

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Alžběta Pláničková

František Langer a jeho hry

Olomouc 2016

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Jakubíček, Ph. D.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedenou literaturu a zdroje.

V Olomouci dne 22. 4. 2016

.....

Alžběta Pláničková

PODĚKOVÁNÍ

Velice děkuji panu Mgr. Danielu Jakubíčkoví, PhD. za odborné vedení mé bakalářské práce. Děkuji za cenné rady a věcné připomínky, trpělivost a ochotu, jež mi v průběhu zpracování práce poskytl.

Obsah

ÚVOD.....	5
1. VZTAH LOUTKOVÉHO DIVADLA KE KULTUŘE A LITERATUŘE	6
1.1 Počátky loutkového divadla v českých zemích	6
1.2 Loutkové divadlo v 1. polovině 20. století	9
1.2.1 Vývoj loutkového divadla do začátku hospodářské krize.....	9
1.2.2 Vývoj loutkového divadla od roku 1929 do konce 1. poloviny 20. století.....	12
1.2.3 Loutkářské spolky v 1. polovině 20. století	17
2. REPERTOÁR LOUTKOVÝCH DIVADEL V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ .	19
3. AUTOŘI LOUTKOVÝCH HER 20. STOLETÍ.....	22
4. LOUTKOVÉ HRY FRANTIŠKA LANGERA	26
ZÁVĚR.....	39
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	41

ÚVOD

Jako téma své bakalářské práce jsem si vybrala významného dramatika dvacátého století a také autora loutkářských her pro děti. Když jsem byla malé dítě, neustále mě vodili rodiče do loutkového divadla v našem městě a já jsem z představení byla pokaždé unesená a nadšená. Nadšení mi zůstalo do dneška. Posledním důvodem zvolení si loutkářské tematiky je také fakt, že jsem psala již seminární práci o významném kočovném loutkovém autorovi Matěji Kopeckém a to mě namotivovalo a utvrdilo v tom, že bych mohla v psaní o loutkářství pokračovat.

S tímto stanoviskem jsem přišla za panem doktorem Jakubíčkem. Odcházela jsem z konzultace však lehce zklamaná. Mnou navržené téma bakalářské práce zabývající se Matějem Kopeckým bylo zamítnuto, jelikož o tomto kočovném loutkovém autorovi je napsána už spousta knih. Pan doktor mi ale navrhl, že kdybych se tedy chtěla věnovat ve své práci loutkářství, mohla bych zpracovat jiného autora loutkových her, například Františka Langera a jeho loutkové hry pro děti.

Po stanovení téma jsem tedy začala sbírat informace. Navštívila jsem mnoho knihoven a půjčila si dostatek knih, abych mohla začít zpracovávat bakalářskou práci. Ze začátku jsem o Františku Langerovi neměla moc informací. Postupně se sbíráním nových a nových poznatků jsem se obeznámila s jeho životem a tvorbou. Byla jsem si naprosto jistá, že jsem si své téma bakalářské práce zvolila velice dobře. Z Langerových her jsem byla více než nadšená, protože přesně tyto hry přehrávali v našem městském loutkovém divadle. Velice osobitým stylem a humorem dokáže rozesmát nejen malé diváky, ale i jejich dospělý doprovod.

V mé bakalářské práci tedy nalezneme informace vztahující se k problematice loutkového divadla. Bakalářskou práci jsem zpracovala od dochovaných záznamů počátků loutkového divadla v českých zemích, přes podrobnější rozpracování loutkářské historie, nově vzniklých spolků a obecně repertoáru loutkových divadel v první polovině dvacátého století. V neposlední řadě jsem stručně rozebrala život a Františka Langera. V závěru mé bakalářské práce se věnuji jazyku, obsahu, námětům a charakteristice “kašpárkovství“ ve vybraných loutkových hrách pro děti.

1. VZTAH LOUTKOVÉHO DIVADLA KE KULTUŘE A LITERATUŘE

1.1 Počátky loutkového divadla v českých zemích

Z oblasti Egypta, Řecka a Itálie máme v období středověku již dost historických pramenů o tom, že se v této době provozovaly loutkové produkce. Narůstající doklady o bohatství forem hry s loutkami, o jejich postupném rozšiřování dojižní, západní a střední Evropy a dále na východ umožňují vytvoření již mnohem konkrétnější představy o pronikání středověkého loutkářství na naše území.¹

Počátky loutkového divadla v českých zemích jsou starší více než dvě stě let. V průběhu dvou staletí se loutkové divadlo vrylo do paměti lidí a stalo se součástí českého kulturního dědictví. To však neznamená, že by loutkové divadlo nebylo před dvěma sty lety na našem území nepřítomno. Nemáme však dostatek historických pramenů. Můžeme se domnívat, že předchůdcem loutek byly pohyblivé sošky a figurky, což také dokazuje nález sošky muže, která je vytesána z mamutí kosti, nalezena na jižní Moravě. Její stáří je odhadováno asi na 30 – 35 tisíc let.

Vývoj loutkového divadla u nás rozdělují historici loutkářství do tří základních vývojových etap – etapa kočovných marionetářů (od druhé poloviny 18. století končící na přelomu 19. – 20. století); etapa amatérských loutkářů (začátek 20. století do roku 1949) a etapa profesionálních loutkových divadel (od roku 1949)

U samotného začátku českého loutkářství, přibližně v druhé polovině 18. století, stáli převážně kočovní loutkáři či marionetáři. Vždy součástí lidového divadla byly i další atrakce, jež měly diváky zaujmout. Vyhledávanou atrakcí zapojenou do repertoáru loutkových divadel bylo provazochodectví. Kočovní loutkáři, kteří hráli převážně v národním jazyce, se snažili svými hrami zprostředkovat zábavu a částečně i vzdělání prostým lidem na vesnicích. Toto období započalo nepřetržitý, v průběhu času měnící se vývoj loutkového divadla u nás. Tak jak tehdy vzniklo loutkové divadlo, tak chápeme i dnešní divadelní systém.

Vedoucí snahou loutkářů bylo co největší možné přiblížení života v cizích krajích. K těmto účelům využívaly prvky s výrazným výtvarným charakterem: laterny magiky,

¹DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 12.

panorámy, kukátka, další. V této době byly velice oblíbené panorámy. Panorámy byly obrazy uzavřeny do kruhu. Loutkáři jimi zobrazovali soptící Vesuv, požár Kodaně a nejkrásnější fontány v Římě.

Dle Bartoše lze považovat za předky loutkářství na našem území Jana Václava Bittera z Mělníka a Matěje Vavrouše z Habe na Čáslavsku. Tito dva marionetáři uvádí v dobových žádostech o loutkařskou licenci, že jejich otcové se zabývali loutkovým divadlem.²

Postupně se začínají věnovat lidovému loutkářství i celé rodinné větvi, například: Kopečtí, Dubští, Kočkové Majznerové a další. Mezi nejvýznamnější českou rodinnou větev však patří rodina Kopeckých v čele s Janem Kopeckým. Zajímavostí je, že jeho potomci a potomci potomků se věnují loutkovému divadlu dodnes. Rodina Kopeckých spolu s dalšími kočovnými loutkářskými rody, si prošly nesčetnými peripetemi. Konkrétně od nazývání je potulnými komedianty, přes časté obměny svého repertoáru, vzhledem k událostem, které se odehrávaly na konci 18. století a v průběhu 19. století, až po mnohé neudílení licencí k provozování loutkového divadla. S tím byly spojené časté změny jejich pobytu. V tomto období se nejčastěji hrály hry o *Faustovi*, o *Donu Juanovi* anebo také *Herkulovi*.

Kočovní divadla se nejvíce hrála na vesnicích. Jejich enormní snahou byla částečné vychovávání. Tuto skutečnost loutkáři praktikovali převážně tím, že podávali svým divákům obrazy z dějin českého národa. Hry byly zaměřovány také na cíl pobavit jedince v hledišti a oprostít je od každodenních starostí s těžkou prací na poli. Obecenstvo těchto divadel bylo velice různorodé. V hledišti se objevovaly všechny generace, od nejmenších dětí až po starce, ale také jedinci ze všech vrstev inteligence. Od negramotných po vysoce vzdělané písaře a kronikáře. Mnohdy na představení zavítali studenti i vojáci, kteří měli službu v okolí. V každém ohledu se kočovní loutková divadla snažila přizpůsobit žádanému repertoáru. Tím, že se přizpůsobovala, zasloužila si název lidové loutkové divadlo“ či „tradiční lidové loutkové divadlo“. Velice zvláštní je, že taková divadla byla v této době skoro jedinou formou zábavy i přesto, že kroniky uvádějí, že se loutkáři řadili mezi žebráky.

Po ukončení napoleonských válek, je kočovnému divadlu opět otevřen svět. Opět se hrálo v hospodách a kulturních domech na vesnici. Docházelo i k inovacím na straně jeviště, které se začalo rozšiřovat. Pozadí však mělo stále stejnou podobu. Vždy se objevoval námět lesa, zámku a zahrady. Podrobnější popis najdeme

²BARTOŠ, Jaroslav. Loutkařská kronika: Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích. 1. Praha: Orbis, 1963, s. 51.

v článku *Jihočeští loutkaři lidoví z 2. polovice XIX. století* od Zátky. „Obyčejná světnice malována byla zeleně a předměty na ní v konturách bílých a černých. V komnatě hradní převládala červená barva stěn a ozdoby žluté. Les zobrazen byl temně a činil dojem divokosti přírodní, hloubky a opuštěnosti od světa. V zahradě vynikly ze skupin křoví a stromů bílé sochy a keře s velikými naružovělými květy. V krajině namalován byl hrad na vysoké skále, v dálce modravé obrysy hor, zpredu tekoucí řeka nebo jezero.“³

Některá kočovná divadla využívala prostor jeviště a obstarala pro své marionety plastiky pohovek, židlí a stolů, zkrátka všeho nutného k doplnění scény. Velikou chloubou loutkářů byla opona, kterou si sami vymalovávali, ale také počet jejich marionet. Některé loutkářské rody vlastnily přes padesát loutek a počty stále jen narůstaly. Své loutky si bohatší kočovní loutkaři nechávali vytesávat u řezbářů. Ti chudší si je vyřezávali sami, na což mohli být velice pyšní, jelikož celé jejich řemeslo je jen čistě jejich práce.

První, zatím nejstarší doložené novodobé české divadelní představení v české řeči se uskutečnilo v Praze okolo roku 1763, kdy italská operní společnost uvedla v českém jazyce intermezzo *Zamilovaný ponocný*.⁴ Tím, že část představení byla v našem národním jazyce, odstartovala se pohnutka značné části českého obyvatelstva k tomu, aby divadelní inscenace byly převážně v národním jazyce.

