away the theatre's licence and thus officially ended its activity. Shortly afterwards, the remaining members of the company were sent to forced labour camps.

During the occupation – which is one of the paradoxes of the era – there was a progress in the effort to build a network of professional puppet theatres of some artistic import.

In the middle of this period Josef Kolář, who had been trying to succeed in Prague with his stock puppets of Mezula, Meďáček and Čápinka since 1935, ventured to establish a professional puppet stage in the tiny hall of the Unitarie in Prague. In the spring of 1944, there was a similar attempt – but with hand puppets – by Jan Vavřík-Rýz. From June 1944, when he was given his licence, this experienced puppeteer and a group of collaborators under the name of *Nová pražská scéna* started to perform regularly in Strašnice and other peripheral Prague neighbourhoods; later, under the aegis of the National Employees' Union Centre [Národní odborová ústředna zaměstnanecká, a Nazi-

controlled trade union organization], he was active mostly in the children's sanatorium in Ládví and in the hand puppet pavilion of the *Lesní divadlo v Krči*. After the closing-down of all actors' theatres early in 1945, the community of professional marionettists was joined by Josef Pehr, an actor of the Prague *Městská divadla*. Within his licence of a parade and concert performer, Pehr and the actress, L. Skořepová, organized regular professional shows, combining acting with puppetry. It was in this period that he – with his already well-known hand puppets – mounted the *Principálská pohádka* [The Principal's Tale] and his medley, combining *Don Šajn*, the old play from Matěj Kopecký's repertory, and Molière's *Don Juan*.

In a much wider scope than these professionals, an amateur group, concentrated around Jan Malík, laid the true bases for a professional theatre in Prague. This group was formed in the late 1930s within the precincts of Tělocvičná jednota Sokol in Prague-Libeň, and it was under the aegis of this organization that it entered the occupation period. When in the autumn of 1933, the Nazi policies against Sokol began to foreshadow the coming persecution of the organization, the group transformed itself into an independent company named *Pražská umělecká loutková scéna*, PULS.

In the PULS's repertory, there were, besides plays for children, many plays for adults that were valuable in a literary sense; e. g., still in Prague-Libeň, the group produced an uncensored, anti-Fascist sequence of verse, prose and the dramatic works of Czech poets, a literary program called *Pomněnky* (Forget-Me-Nots, 1939), which attracted considerable attention. After *Divadelko pro 99* had been opened in the *Salon u Topičů*, and after many shows of *Pomněnky* had been run there and elsewhere, the group created a similar program, *Sedmikrásky* (Daisies, 1940). In *Klub umělců*, where the group's shows were mostly an additional program to cabarets, organized by J. Porta, F. Němec, V. Lacina etc., several other literary programs, e. g. *Loutky prosí o slovo* (The Puppets Plead to be Heard, 1942), *Interview s dřevěnou múzou* (An Interview with a Wooden Muse, 1943), or *Úsměvy dřevěné Thálie* (The Smiles of a Wooden Thalia, 1943). Their greatest success was *Večer Viktora Dyka* (An Evening of Viktor Dyk, 1944), a hand puppet mounting of Dyk's so-far-unknown puppet parody, *Švejdy Navarovského sláva a pád* (The Glory and Fall of Švejda Navarovský, Fig. 316), which had originally been written for potato-puppet theatre. Under the impression of news of Sergei Obrazcov's successes with his puppets of the Malaysian type, handled from below, the so-called *vayangas*, the group attempted a performance with this type of puppets. They mounted with them Sophocles' *Oedipus Rex*, but the opening night was prevented by the ban on the club's activities in the autumn of 1944. Hand-puppet comedies by M. Jacob were produced in the *Lesní divadlo v Krči*, among others.

Besides PULS, a leading position among amateur puppet theatres during the occupation was held by *Loutkové divadlo Umělecké výchovy* in Prague-Vinohrady, the *Říše loutek*, working in the Prague municipal library, and the *Loutková scéna Radost*, settled originally in Břeclav and renewed in Zlín following the rape of the Czech border regions. Of these companies' production, the most compelling impulses came out of the *Loutkové divadlo umělecké výchovy*, which under the leadership of Vít Skála based its activity on collaborations with professionals of various branches (Z. J. Vyskočil, F. Vojáček, V. P. Mlejnek, I. Krejčí and others). The remarkable achievements of this group include an allegorical production of Antonín Hirsch's play, *Krysař* (The Rat Catcher, 1940), Vyskočil's remake of *Faust* (1944) and in Rödl's renditions of Czech classicist operas, Kohout's *Zámečník* (The Locksmith, 1940) and Jírovec's *Oční lékař* (The Optician, 1941). Among the works

of *Říše loutek*, led by the sculptor Vojtěch Sucharda, of greatest interest were, most of all, Vladimír Šmejkal's experiments in his revue shows (e. g., *Hurá na jeviště* [Stageward Ho!], 1944), in which he retried the efficiency of various technical methods and puppetry tricks. *Radost*, situated in Zlín, was led by its founder, Vladimír Matoušek, and concentrated mostly on the productions of Czech poetic works (K. J. Erben's *Svatební košile*, 1940; J. Wolker's *Balada o námořníku*; *Verše domova*, 1941).

In September 1944, after the general mobilization of all the Reich's human resources, Czech marionettists were surprisingly not forced to stop their activities. This was evidence of the dismissive attitude of the authorities towards puppet theatre as such. Thus a majority of the companies went on with their work until the fall of Nazism. Some of the performances of these marionettists had an overtly anti-Hitlerian tone.

Přeložil Pavel Drábek