V období kolem devatenáctého století tvořil repertoár loutkářů přes sedmdesát her. Důležité byly i obměny. „Pro jednotlivé hry je typické, že se vyskytují i pod řadou dalších názvů (např. *Jenovéfa se hrála také jako Falešně obžalovaná hraběnka* či *Truchlohra o hraběnce Genovefě z Brabantu*).“⁵ Loutkáři si své hry pamatovali z paměti. Nastávaly však situace, kdy marionetáři do své hry přidali pár nových textů či dialogy obměnili.

Koncem devatenáctého století se vývoj loutkářství postupně ukončoval, i když čeští lidoví loutkaři zůstali na našem území do poloviny následujícího století. Postupně se snažili ochotničtí loutkaři oddělit od tradičního pojetí loutkářství.

³ZÁTKA, František: „Jihočeští loutkaři lidoví z 2. polovice XIX. století“, *Loutkář* 1917/18, s. 102.

⁴DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 39.

⁵Tamtéž, s. 56

1.2 Loutkové divadlo v 1. polovině 20. století

1.2.1 Vývoj loutkového divadla do začátku hospodářské krize

V tomto období bylo nadále loutkářství reprezentováno loutkařskými rody. Docházelo však k výraznému posunu v jejich sociálním prostředí převážně tím, že loutkáři byli vzdělanější, měli dostatečně zdravé sebevědomí a získali si postavení ve veřejném životě. Podstatně se snažili inovovat svůj repertoár, avšak nikdy nezanevřeli na své staré hry. Tím, že byli v lepší materiální situaci, byli schopni si i lépe vybavit svoje scény a zmodernizovat celé jejich představení (světelnými a zvukovými efekty).

Významnou roli po skončení první světové války měli synové Jana Kopeckého: Antonín, Matěj a Jindřich, kteří praktikovali loutkové divadlo na italské vojenské frontě, kde byli přiděleni. Loutkové divadlo také provozovali v československých legiích. Bavili zde české vojáky. Velice oblíbenými se staly hry vlastenecké *Žižkova smrt* a *Lešetínský kovář*.

Nejvýznamnějším z bratrů byl však Antonín Kopecký, který se objevoval i v mnoho propagačních akcích na Slovensku. „Právě na příkladu „loutkáře-legionáře“ Antonína Kopeckého, na jeho životním stylu i velmi zodpovědnému přístupu k loutkářské činnosti můžeme sledovat proměnu sociální i kulturně vzdělanostní úrovně nastupující generace zástupců této větve našeho loutkářství.“⁶

Loutkové divadlo i v této době sloužilo jako estetická výchova a zábava dětí. Nejen ze strany diváků, ale i ze strany herců. „Již někdy koncem roku 1917 se začali zajímat o loutkové divadlo chovanci pražského Jedličkova ústavu pro postižené děti.“⁷ Prvně hráli pro své kamarády, poté se vydali i do jiných měst, kde hráli až před dvěma tisíci diváky. Výjezdy pro děti pořádalo také Loutkové divadlo Feriálních osad, které vyjíždělo na pobyty dětí z velice chudých rodin.

V prvním desetiletí převažoval počet ochotnických amatérských marionetářů, kteří převzali vedoucí iniciativu a uvědomovali si, že se nemohou stále držet tradičních konvencí, které se po dlouhou dobu nepohnuly vpřed, a musí přijít s něčím novým. Celé nynější smýšlení byl začátek modernizace loutkového divadla, která byla nazývána také jako loutkářská renesance.

⁶DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 168.

⁷Tamtéž, s. 169.

Ve dvacátých letech dvacátého století se začínaly hojně rozrůstat loutkářská družstva.,,Tomáš Dubský založil začátkem dvacátých let na popud Jindřicha Veselého organizaci Kotva, sdružující provozovatele cestovních zábavních podniků.“⁸ Stavěly se i budovy,

aby se nemuselo hrát jen v hostincích, knihovnách či sokolovnách. „Když se začala budovat reprezentativní stavba Knihovny hlavního města Prahy, bylo rozhodnuto, aby zde byla zřízena moderně vybavená loutková scéna, která po dohodě pražských loutkových scén, byla nabídnuta souboru Říše loutek.“⁹

S tímto rozmachem byl spojen i začátek publikování časopisu Český loutkář (později jen Loutkář), jež vycházel v letech 1912 – 1939 spolu s časopisem Naše loutky (1923 – 1938). Časopis Loutkář, který patřil mezi první publikovaná loutkářská periodika ve světě, měl pod záštitou dr. Jindřich Veselý. Dr. Veselý se stal nejvýznamnějším propagátorem loutkového divadla a organizátorem loutkářského hnutí. Angažoval se také v Českém svazu přátel loutkového divadla, jež bylo později přejmenováno na Alšovo loutkové divadlo.

Loutkové hry jsou sepisovány a začínají vycházet i knižně. Nejen jako soupisy loutkových her, ale i jako návody o stavbě scény, konstrukci marionet, vyzkoušených dekoračních systémech a kostýmování loutek.¹⁰ Velice tomu pomáhalo Loutkařské soustředění (nahradilo již nefungující spolek Český svaz přátel loutkového divadla), které pořádalo sjezdy a pomáhalo autorům her s publikací jejich knih. V jejich kompetenci nechybělo ani pořádání výstav. Díky Loutkařskému soustředění se české loutkářské snahy dostaly i do povědomí kolegů v zahraničí. Následkem těchto změn vznikla v Říši loutek mezinárodní organizace loutkářů UNIMA (Union internationale des marionnettes).

Nejvýznamnějším výsledkem vzepětí českého loutkářství na začátku dvacátých let byl vznik a opětovné zahájení činnosti, respektive stabilizace uměleckých loutkových scén. Scény chtěly dávat důraz na umělecké aspekty a chtěly se odlišovat od jednoduchých scén. Majitelé loutkových divadel přizývali do svých spolků velice manuálně zručné a intelektuálně

⁸DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 167.

⁹Tamtéž, s. 170.

¹⁰Tamtéž, s. 170.

vtipné jedince.¹¹Těchto scén bylo hned několik a všechny měly něco společného. Tím bylasnaha pravidelnosti vystoupení. Každá scéna si však šla svým vlastním směrem a zaměřovala se na něco jiného, vždy podle toho, kdo stál v čele. Obecně směřovaly svůj zájem na scénografii a dramaturgii.

Modernizace loutkového divadla znamenala změny ve scéně divadel. Zvětšovaly se a prohlubovaly, byly dostavovány náhradní lávky, aby loutkovodiči zaplnili prázdná místa na scéně svými loutkami. Také byly stavěny scény, které měly více pater. Tyto změny vyřešily problém mluviče loutek. Ten před modernizací seděl v orchestřišti a před sebou bylo zrcadlo, které mu zprostředkovávalo pohyb loutek za ním. Nyní měl své místo vedle loutkovodičů a jeho hlas byl, díky změnám ve scénách, i velice dobře slyšet.

Modernizace se však netýkala jen divadla, ale i loutek. Pokrok nebyl tak znatelný. Zdokonaloval se obraz loutek, jež měl co nejvíce odpovídat lidské anatomii. Přišlo zjemnění v obličejí a zdokonalil se kloubní systém loutek, jež měl odstranit opornost v pohybech loutky. Často byli výtvarníci ovlivněni jinými uměleckými směry, například: kubismem, konstruktivismem a funkcionalismem. Výraznou inspiraci čerpali i od loutkářů ze zahraničí. „*Pod vlivem nových výtvarných směrů, především funkcionalismu, se pokusilo několik výtvarníků, hlavně Josef Jelínek a Bohuš Šippich, o soustruhované loutky zjednodušené až do geometrických tvarů.*“¹²Zároveň se však žádalo, aby loutka pasovala s již zhotoveným kompletem loutek. Se změnou stavby a podoby loutek spolupracoval průmysl, jenž vyráběl pro marionety různé oblečky a doplňky, kterými loutkáři mohli ozvláštnit svou scénu.

A právě loutka byla to, co přiválo mladou krev mezi amatérské loutkáře. Nezáleželo na tom, zda byli autory loutek nebo jen pomáhali s dekoracemi. Většina z nich byla absolventy Uměleckoprůmyslové školy (řadí se k nim Martina Alšová-Svobodová, Josef Skupa, Bohuslav Metelka a další.). A po skončení první světové války měli všichni tito umělci zcela otevřené dveře pro rozvoj českého loutkářství, které stálo těsně pod vrcholem své slávy.

Velice významným milníkem období modernizace byla změna pohledu na „kašpárkovství“. Postupně od konce devatenáctého století se začal měnit jeho charakter.

¹¹ ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. Praha. Academia, 2000. s. 289.

¹²DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 176.

V tomto období bylo snahou autorů zapojit Kašpárka do výchovných pohádek, což vedlo ke změně pohledu na postoj loutky. Snažili se co nejvíce přiblížit Kašpárka dětskému publiku a ztotožnit jej s oblíbeným dětským hrdinou. Toto však odsoudilo postavu Kašpárka ke ztrátě vnitřní dynamiky a pomalu zanikala jeho jedinečnost a potřeba jej vidět v každé loutkové hře. Nacházely se však jiné loutky například: Spejbl a Hurvínek, které oplývaly ztracenou vnitřní dynamikou Kašpárka a byly schopny uspokojit dětského diváka.

Dalším znakem modernizace byla změna v dramaturgii. V tomto období mnoho autorů vidělo vzor v Německých zemích, především u her Franze hraběte Pocciniho, jenž měl jiné pojetí her. V jeho tvorbě byla morálka řečena, ne hrána. Snažil se ozvláštnit své hry humornými vsuvkami autora.

Valná většina loutkářů měla povědomí o tom, co modernizace loutkového divadla obnáší, ale našli se i takoví, kteří se jen oháněli jmény zahraničních autorů, protože nebyli jinak schopni argumentovat lidem, kteří loutkové divadlo značně podceňovali. Zcela jasně chápali rozdíl mezi loutkovým a neloutkovým divadlem, ale pořád se bohužel většina představení podobala činoherní hře. Podle Dubské si mnoho z nich neuvědomovalo, že „rozvinutá divadelní kultura může loutkovému divadlu nabídnout řadu teoretických poznatků a inscenačních postupů.“ Až v roce 1923 Otakar Zich publikoval v časopise *Drobné umění* studii *Loutkové divadlo*, jež je považována za první pokus o definování podstaty loutkového divadla.

1.2.2 Vývoj loutkového divadla od roku 1929 do konce 1. poloviny 20. století

Významným mezníkem vývoje loutkového divadla první poloviny dvacátého století bylo vypuknutí hospodářské krize v roce 1929 a s ním spojené změny jak v politických, ekonomických, tak i v kulturních sférách. I přes to ve třicátých letech dvacátého století pořádaly spolky velkolepé sjezdy a výstavy. Tento stav bohužel trval jen do doby okupace.

Na začátku tohoto období nikdo ze spolků nevěděl, jakým směrem se nyní budou loutkové scény ubírat. Všechny však předčil spolek, ve kterém působil Josef Skupa. Překonal mnoho skupin, které se řadily k vrcholu tohoto období, svými hrami *O Spejblovi a Hurvínkovi*. Kritici tvrdili, že jeho díla mají průměrnou literární složku, ale obdivovali Skupovo mistrovské herectví. Mnoho spolků se v této době snažilo Skupovu výjimečnost napodobovat, ale výsledkem byly pouze nepovedené imitace.

Loutková divadla v tomto období velice konkurovala klasickým divadlům, především díky změnám v režii loutkových divadel. Do těchto pozic byli vybráni mladí lidé (Erik Kolár, Vladimír Šmejkal, Vladimír Matoušek a další), kteří posunuli loutkové divadlo zase o kousek dál. Přinášeli s sebou nové metody a čerpali inspiraci od zahraničních autorů. Snažili se divadlo pozvednout formu experimentu.,, *Jejich tvůrčí aktivita vyústila do postupného přesunu důrazu ze složky výtvarné na složku režijní, což byla jedna z nejpodstatnějších změn oproti předcházejícím letům.*“¹³

Se změnou v obsazení postů režie je spojen i měnící se pohled na loutková divadla převážně ze strany dramaturgie. Významně tomu přispěla změna v generacích loutkových divadel a avantgardní vliv na mladé autory řešící spíše stránku režijní než dramaturgickou. Výsledkem některých spolků však byly upadající hry pro děti, čímž se stále více vzdalovala česká loutková divadla od národní literatury.

Mezi významné body poklesu loutkářské dramaturgie byl rozvoj reklamních a propagačních her, jimiž firmy za účelem zisku manipulovaly dětské publikum. Josef Piláček, výrobce mýdel a svíček, hojně využíval tohoto nového konceptu. Výsledkem byla dokonce celá edice her a také vznik Piláčkova loutkového divadla. V repertoáru loutkových divadel nechyběly ani hry propagující zdravotnické zásady, vydáno bylo i několik protialkoholních propagací, byly nabízeny produkty životních pojišťoven, vycházely texty k podpoře na ochranu zvířat, k propagaci sokolství či organizaci Civilní protiletectvé obrany. Texty těchto her mají v naprosté většině nulovou uměleckou hodnotu, významné jsou pro nás pouze jakobovými dokumenty, často byly vydávány bez udání autora.¹⁴

Díky vlivu avantgardního směru nově vznikl žánr revue, který byl v té době spíše typičtější pro klasická divadla. Autoři loutkových her čerpali ze zásob Voskovce a Wericha. Ve spojitosti s revue se nejčastěji objevovalo jméno Jana Malíka, jež působil v Loutkovém divadle Sokola v Praze-Libni. Vtipně narážel na problémy každodenního života. Neopomenul ani vtipně okomentovat politické a kulturní dění doby.

V druhé polovině třicátých let si začali autoři uvědomovat přicházející hrozbu druhé světové války. Na toto reagovali i čeští loutkáři a snažili se posílit demokratické síly tím, že uváděli hry s národní a historickou tematikou (Malíkův *Míček Flíček*,

¹³DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 210.

¹⁴BEZDĚK, Zdeněk.: *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Divadelní ústav, Praha 1983. s. 90-93.

Skálové *Jan Žižka*).¹⁵ Do této propagace se zapojil i Josef Skupa svou hrou *Hurvínek se učí čarovat*. Tímto dílem se snažil vměstnat dětem do podvědomí poznání hodnoty přátelství a vzájemné pomoci. I dva měsíce po obsazení českých zemí Hitlerem, hrával Skupa *Kolotoč o třech poschodích*, poté hraní vlasteneckých her bylo velice nebezpečné.

Se vznikem Protektorátu Čech a Moravy byl spojen i zánik téměř čtvrtiny souborů. Významným bodem v české loutkářské historii byl zákaz činnosti České obce sokolské v roce 1941, což postihlo nejaktivnější spolková divadla.¹⁶ Některé skupiny měly však to štěstí a přešly pod jiné organizace dřív, než začala konfiskace. Naneštěstí se jich také týkaly enormní újmy – ztráta marionet, hudebních nástrojů a moderně vybavených scén. Ztráty se netýkaly pouze materiálních statků, ale funkce bylo zbaveno mnoho spolupracovníků a mnoho dobrých autorů bylo nuceno opustit své posty. Díky rasistickým opatřením měli zakázanou činnost především Josef Skupa, Erik Kolár, Růžena Česaná, Alois Tašner a mnoho dalších. Fašisté byli schopni zajít až do krajnosti a nechali Zdeňka Schmoranz popravit.¹⁷

V tomto velice vyostřeném období nadále fungovalo Loutkářské soustředění. Hlavními činnostmi po celou dobu okupace bylo pořádání mnoha loutkářských kurzů. Vydávalo také oběžník *Zprávy Loutkářského soustředění*, který byl určen pouze členům a obsahoval necenzurované interní informace.

I přes všechny těžkosti doby vznikaly nové spolky např.: scéna v Třeboni, která byla součástí Okresního světového sboru, pod vedením režiséra a dramaturga Zdeňka Endrise. V roce 1942 byl však spolek rozpuštěn, jelikož souhlasil s nařízením hrát pro německé děti.

Po celou dobu Protektorátu, kdy se profesionální loutkové scény potýkaly s různými nařízeními a zákazy, mohli lidoví loutkáři provozovat svou činnost relativně bez úhony. „V Čechách a na Moravě působili loutkáři, jež měli živnostenské povolení od svých předků – lidových marionetářů 19. století, a to především Kopečtí, Majznerové, Dubští a mnoho dalších.“¹⁸ V severovýchodních Čechách působil Vilém Majzner se svou ženou.

¹⁵DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 237 - 238.

¹⁶Tamtéž, s. 240-241.

¹⁷Tamtéž, s. 241.

¹⁸Tamtéž, s. 242.

V jižních Čechách vystupoval známý Václav Dubský a Tomáš Dubský, kteří se museli potýkat s mnohými nepřízněmi osudu. Němci jim totiž zabavili koně i maringotku a jeho synové byly nasazeni na nucené práce. Zato rod Kopeckých, v čele s Matějem, jezdil po celých Čechách i Moravě.

Všem těmto jedincům pracujícím na základě živnostenského povolení svých předků se přezdívalo ambulanti loutkáři. A právě tito ambulanti loutkáři se potýkali v meziválečném období s velkou kritikou. Jedna část publika je přijímala a dívala se na ně s jistou sentimentalitou, která zachovává tradiční loutkářství, a ta druhá byla ostrou kritikou. O tom není pochyb, jelikož praktikovali většinou to, co předváděli jejich otcové v minulém století, což se kritice nelíbilo. Ohrazovali se tvrzením, že doba pokročila.

Ambulanti loutkáři se stále nemohli začlenit do hlavního proudu loutkářství. Až za doby okupace se rozdílný názor sentimentálních diváků a kritiků sjednotil ve vstřícný postoj. Vše, co jen trochu připomínalo historii českého národa, bylo rázem svaté. Noviny neustále psaly o jejich buditeckých zásluhách v době obrození. Několik loutkářů Kopeckých bylo pozváno do národního rozhlasu v roce 1939, kde měli tu čest předvádět *Fausta*. Tato pocta je potkala i v následujícím roce, kdy přehrávali *Loupežníky na Chlumu*.

I když se ambulanti loutkáři nevyhnuli doзору úřadů, měli mnohem větší možnosti než klasická divadla. Přehrávali převážně vlastenecké hry *Pana France ze zámku, Jiřího z Poděbrad, Lešetínského kováře a Psohlavce*¹⁹ a mnoho dalších. V podstatě v tomto období byli kočovní loutkáři na výsluní, ale bohužel jen do té doby, než se v našich zemích nastolil komunistický režim. Ten zakázal živnostníkům možnost samostatného působení.

Jedinou profesionální scénou v období války bylo Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy. Mnoho dalších spolků se snažilo o zvýšení profesionální úrovně, ale podařilo se jim to jen dočasně.

V průběhu druhé světové války rozšiřovala loutková divadla svá působení. Hrály hry v domovech pro židovské děti. Také měly možnost přehrávat

¹⁹DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 244.

v koncentračních táborech (Terezín, Ravensbrück). Na Středním východě, což bylo působiště československých vojáků, založil Zdeněk Hapala maňáskovou zájezdovou scénu Bajka.²⁰

Mezi loutkáři v období Protektorátu byly mnohem větší snahy hrát pro dětské publikum. Hlavním důvodem byla pomoc dětem zapomenout na každodenní trápení v této nepříznivé době. Velice slibně se myšlenky ujala Umělecké společnost, jež obohatila svůj repertoár o mnoho pohádek i komedií (*Jak hloupý Honza vyzrál na princeznu, O nespokojeném kohoutkovi*). Také spolek Říše loutek nezůstával v pozadí, který vsadil na Karafiátovy *Broučky*. Zpátky se nedrželo ani Skupovo divadlo, které neustále přicházelo s novými náměty o Spejblovi a Hurvínkovi (*Robinson Hurvinque*).

Další tendence loutkových divadel se projevovala zvýšeným zájmem o český jazyk, literaturu, převážně poezii (Erbenova *Mateřídouška*, Máchův *Máj*), a také české dějiny. Převládaly vlastenecké hry (*Pan Johanes*), které v této době nesměly být hrány v hereckých divadlech. Svůj zájem směřovali i k přehrávání národních skvostů (*Babička, Prodaná nevěsta, Psohlavci*).

Poslední tendencí některých spolků byla protifašistická a protiokupační propaganda. Tyto snahy se však mezi sebou prolínaly. Okupační úřady požadovaly, aby se přehrávaly hry zahraničních, převážně německých autorů. Což čeští loutkáři splnili, ale ne tak, jak si nacisté přáli. Hrál se *Krysař*. Cenzura tento fakt přehlížela. Hájili se vysvětlení, že Dykův *Krysař* má základy v pohádce bratří Grimmů.

V roce 1940 napsal pro Skupovo divadlo Jan Malík, pod pseudonymem Jiří Kubeš, tři hry: pohádka *Voničky*, komedie *Ať žije zítřek* a *Dnes a denně zázraky*. Ani v těchto třech hrách nechyběly postavy Spejbla a Hurvínka. Inscenace byly zcela jasně namířeny proti fašistům. Proto ani Skupa neunikl gestapu, které ho přišlo v roce 1944 zatknout. Tímto činem bylo zrušeno jeho divadlo.

Díky nenaplněné snaze Němců zmařit vlastenecké pohnutky, si začali vztek vybíjet na divadlech tím, že vydali rozkaz zavřít všechna divadla kromě divadel hrajících pro děti.

Většina autorů tušila, že brzy bude konec války. Začali se připravovat na obnovení činnosti. „*Jan Malík, Josef Skupa a další připravovali návrh nové organizace československého loutkářství v osvobozené republice.*“²¹

²⁰ Tamtéž, s. 246.

Po skončení války se divadla mohla opět znovu věnovat své činnosti a vzkvétat. Některé spolky navazovaly tam, kde skončily, ale nová společenská situace ovlivnila další vývoj. Svou tvorbu obnovila i amatérská divadla. Od roku 1949 byly primární tendence autorů budovat profesionální divadla. Významným mezníkem v dějinách loutkářství je rok 1952, kdy byla otevřena katedra loutkářství na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze.

Spolu s nastolením komunistického režimu byla také nastolena nesvoboda umělecké činnosti, což velmi zasáhlo do přirozeného vývoje loutkových divadel. Tímto skončila jedna dlouhá etapa formování divadel z amatérských scén po významné profesionální scéně.

1.2.3 Loutkářské spolky v 1. polovině 20. století

V průběhu první světové války činnost spolků lehce utichla, jelikož mnoho mladých autorů muselo odejít bránit české země. Ale nevymizela. Snažily se o pravidelné hraní alespoň jednou týdně.

V období první poloviny 20. století však vznikalo nepřehledné množství loutkových divadelních spolků. Velmi často se stávalo, že spolky brzo zanikly a některé, hnané konkurencí, přicházely na jeviště plně nepřipravené, čímž byla ovlivněna kvalita představení.

Jedním z významných spolků tohoto období Český svaz přátel loutkového divadla. Spoluzakladatelem byl významný Dr. Jindřich Veselý. Nejvýraznějším cílem spolku byla snaha o založení vlastního loutkového divadla v Praze. Plán se bohužel neuskutečnil, jelikož přišla první světová válka. Spolek však nezoufal a vzal pod svá křídla jiná divadla např.: loutkové divadlo v Kinského sadech.

Na začátku roku 1914 se dostal do povědomí lidí spolek Loutkové divadlo Feriálních osad, kde započal svou loutkovou kariéru Josef Skupa, autor Spejbla a Hurvínka. Výrazně spolku pomohl také Karel Novák, jehož přítomnost přinesla stabilizaci souboru. I přesto, že divadlo vzniklo na začátku první světové války, bylo jejich snahou hrát každý den. Spolek měl veliký úspěch, jelikož modernizaci především v dramaturgii vnesla mladá krev.

²¹DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 244.

Vodění loutek byla zodpovědností zkušených loutkařů. Přehrávaly se zde pohádky, ale také činohry. Tím, že skupina vznikla na začátku 1. světové války, hrála především protirakouské kabarety. Jako hlavní nástroj využili Kašpárka, jemuž přivlastnili zcela jiné schopnosti, než na které bylo obecnstvo zvyklé doposud. Kašpárek dostal přívlastek “revoluční“. Tímto krokem si zcela získali i dospělé publikum. V souboru se vyskytovali jedince všech generací, což spolku ubíralo na prestiži. Bylo nutné najít někoho, kdo by tyto rozbouřené vody sjednotil. Tím se stal Josef Skupa. Angažoval se v přestavbě jeviště, které bylo doplněno o elektrické osvětlení a další rekonstrukce, jež se nesly v duchu modernizace.

Mezi ty nejsilnější skupiny patřil loutkový spolek Umělecká loutková scéna, která vznikla těsně před koncem první světové války a založila jej Liběna Odstrčilová. Po vzniku republiky začala realizovat svůj cíl – vytvořit profesionální loutkové divadlo, muzeum a založit školicí středisko pro loutkáře. Tato myšlenka byla držena jen po čtyři měsíce, jelikož ULS neměla dostatek finančních prostředků k udržení si pronajatých prostor. To však neznamenalo zánik spolku, jen své působiště přesunul do škol a působil i na občasných zájezdech. Bohužel i přes tuto snahu byl spolek v roce 1921 rozpuštěn.

V roce 1920 vznikl další loutkový spolek Říše loutek, jež začínal hrát v budově měšťanské školy na Letné v Praze, poté se několikrát přestěhoval. Založili ho manželé Suchardové. Otevření Říše loutek bylo zahájeno Erbenovou pohádkou *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*. Celý spolek byl postaven na předávání pohádek a s ním zprostředkovaný estetický zážitek malým dětem. O veliký rozvoj Říše loutek se svými znalostmi a zkušenostmi zasloužila jeho režisérka, bývalá herečka Národního divadla, hraběnka Marie Aichelburgová. Tato scéna se udržela až do čtyřicátých let, kdy Anna Suchardová zemřela.

2. REPERTOÁR LOUTKOVÝCH DIVADEL V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ

Významným rozdílem mezi pojetím tradičního loutkářství a moderního, novodobého proudu, je ten, že se v divadlech nehrály pouze jen hry, které měla většina osazenstva spojena s loutkovým divadlem. K nim se řadily především zahraniční hry: *Faust*, *Posvícení v Hudlicích*, *Pan Franc ze zámku*.²² Začaly se hrát i představení, jež nebyla tak známá veřejnosti. Tím, že v tomto období se převážně projeví amatérští loutkoví autoři, kteří měli méně osazenstva, byli tradiční autoři nuceni tvořit neustále nové a nové hry, čímž si rozšiřovali repertoár.

Těžiště repertoáru bylo v pohádkových hrách, převážně v pohádkách umělých. Pohádky totiž poskytovaly loutkářům svým živým dějem, nekomplikovanými postavami, dávkou pohádkové fantazie a jasnou preferenci morálních hodnot, vyjádřenou vítězstvím dobra nad zlem, velmi vhodné náměty.²³ V tomto žánru se střídaly postavy nereálné s reálnými a do děje vstupoval Kašpárek, který nesměl chybět v žádné hře. Celá tato kompozice dodávala pohádkám groteskní a veseloherní ráz. Mezi nejvýznamnější autory tvorby loutkových pohádek patřili především: Jaroslav Průcha, František Ptáček, Anna Sucharová a Leontýna Mašíňová.²⁴

Už jako v tradičním pojetí loutkového divadla, tak i v moderním pojetí byla součástí repertoáru výchovná funkce. S touto funkcí se pojí jméno Karel Driml (hra *Bacilínek*), jenž se ve svých hrách zasloužil o rozšiřování zdravotnické osvěty. Většinou tato funkce byla včleňována do pohádek, aby celé poučování bylo pro děti stravitelnější.

Přehrával se také žánr grotesek a parodií. Mezi nejvýznamnější zástupce patří tzv. "pohádka naruby". Prvním u nás, kdo se zabýval tímto typem pohádky, byl Karel Mašek (*Pohádkový zákon*, *Krasocitný Budulín*), jež měl pseudonym Fa Presto. Ve svých hrách uplatňoval dvě pravidla: zaujmout diváky mladšího věku pohádkovým příběhem a zároveň zaujmout diváky dospělého věku tím, že do repertoáru hry zakomponoval satiru a parodii. Metodu však nevymyslel sám. Nechal se inspirovat německým dramatikem Franzem Poccinym.

²²DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004, s. 176.

²³ Tamtéž, str. 177.

²⁴BEZDĚK, Zdeněk: *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Divadelní ústav, Praha 1983, s. 49-64.

Velice oblíbenými se staly však i komedie, které osladily život utahaným jedincům v hledišti. V komediích vždy figuroval Kašpárek, s nějakým svým pomocníkem, stojící proti nadpřirozené bytosti – drakovi nebo vodníkovi a dalším. Loutkáři chtěli své hry co nejvíce přiblížit svému publiku, tudíž si volili za záporné postavy lakomé sedláky, nespravedlivé panské správce a vypočítavé kupce. Od toho se odvíjely i názvy komedií (např. *Jak Kašpárek napálil vodníka*). Komedie byly neustále se opakující podobné příběhy se stejným hrdinou a měly docela nízkou úroveň. To se však podařilo změnit Františku Čechovi. V jeho hrách také figuroval Kašpárek a další jadrné lidové postavy jako Drndálek, Honza, policajt Pivoňka, jež tvořili ustálené typy.²⁵ Jeho hry (*Zlaté srdce, Drak, Fištrona* další) utkvěly lidem v paměti, a proto se k nim vracely celé generace budoucích loutkářů.

Méně často se objevovaly hry se sociálním námětem. Důvodem mohlo být to, že hry se až velice nápadně blížily k činohře. Výjimkou byla hra Františka Ptáčka (*Princezna nafta*), která měla premiéru ve spolku Říši loutek roku 1927.

Jen ve velice ojedinělých případech byly hry překládány z cizích jazyků, spíše byly upravovány hry jiných národních autorů (např. Aloise Jiráska a Josefa Kajetána Tyla). „V roce 1921 uspořádal cyklus Jiráskových her na sokolovském loutkovém divadle v Železnici malíř Věnceslav Černý. K Tylovi a Jiráskovi se často vracel i malíř Karel Vik, vedoucí sokolského loutkového divadla v Turnově.“²⁶

Po ukončení první světové války vznikaly hry, které oslavovaly výhru a osvobození českých zemí. Nejčastěji byly ztvárňovány formou alegorií. Alegorie nebyly však jen o konci války. Mezi významné autory alegorií se řadí Alois Jirásek. Loutkovému divadlu přispěl svými díly jako např.: *Pan Johanes* (alegorická báchorka), S vytvořením Umělecké loutkové scény se ustálil i její repertoár. Přehrávaly se především parodie (Jeřábkův *Služebník svého pána*), alegorie (Jiráskův *PanJohanes*).

Ve třicátých letech byl velice oblíbený loutkový kabaret, jenž byl hrán v mnoha divadlech (Červená sedma, plzeňské divadlo Feriálek, Loutkové divadlo Sokola v Liberci). Loutkáři se zaměřili převážně na kabaretní pořady. Součástí byly i krátké aktovky, scénované písničky a taneční čísla a další. Velkou přízeň diváků si získaly i vtipy narážející na dobu a dění v českých zemích, které byly zařazeny do promluv.

²⁵DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 178.

²⁶Tamtéž, s. 180.

Vedle kabaretů se také velké oblibě těšily operety Tyla a Jiráska. Některé spolky, konkrétně Loutkové divadlo Sokola v Liberci, si uvědomily, že operety těchto významných autorů jsou ohrané a přišly s novými hrami (J. Offenbach: *Orfeus v podsvětí*, *Princezna Trebizonda*, Ch. A. Lecocq: *Giroflé-Girofla*).²⁷

²⁷DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 211.

3. AUTOŘI LOUTKOVÝCH HER 20. STOLETÍ

Ve dvacátém století tedy enormně stoupal počet loutkových spolků, ať už profesionálních či amatérských, a také stoupal počet velice mladých autorů loutkových her. Jedním z významných představitelů splňujících tyto podmínky byl Erik Kolár. Erik Kolár se setkal s loutkářstvím již velice brzy, za studií na gymnáziu. Ve svých osmnácti letech vstoupil do spolu Loutkového divadla Umělecké výchovy. Jeho názory na divadlo byly ovlivněny avantgardním divadlem. V tomto duchu i tvořil. Zpracoval mnoho inscenací např.: *Pohádkový zákon* Karla Maška či *Cínového vojáčka* Vojíře. Během války se v tvorbě odmlčel, jelikož byl deportován do koncentračního tábora. Po úspěšném návratu se podílel na formování profesionálních loutkových scén. Za celou dobu jeho působení v loutkářském odvětví, byl velikým přínosem pro mnoho autorů. Pořádal různorodé přednášky a kurzy, které se věnovaly převážně loutkářské dramaturgii a teorii. Také přispíval k formování profesionálních loutkových scén publikováním do časopisů. Jeho významným počinem bylo rozšiřování informací o festivalech amatérských loutkových loutkařů v Chrudimi do podvědomí nezavěšených občanů. Patřil mezi jedince, kteří svými názory a schopnostmi mluvit přispěl k oddělení loutkového divadla takového, jakého jej známe dnes, od hereckých scén. V neposlední řadě se také podílel na vytvoření loutkové katedry na DAMU, které byla a je dodnes místem rozletů mnoha loutkových autorů.

Václav Sojka (1905 – 1925) byl synem Václava Sojky, jež byl spoluzakladatelem Loutkového divadla Umělecké výchovy. Václav se s loutkářstvím setkával od útlého věku. Jeho otec byl povoláním loutkář a zaangažoval malého Václava do loutkářství právě překládáním loutkových her zahraničních autorů. Převážně překládal hry z němčiny (od F. von Pocciho), či francouzštiny (od Duranta, Durceta) v pouhých 15 letech. Při svých studiích na gymnáziu založil Václav ochotnický divadelní soubor studentů s názvem Studentská scéna. Jelikož byl Václav od velmi brzkého věku s loutkovým divadlem velice sžitý a rozuměl mu, převzal po smrti Karla Maška v roce 1922 funkci dramaturga. Jeho celoživotní snahou bylo nalákat do divadla co nejvíce dospělých. S tím bylo spojeno přehrávání činoherních her, upravování děl jiných autorů a také se nechal ovlivnit díly národních umělců (J. K. Tyla, K. Čapek). Ve svých autorských hrách velice uplatňoval osobitost, ale zároveň respektoval zákonitosti loutkové hry. Jeho první dílo, které napsal v pouhých čtrnácti letech, vidělo světlo světa v roce 1919 a nese název *Kašpárek a čarodějnice*.

Ve svém výstupu Kašpárek zpívá:

*„Já Kašpárek jsem Všudybyl
a ze džbánku tak rád si přihnu;
jak zvětrím práci, na sto mil
jí honem nejradši se vyhnu.
Já Kašpárek jsem Všeckosněd
a s jídlem vždy to vezmu hákem,
než napočítáš pětkrát pět,
sním plný pekáč buchet s mákem.
Já kašpárek jsem Pivomil
a k pivečku tak rád si sednu;
když sklenici jsem v hrdlo vlil,
tu poručím si ještě jednu.“²⁸*

Pohádka o žábě s mikádem (1925) je první satirou Václava Sojky a vyskytují se zde dobové postavy a soudobé problémy. Nezapomněl také na postavu Kašpárka, která byla velice oblíbenou loutkou vesměs všech loutkových her. Kašpárek, který měl z pohledu historie ukotvený charakter rýpala, celou hrou provází a glosuje ji.

Obdobně jako Václav Sojka, který se věnoval divadlu již ve velice útlém věku, se také poměrně brzy začal věnovat loutkovému divadlu Jan Malík. Tyto dva autory pojí především láska pro loutkové divadlo a schopnost zakomponovat do svých děl postavu Kašpárka a schopnost napsat nové hry, kde by měl Kašpárek jiné uplatnění. Jan Malík se z počátku angažoval pouze jako amatérský loutkář. Ve dvacátých letech dvacátého století přišel zlom a Jan Malík začal působit v loutkářském odvětví převážně jako režisér, herec. Byl také jedním z organizátorů loutkářského hnutí. Jako autor se začal uplatňovat již po vystudování střední školy. Psal hry jak pro všechny věkové skupiny. Koncem dvacátých let napsal tři revue (*Sandwich revue, Radio revue, Jurnal revue*), kde se nechal inspirovat Voskovcem a Werichem. Svými dalšími třemi hrami (*Voničky, Ať žije zítřek, Dnes a denně zázraky*) za okupace reagoval na situaci v té době. Pomocí jinotajů vyjadřoval odpor k fašismu a zároveň vybízel diváky k trpělivosti a k víře v lepší zítřky. Do tvorby pro děti se Malík angažoval ve třicátých letech dvacátého století a to hrou *Pohádka se vrací*, kde zkombinoval mnoho motivů z různých pohádek. Nechal se také inspirovat velice známou pohádkou *O Budulínkovi*, kterou pojmenoval *Míček Flíček*. Hra měla takový úspěch,

²⁸ ŠESTÁK, Zdeněk: *Kašpárek stále aktuální*. 1.vyd. Praha: Academia, 2000. s. 13.

že byla přeložena do sedmnácti světových jazyků. Uplatňuje se v ní dětský jazyk a celé dílo je založeno na opakování říkánek. V tomto období byly také oblíbené hry se zdravotnickou tematikou. To dokazuje také loutková hra *Pohádka o babce Tichošlapce*, která měla osvětový charakter proti tuberkulóze. Premiéra a další reprízy měly enormní úspěch a to převážně díky Malíkovu vytříbenému a kultivovanému jazyku. Po válce se spíše věnoval překladům různých her. Svou osobitou tvorbou ovlivnil mnoho významných umělců a nejen loutkových např.: Josefa Kainara, Kamila Bednáře a Ludvíka Aškenázyho. Okolo roku 1940 psal Jan Malík loutkové hry pro Josefa Skupu a to pod pseudonymem Jiří Kubeš.

S proměnou postavy Kašpárka také velice úzce souvisí i podle mnohých kritiků nejvýznamnější autor české loutkářské tradice vůbec, Josef Skupa. Josef Skupa se roku 1917 stal členem plzeňského dobročinného spolku Feriální osady (založeno roku 1903). Nikdo však netušil, jak velký přínos tato osoba znamenala pro spolek. Skupa měl totiž neocenitelnou schopnost oddělit od tradičního loutkářství to, co už bylo považováno za zastaralé a to, co bylo velice důležité pro nynější loutkářství. Významnou personou Feriálních osad a později profesionální scény Plzeňského divadélka profesora Skupy se stala i jeho manželka Jiřina, která v divadle zaujímal post loutkovodičky Hurvínka a obohatila repertoár scény o své vlastní hry: *Hurvínkovi zimní radovánky* a *Jak se čerti ženili*. Texty pomáhala vytvářet i svému manželovi, který si je občas připravil a někdy při představení zcela improvizoval. „*Kašpárkovy politické invetivy, [...], utkvěly obyvatelům Plzně tak v paměti, že svému „revolučnímu Kašpárkovi“ odhalili v roce 1928 pamětní desku.*“²⁹ V divadle Feriálních osad měl Skupa více uplatnění, ale nejvýznamnějším z nich byl post loutkovodiče Kašpárka, kterému propůjčil svůj hlas a většinu času mluvil fistulou. Postupem času přetvořil Skupa postavu Kašpárka, s využitím jeho charakteristik, na hereckou dvojici Spejbla a Hurvínka, a tím rozdělil vlastnosti jedné loutky do dvou. Na parketě Loutkového divadla Feriálních osad se poprvé objevil Spejbl, jehož vyřezal Karel Nosek podle předlohy samotného Skupy, až v roce 1920. Spejbl měl za úkol předvádět různá čísla na hrazdě a byl roztomile přihlouplý. Jeho vlastnosti doplňovala později vzniklá loutka, kterou vyřezal Gustav Nosek – Hurvíněk a ztvárňovala Spejblova synka. Hurvíněk je úplný protiklad Spejbla. Hurvíněk byl a je charakterem vychytralý, poučuje svého otce, za to Spejbl je pomalý a zmatený. Dohromady se však stala tato dvojice neoddelitelnou součástí divadla. Společně si poprvé zahráli v revue *Z Plzně do Plzně I*. Ohlasy obecnosti byly více

²⁹ ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. Praha. Academia, 2000. s. 290.

než uspokojivé. Všichni si loutky velice rychle zamilovali. Revue pomohla Spejblu a Hurvínkovi se odklonit od dlouhých monotónních projevů ke zhuštění komiky pointovaných výstupů.³⁰

Mezi typické náměty Skupových her patřila Spejblem zkoušenáprobraná školní látka Hurvínka. Význačné pro tyto loutky je překnutí a komolení slovDále nesprávné užívání cizích slov, nepochopení metafor a užívání archaismů. Všechny tyto situace jim propůjčují onu komičnost. Autory scének byli Josef Skupa a Frank Wenig. Tím, že Spejbl a Hurvíněk sklízeli tolik úspěchů, rozhodl se Josef Skupa založit zájezdový soubor s názvem Plzeňské loutkové divadélko prof. Skupy (později se divadélko změnilo na divadlo).³¹V roce 1933 přidal Skupa ke své významné loutkové dvojici ještě dvě další postavy – Máničku (velice inteligentní sousedku Spejbla a Hurvínka) a psa Žeryka (mazlíčka loutkové dvojice). Mánička a Žeryk se však v divadle moc neohřály, jelikož když byl Josef Skupa zatčen během druhé světové války gestapem, kterévšechny loutky zabavilo. Na scénu opět přišly po jeho uprchnutí z vězení a po přesídlení divadla do Prahy, kde jsou součástí scény až do nynějška.

³⁰DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. s. 200.

³¹ Tamtéž, s. 204.

4. LOUTKOVÉ HRY FRANTIŠKA LANGERA

František Langer se narodil 3. března 1888 v česko-židovské rodině na Královských Vinohradech jako první syn. Během svého života přispíval do časopisů (Národní obzor, Přehled, Zlatá Praha, Lumír a mnoho dalších). Po vystudování lékařské fakulty se stal členem literárních skupin a uměleckých spolků. Měl mnoho významných přátel a nechyběli mezi nimi ani jeho vysokoškolští profesorové, kteří jej uvedli do skupiny anarchistů, kde se poznal s S. K. Neumannem, Mahenem, Šrámkem a dalšími. S nimi se také názorově ztotožnil. Roku 1912 se stal redaktorem Uměleckého měsíčníku a zároveň v tomto roce měla premiéru v Národním divadle první Langerova hra *Svatý Václav*, za kterou mu byla udělena Náprstkova cena. Před začátkem první světové války působil v kabaretu U Bratří Makabejských, kde se podílel autorsky i dramaturgicky. Od roku 1920 se stal plně aktivním autorem prózy i dramát, které měly premiéry v nejrůznějších divadlech. V roce 1935 se stal dramaturgem Městských divadel pražských, převážně vinohradské scény. Po mnichovské dohodě je z tohoto postu propuštěn, jelikož byl pro ně nežádoucí osobou. Většinu války však prožil v Anglii. Přispíval do časopisu Čechoslovák a do měsíčníku Obzory. Spolupracoval s československým oddělením v BBC, pro které napsal řadu rozhlasových pořadů. 2. srpna 1965 umírá ve věku sedmasedmdesáti let.

K loutkovému divadlu se dostal už jako malý chlapec při procházkách po poutích se svým otcem. Ve svých člancích o loutkovém divadle, konkrétně v článku *Národní umělec František Langer o loutkách* se zmiňuje: „*Asi od nejranějšího dětství byl jsem návštěvníkem nejrůznějších loutkových divadel na všech pražských poutích. [...] Vždy tam bylo několik bud a vystřídali jsme je všechny, představení nebyla dlouhá, asi půlhodinová.*“³² Zatím jeho role byla pouze v řadách obecnstva. Několikrát mu i jeho bratrovi bylo dovoleno, jelikož byli stálými zákazníky, navštívit zákulisí a podívat se na loutky z blízka. V této době si František Langer, jako ostatní malé děti, nevíšal jiných složek než té zábavné. Co se týče marionetových divadel, popisuje Langer, že byly realizovány pouze formou pantomimy, avšak pro děti to byla podívaná velice vtipná. Malé děti se smály, když do hlav loutek tlouklo kladivo či ukládání mrtvého do rakve následovaný pohřbem.

³²LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 172.

Stále i v tomto století si loutkové hry udržely určitou úroveň a malé děti je byly schopny pozorovat třeba i tisíckrát dokola. I přes to, že zmiňuje ve svých článcích, že „*obsahy těchto her byly stereotypní.*“³³

Jako loutkářský amatér začínal pouze s vystřihovanými figurkami, které byly zavěšeny na nitích. Občas si hrával jen tak pro zábavu sám pro sebe a jindy nacvičil vystoupení pro svého bratra. Svou „profesionálnější“ loutkářskou prvotinu okopíroval z povídek Malého čtenáře a přehrával v malém loutkovém divadle, jež dostal od svého otce na Vánoce. Poté se svou loutkářskou tvorbou odmlčel na dlouhá léta. K loutkám se opět dostal v prvním ročníku na univerzitě, kde se připojil do „kumštýřské“ společnosti. V této době začínal vypomáhat i významnějším jménům (V. H. Brunner).

K loutkaření jako režisér, autor a herec v jednom se dostal až jako otec v polovině dvacátých let dvacátého století. Jeho vášeň pro dětské hry v něm také vyvolal loutkový řezbář a nadšený loutkář, pán Král. V té době už byla na světě jeho dcera Věru a Langer se rozhodl, že jí také dá kousek ze svého dětství. Začal se spoluprací pana Krále vyrábět malé loutkové divadlo, jaké měl i on sám v pěti letech. Divadlo byla malinké, aby jak říkal „*se vlezlo pod postel.*“³⁴ Akorát velké, jen pro dvě ruce, aby si vystačil na celé představení sám. Začal psát dětské loutkové hry. Ze začátku měl problém s jejich repertoárem, jelikož celé divadlo bylo uzpůsobeno jen pro jednoho loutkovodě a již napsané významnější loutkové hry potřebovaly spolupráci více jedinců. I přes toto úskalí si byl schopen František Langer poradit. Byl přece jen významným dramatikem klasických hereckých divadla. Své hry vymýšlel před i během hraní a nezřídka improvizoval. Dbal převážně na to, aby hry zachovávaly zákony dramatické tvorby, ale zároveň, aby děti poučily, což realizoval veselým způsobem. Za důležité také považoval, aby se v hrách zobrazilo leccos „*co mluví nejen k uším, ale i k srdcím diváka.*“³⁵ Sám tvrdil, že loutkové hry musí mít výchovný charakter, ale všeho s mírou. Zdůvodňuje to tím, že děti mnohem jednodušeji prohlédnou lest a následně je to velice mrzí. Důvodem, proč loutkové divadlo pro děti miloval, bylo to, že rozvíjelo jejich fantazii, slovní zásobu a zároveň vychovávalo divácké smysly.

Z jeho tvorby jde velice dobře poznat, že hraní pro děti a dceru Věru zbožňoval a snažil se co nejvíce pomoci dalším tatínkům, kteří chtějí své děti pobavit.

³³LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm.* Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 173.

³⁴Tamtéž, s. 181.

³⁵Tamtéž, s. 181.

Důkazem toho jsou popisky, které Langer pod každým nadpisem zmiňuje: „*Loutková hra pro malé loutkové divadlo, maličké děti a pro jejich tatíky, kteří mají jen dvě ruce a jedna ústa ke hraní.*“³⁶ A také ve scénických poznámkách: „*Blesky a hrom. Který tatík to dokáže, může proměnit na jevišti babičku v krásnou vílu. A později také Kašpárka v prince s nasazenou rezervní Kašpárkovou hlavou.*“³⁷ Od rozhodnutí vytvořit své vlastní divadlo prošel mnoho peripetemi. Od vymýšlení dekorací, přes lámání si hlavu se scénou, která musí být pevná až po dialogy či monology a obměny hlasu.

Všechny Langerovy loutkové hry vycházely v Lidových novinách nebo v Národním osvobození a to postupně od roku 1925. Některé z jeho děl byly v denících následně upravovány. V rámci spisů Františka Langera vyšel v roce 2005 desátý svazek *Spisů Františka Langera* pod vedením Mileny Vojtkové. Z faktu, že spisy jsou již desátým svazkem, je patrné, že Langerova díla tvoří významnou součást české literatury. Jsou národně, ale i umělecky cenné. Do tohoto svazku se řadí všechny loutkové hry, které kdy František Langer sepsal. Vydání je doplněno o články Františka Langera a týkají se jeho cesty k loutkářství, která se začala odvíjet již v raném mládí.

Prvotina Františka Langera, když nepočítáme hry, které hrál v dětském věku pro svého bratra, se jmenuje *Perníková chaloupka*. Tato hra poprvé vyšla v Lidových novinách na konci roku 1925. Knižně vyšla až v roce 1932 a to v souboru her pro dvě ruce. Celá loutková pohádka vychází z námětu pohádky *Jeníček a Mařenka* (německy *Hänselund Gretel*). Autorem této velice staré, ale světoznámé pohádky je Gaimbattista Basil.³⁸ Později však byla přepracována a lehce pozměněna významnějšími německými autory, bratry Grimmovými. Pohádka *Jeníček a Mařenka* se dočkala i mnohých zpracování v českém jazyce, kdy ji převyprávěly např.: Božena Němcová a mimo jiné Jitka Martináková.³⁹ Není divu ani náhodou, že si František Langer vybral k inspiraci převážně spisovatelku Boženu Němcovou. Její pohádky patří k národnímu dědictví a jsou výborně zpracované se zřetelem na dětského čtenáře. Výraznější rozdíly mezi těmito autory pocítujeme v pojetí pohádky celkově. Langer ve své loutkové hře klade důraz na perníkovou chaloupku, kdežto Němcová se výrazněji zabývá osudem Jeníčka a Mařenky. František Langer si pohrával se změnou děje a zabývá se odlišným motivem.

³⁶ LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 8.

³⁷ Tamtéž, s. 13.

³⁸ Poetista a sběratel pohádek. Původem z Neapole. Ve své tvorbě se nechával inspirovat převážně ústní lidovou slovesností Itálie.

³⁹ Spisovatelka pohádek. Svou uměleckou tvorbu založila na překladech z německých originálů.

Upřednostňuje motiv sociálně společenský, který má spojitost s blížící se hospodářskou krizí. Oproti tomu Božena Němcová do své adaptace zakomponovala sociálně rodinný motiv. Popudem k tomuto motivu mohl být vlastní nedobrý vztah s matkou. Vzhledem k tomu, že Langer napsal tuto pohádku za první republiky, je problematika sociálně-společenské situace mnohem aktuálnější než problematika příbuzenských vztahů Němcové.

V pohádce Němcové je jedinou zápornou postavou Ježibaba. V loutkové hře Langer je přítomenspolu s Ježibabkou i její druh Ježidědek, který plní funkci komického, lehce přihlouplého člověka.

„JEŽIBABKA: Mě se zdá, Ježidědku, že nám přece jen někdo okusuje náš perníček. Jdi se podívat.

JEŽIDĚDEK: Ale kdopak by nám ho okusoval? To jsou asi mouchy. No já se podívám. (Vyjde). Kdopak nám to okusuje náš perníček?

JENÍČEK: (zase schovaný). To jsou jen mouchy.

JEŽIDĚDEK: Cožpak jsem to neříkal? (Vrací se). Jsou to jen mouchy, Ježibabko.

[...]

JEŽIBABKA v chalupě: Ale teď se sama půjdu podívat, kdo nám obírá naši chaloupku. (Vyjde). Podívejme se helelele, copak je to za nezbedné děti, které nám lámou náš perníček? Jak se jmenuješ ty, holka? A jak ty, kluku? “⁴⁰

Celou situační komiku pojal František Langer z jedné stránky jako praktický humor pro děti – mouchy okusující perníkovou chaloupku. Ze stránky druhé pohlíží na Ježibabku jako zástupkyni emancipované ženy a právě emancipovanost je komickým a zároveň ironickým motivem pro dospělé.

Další blízkost dílu Boženy Němcové můžeme spatřovat i v pohádce *Tři pomocníci*. V této loutkové hře je patrná inspirace pohádkou *OSlunečniku, Měsíčníku a Větrníku*. Obě pohádky jsou rozlišné jak názvem, tak i některými prvky v ději. Z názvu obou pohádek však vychází, že v ději budou figurovat tři postavy, které pomůžou princovi nebo Slávkovi k cíli. Motiv rozdílnosti pohádkovosti u Němcové je u Františka Langer nahrazen civilností, kdy zařadil do díla prvky běžného života (obyčejné postavy). Božena Němcová zasadila jako hlavní postavy do své pohádky prince, který svou vlastní zvědavostí, i přes zákaz princezny, osvobodí uzurpátora princezny a ten jí unese. Dále Slunečníka, Měsíčníka a Větrníka – vznešené osoby. Zatímco Langer určil hlavní postavou díla obyčejného vesnického kluka Slávka a místo princezny vysvobozuje

⁴⁰LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langer, 2005.s. 27.

Slávek Bětušku, dceru listonoše. V obou verzích pohádky hledáme prvky ponaučení. U Boženy Němcové je ponaučení specifikováno právě zvědavostí prince, který nechtěně propustí ze žaláře krále ohně. Následkem tohoto činu musí osvobodit princeznu z vězení krále, což je princovým trestem. František Langer použil postavu Zámory, zlé čarodějnice, únoskyně Bětušky. V jistém smyslu podsouvá František Langer do svých pohádek i roli didaktickou. Příkladem je myšlenka o tom, že děti nemají otvírat cizím lidem. Prvky didaktiky aplikuje v této pohádce na zvědavé Bětušce, která otevře dveře kouzelnici Zámory a následně Zámora Bětušku unáší.

„LISTONOS: Já už žádné psaníčka nedostávám. Já měl dceru Bětušku a to víte, já byl celý den na cestách a roznášel jsem poštu, a tak ona byla pořád sama doma. Já ji sice nakazoval, aby na sebe dávala pozor a nikomu neotvírala, ale kdepak, děvče neposlušné. Jednou se tam v našem kraji potulovala Zámora a holka zvědavá jí pořád chtěla vidět, když jednou zaklepala u nás na dveře, otevřela jí. A šups, Zámora ji popadla a unesla, teď jí vězní ve svém zámku a já ani nevím, co je s mou Bětuškou.“⁴¹

V jedné z mnoha pasáží *Třech pomocníků* se Langer zaměřuje na kulturní rozhled a uplatňuje tzv. intertextualitu (odkazování v textu na dílo jiného autora), která je zapsaná ve scénických poznámkách.

„VZDUCH: A jéje, to jsou telegrafní dráty? Já nevěděl, nač jsou, pro mne to je moje harfa. Jsem totiž veliký muzikant a hraju na všechno a na ty hraju tuze rád. Chceš si poslechnout?

[...]

VZDUCH: Tak buď hezky tiše. (Začne hrát na telegrafní dráty a tady by bylo dobré místo pro nějaké Hrubínovy verše).“

[...]

VZDUCH: [...] (Hraje o pochodu, snad něco takového, jako je Sukův pochod Do nového života, a oba jdou nyní k zámku Vody. Už jsou tam).“⁴²

V obou pohádkách vedlejší postavy, ať je to ve verzi Němcové - Slunečník, Měsíčník a Větrník, či v díle Langer - Slunce, Vzduch a Voda, jsou ztělesněnými zemskými živly. Oba příběhy končí šťastně, jelikož hlavním postavám, princovi a Slávkovi pomůžou pomocníci a zlo je potrestáno.

⁴¹LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langer, 2005. s. 135.

⁴²Tamtéž, s. 139.

František Langer psal převážně loutkové pohádkové hry autorské. Jen v minimu her čerpal inspiraci z jiných pohádek. Co má však společné s umělými pohádkami je snaha, aby jeho vystoupení nemělo jen estetický zážitek, ale aby promluvil i k srdcím svých posluchačů a ti si s sebou domů odnesli i sebemenší ponaučení. To je důvodem toho, že ve všech Langerových loutkových hrách se vyskytuje námět zločinu, trestu a spravedlnosti.

„UZENÁŘ: Nic ti nedám, sám mám málo: jen kost od šunky, pražský salám, ovarové kolínko, moravskou klobásu, uzžený jazyk, a nedám ti z toho ani promaštěný provázek od buřtů. Musím to všechno sníst sám, abych byl prorostlý jako bůček a zalíbil se princezně.

BABIČKA: Počkej, počkej! Máš srdce jako vyuzené a nikomu se nebudeš líbit. Však trestu neujdeš! (Odejde).“

[...]

BABIČKA: Uvidíš. Nejdřív potrestám tyhle dva skoupé a lakomé. Za trest, že jste takoví, tedy ty uzení, jak uvidíš princeznu, nevypraviš ze sebe jiné slovo než jitrnice, a ty krejčí, nebudeš říkat nic jiného, než žehlička. A nyní ty hodný Kašpárku, z tebe udělám

*Mezimostí, Tábor, Linz,
Ať je z tebe krásný princ.“⁴³*

Tento námět se objevuje u Františka Langera ve všech jeho pohádkových hrách i dílech pro dospělé. Většinu svých prozaických i dramatických děl staví do kontextu tzv. demokratického proudu. „Langer upozorňuje na jeden zajímavý fakt. Přestože řada postav žije mimo dobové morální konvence, poté, co odhalí vlastní cestou sebezpytování negativnost svého činu a vnitřně se s ním vyrovnají, vydávají se společnosti potrestání.“⁴⁴

Všechny jeho hry a také všechny pohádky mají funkci morálního ponaučení. Učí děti nelhat, být uctivý a hodný. Děti během představení vůbec nevnímají, že by je divadlo vychovávalo, avšak v jejich paměti tyto výchovné metody zůstávají a ty se jim později v určitých zásadních situacích vybaví.

Čas a prostor Langerových pohádek nese náznaky jednak fantazijního světa, který je ale pevně ukotven v přítomnosti. Důkazem nám mohou být označení moderní technik např.: tramvaj, velkozávod, rozhlas, pneumatiky, což v dialogu Slávka a Vzduchu působí komicky. V díle *Tři pomocníci* František Langer uplatňuje především situační komiku, kdy slovní spojení působí rozmarněji v rámci promluvy nikoliv jako v jednotlivých slovech.

⁴³LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 12 – 13.

⁴⁴JAKUBÍČEK, Daniel. *Funkce "náhody" v díle Františka Langera*. Jakubiček, Daniel. In: František Langer na prahu nového tisíciletí / Praha: Akcent, 2000. s. 112.

„SLÁVEK: [...] Vzduch zdarma. To by mi snad někdo mohl povědět, kde ho najdu. Hej, haló, prosím, je tu někdo?

VZDUCH: [...] Tak co mládenečku, potřebuješ vzduch do pneumatiky? Ale vždyť ty nemáš ani kolo, proč mě tedy burcuješ?“⁴⁵

Obdobný příklad nalezneme v loutkové hře *Princ Kašpárek a koníček*.

„PRINCEZNA: Milý otče, pane králi, já bych také se už ráda vdala, oblékla si bílé šaty a závoje, jela v automobile do kostela a potom měla hostinu. [...]“⁴⁶

Jiným příkladem je spojení vytříbeného smyslu pro komiku fantastických a realistických prvků.

„JEŽIBABKA: Toť se ví, Ježidědku, máme chaloupku z perníku. Kdopak si ještě může dovolit chaloupku z perníku? Nikdo, protože nikdo nemá tolik peněz jako my. Lidé si mohou postavit chaloupku ze dřeva, z cihel, z kamene, ale nikde ne z perníku.“⁴⁷

Celý výňatek se nese v duchu ironie. Ironie je zde nastíněna tím, že mnoho lidí má jen obyčejné cihlové domy, ale jen Ježibabka a Ježidědek mají chaloupku z perníku.

Moderní autoři velmi často převraceli témata pohádek naruby. Tvořili tzv. vzdoropohádky a to pomocí protikladů. Příběhy tohoto typu se vyznačují tím, že mají obrácené zákonitosti. Notoricky známé záporné postavy (drak) jsou ztvárněny kladně a naopak kladné postavy (princezna) mají záporné rysy. V tomto duchu tvořil i Josef Lada. Napsal i sbírku s názvem *Pohádky naruby* (1939) označovanou také jako *Nezbedné pohádky*. V této sbírce vytvořil postavu Popeláka, který je mužskou obdobou notoricky známé Popelky. Obdobně se znaky pohádek naruby uplatňují i v pohádce Františka Langera *Zlá princezna a hodný drak*. Tato loutková hra poprvé vyšla v Lidových novinách roku 1928, s ilustracemi Františka Hlavici. Knižně vyšla až čtyři roky poté. Hru v roce 1964 zařadila divadelní agentura Dilia do souboru *Tři loutkové hříčky*.⁴⁸ V této pohádce Langer především uplatňuje situační komika, která je zakotvena u namyšlené princezny, kterou vytvořili tři řemeslníci z větvičky. Princezna se z ničeho nic stala rozmazlenou, sobeckou a sebestřednou pannou a donutila draka, aby jí sloužil. Přece každý správný drak, musí mít princeznu, o kterou se stará. Drak je na konci pohádky vysvobozen rytířem a princezna

⁴⁵LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 138.

⁴⁶Tamtéž, s. 15.

⁴⁷Tamtéž, s. 26.

⁴⁸Tamtéž, s. 186.

zůstává sama a vyčkává na další oběť. Do celé pohádky Langer také vložil i pasáže, kde svým vytríbeným smyslem pro jazyk uplatňuje i komiku jazykovou, pomocí užívání neotřelých slov, které jsou zachyceny v ukázce.

„DRAK: Rum, rum, alaš , alaš rum! Tedy si jí ponechám. Každý pořádný drak má mít princeznu, kterou má střežit, a mně už bylo hanba, že žádnou nemám. Zůstaneš u mne a já tě budu hlídat.

[...]

PRINCEZNA: Ted' mi draku, přineseš pěknou vanu a nějaké obrazy, abych byla docela zařízena.

DRAK: Prosím tě, co budeš ještě chtít? Jsem už celý ulítaný, každou chvíli abych letěl do města a něco ti přinesl. Jak pak ti mám sem nosit vanu, ta je kapitánsky těžká.“⁴⁹

Dalším přínosem, který vnímáme je především nenásilné předání poselství do budoucích životů malých dětí. Konkrétní poselství můžeme vnímat v myšlence, že namyšlené a rozmazlené slečny nebude chtít žádný chlapec.

„DRAK. Nenadávej, jen počkej, až jí budeš mít na chvíli na starosti. Až je mi tebe líto, bídný lidský červe! To se budeš muset ohánět, abys splnil její přání. A když ne, tedy ona spustí: uá, uá, uá...

RYTÍŘ: Přestaň, tohle nemůžu poslouchat.

DRAK: Já také ne, ale ted' to budeš poslouchat pořád.

RYTÍŘ: Tak já ji tedy nechci osvobozovat. Nechej si jí pěkně tady.“⁵⁰

Ve využívání klasických pohádkových námětů Langera nacházíme silnou linii pohádek, v nichž je pohádkový svět potlačen, ale přesto ve fantazijní sféře zůstáváme. Významnou postavou těchto her je Kašpárek, který na sebe bere řadu civilních funkcí.

Počátky „kašpárkovství“ vycházely z komedií dell'arte, ale otcovství Kašpárka je prisuzováno Johannu Josephu Larochemu⁵¹. V průběhu let mnoho autorů zakomponovalo Kašpárka do svých her, kde v originálu být neměl. Tímto činem se loutkové hry vesměs uvolnily a přidávaly na komičnosti. Postava Kašpárka se výrazněji objevuje nejprve v německých hrách, které do českých zemí postupně proudily a nesla název Pimprl, Pimprdl, Pimprdle, Kasperle, Kašpar a finálně Kašpárek. Kašpárek je ze všech národních komických

⁴⁹LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 65 – 70.

⁵⁰ Tamtéž, s. 73.

⁵¹Divadelní herec, komik a dramatik. Ve spolupráci s Menningerem vytvořil postavu Punche, nyní známého jako Kašpárka.

figur asi nejjemnější, nejlyričtější, nejméně vulgární.⁵²S rozvojem oblíbenosti Kašpárka se jeho jméno začalo objevovat i v názvech loutkových her: *Šťastný Kašpárek*, *Kašpárek, krotitel zlých žen*, *Všetečný Kašpárek nebo Žid byl bit*. Nejstarší českou dochovanou hrou, kde figuruje postava Kašpárka je *Barnabáš a Morenes*, nebo *Čarodějník Barnabáš aneb Zavinšovaná princezna* z roku 1847, kde Pimrple na konci zmoudří a dostává se mu ponaučení, což je první zmínka toho, že hry mohou mít i výchovnou funkci. Jak plynuly léta, měnily se nejen jeho charakterové vlastnosti, ale i vzhled. Ze zakrslého, pomstychtivého a zákeřného šaška se loutka proměnila ve dvacátých letech dvacátého století až v nezbedného, vychytralého chlapce, se kterým se mnozí z dětských diváků mohou ztotožňovat. Jeho rolemi byli nejčastěji sluhové, panoši či lokajové a postupem času se stal nezastupitelným pomocníkem kladných postav v loutkových hrách i hlavní postavou.

Kašpárek bývá často spojnicí mezi současným a pohádkovým světem. Postava Kašpárka má ve všech loutkových hrách, nejen Františka Langera, nezastupitelnou roli. V loutkových hrách je stavěn do pozice zástupce současného člověka a také zprostředkovává kontakt mezi vypravěčem a diváky. V repertoáru Františka Langera se postava Kašpárka potýkala se zápornými pohádkovými bytostmi a v neposlední řadě také s nespravedlivostí krále. Celé peripetie si prošel po boku Honzů, princů a rytířů. Postava Kašpárka byla natolik poutavá, že i velice malinkaté děti díky ní, byly schopny udržovat pozornost. Ani jeden divák nedutal. V článkách o loutkovém divadle zmiňuje: „*Předně chtějí, aby v každé hře hrál Kašpárek a Rozárka, jak se jmenuje Kašpárkův výborný a chytrý koníček. Oba se divákům líbí ze všeho nejvíce.*“⁵³

Z pohledu historie byl Kašpárek vždycky šaškem a klaunem, který hlásal u královského dvora pravdu a měl schopnost zesměšnit kohokoliv i sám sebe. Mnoho autorů loutkových her využívalo Kašpárka jako prostředek satiry, ironizace a zesměšnění doby (Jan Malík, Václav Sojka). František Langer však tuto postavu proměnil. Nastínil ve svých dílech postavu Kašpárka jako hledače pravdy. Zde je patrná inspirace Karlem Čapkem a jeho *Povídkami z jedné a druhé kapsy* (1929), kde je výrazně uplatňován relativismus. Relativismus je založen na tom, že „*nemorální činy jednotlivce, jež jsou od*

⁵²KNÍŽÁK, Milan. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích: od vystopovatelné minulosti do roku 1950*. 2. sv. Hradec Králové: Nucleus, 2005. s. 7.

⁵³LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 161.

*pohledu negativní, mohou mít kladnou podstatu.*⁵⁴ A také záleží na úhlu pohledu, což posluchače či čtenáře donutí k zamyšlení.

V řadě loutkových her Františka Langera nacházíme dvě linie. V jedné je Kašpárek titulní postavou (*Princ Kašpárek a jeho koníček, Kašpárek jako detektiv*) a v druhé pouze součástí dějového rámce (*O čem král doma nevěděl, Kaprál v městě lhářů*). Mezi nejznámější a nejzajímavější se řadí hra *Kašpárek jako detektiv*. Hra byla poprvé publikována v Lidových novinách roku 1931. Knižně vyšla o rok později jako 22. svazek řady Loutkové hry Mladého čtenáře. Poprvé se hra objevila na profesionální scéně společně s hříčkou *Princ Kašpárek a jeho koníček* až v roce 1946 pod vedením Františka Smažíka s výpravou Zdeňka Jaromíra Vyskočila.⁵⁵

Obhroublého hnidopicha Kašpárka přetvořil Langer na hlavní postavu svých děl. Kašpárek v jeho loutkových hrách má za ušima, je vychytralý, ale však lehká natvrdlost mu zůstala, aby se podtrhla jeho zábavná funkce. Postava ani charakter Kašpárka se v Langerových hrách příliš nemění, jestlým typem. Kašpárek v rámci představení udržuje kontakt s publikem. Převážně pomocíslovních hříček, které jsou mnohdy velice vtipné, ale zároveň působí v jednotlivých promluvách velmi ironicky:

„KAŠPÁREK: [...] Já ji teď půjdu hledat a vy mi na cestu stokrát řekněte pá, pá, pá.

KRÁL: A pročpak, pane Kašpárku?

KAŠPÁREK: No, když stokrát řeknete pá, bude to sto pá. [...]

[...]

KONĚKRAD: Snad také nejsi lupičem?

KAŠPÁREK: Ale to se ví, pane Koněkrade, že jsem také lepičem. Já byl půl roku lepičem plakátů.

VKAPSULEZ: A byl jsi při nějakém vloupání?

*KAŠPÁREK: Aby ne, vašnosto Vkapsuleze! Moje babička měla loupání v zádech a v kolenou, a já při tom vždycky byl.*⁵⁶

⁵⁴JAKUBÍČEK, Daniel. *Funkce "náhody" v díle Františka Langera*. Jakubíček, Daniel. In: František Langer na prahu nového tisíciletí / Praha: Akcent, 2000 s. 112

⁵⁵LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 184 – 185.

⁵⁶Tamtéž, s. 38 - 41.

Zábavnost tohoto úryvku podtrhl František Langer jazykovou komikou (sto pá, loupežníci Koněhrad a Vcapsulez). Dialog Kašpárka a loupežníků je založen na záměrném nedorozumění a hry se slovy ze strany Kašpárka. Aby se jim zalíbil, kýve jim na to, že byl lupič (lepič), že absolvoval vloupání (loupání).

Výrazná situační komika se uplatňuje vesměs ve všech hrách Františka Langera, ale v této pohádce obzvláště. Stalo se neštěstí, a místo toho, aby začal někdo jednat, všichni se seběhli a zmateně pobíhali.

„KRÁL: [...] Před měsícem se má dcera procházela po této královské zahradě. [...] Tu náhle přeskočili plot dva loupežníci a odnesli ji. Psi na dvoře začali štěkat, toho se lekla moje stráž a začala křičet, přispěchali všichni moji vojáci a začali střílet, nato přijeli hasiči a začali troubit, takže se seběhli ze všech stran lidé a začli zvonit a až pak přišel strážník a začal dělat pořádek. [...]“⁵⁷

Častým jevem ve hrách Františka Langera je ironie a sarkasmus. V této ukázce se sarkasmus uplatňuje ze strany krále, kde popisuje zcela obyčejnou dívku místo popisů hodících se na princeznu. V tomto okamžiku se mění působiště Kašpárka a přesouvá se z království do lesa a hledá princeznu.

„KAŠPÁREK: No to je pěkné nadělení. Ale toť se ví, že ji najdeme. Na to jsem přece detektiv. Ovšem musíte mi nejdříve popsat, jak vypadala, abych ji poznal.“

KRÁL: Nu, měla dvě hezké oči, takové krásné vlásky, roztomilý nosánek a pěknou pusinku.“⁵⁸

V loutkové hře *Kaprál v městě lhářů* uplatňuje Langer onu typickou vlastnost Kašpárka, vychytralost. Celá hra je založena na lži ze strany krále. Kaprál a Kašpárek se dostávají do města, kde všichni říkají pravdu, jen když zvednou ruku. Kaprálovi ani Kašpárkovi se nelíbí, že král preferuje lež před pravdou a proto jej chtějí sesadit z trůnu. To se jim však nepodaří na poprvé a musí následně králi sloužit. Do města se však dostává princezna, která si přišla vzít krále. Kašpárek se chopí příležitosti a svým důvtipem krále přelstí.

„KAŠPÁREK: [...] Teď já tomu králi zavařím pěknou kaši. Poslouchejte, krásná princezničko, vy jste taková zdvořilá a přívětivá, a proto vám něco prozradím. Ten náš král je takový lhář, že když slyšel, že se blížíte, honem se oblékl do obyčejných šatů, dělá teď podkoního a hřebelcuje támhle za křovím koníčka.“⁵⁹

⁵⁷ LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 37 – 38.

⁵⁸ Tamtéž, s. 38.

⁵⁹ Tamtéž, s. 89.

Celá hra končí happyendem. Princezna si vzala pravdomluvného kaprála a král, jelikož Kašpárek vymyslel lepší lež než on, byl sesazen z funkce. Tato hra je založena na situační komice od počátku až do konce. František Langer neopomněl také ponaučení – kdo lže, skončí špatně.

Všechny loutkové hry Františka Langera a loutkové hry obecně, dopadají vždy šťastně. Štěstí lze definovat jako příznivou situaci či událost pro jedince. Co se týče štěstí a pohledu na něj ze strany dětí, stačí jim velice málo, aby tento pocit cítili. K naplnění jim postačí happyendem zakončená pohádka. Na tomto principu jsou založené všechny pohádky, nejen Františka Langera.

Jako ozvláštňení využil František Langer při ukončení hry *Princ Kašpárek a jeho koníček* hostinu. Po představení z hostin rozdával výslužku svým věrným divákům.

„KAŠPÁREK: To je dobře, už mám pořádný hlas. A když něco na naší hostině zbude, tedy to dáme našemu koníčkoví a všem dětičkám, které tak pěkně poslouchaly. (Konec. Rozdává se cukroví z královské hostiny).“⁶⁰

Tento zvláštní styl uplatňuje i v dramatech pro dospělé, konkrétně *Velbloud uchem jehly*, kde během představení byli diváci občerstvováni mlékem. Nápad však nebyl Langerův, ale jako první jej aplikoval na loutkové divadlo. *„Autor našeho divadla tím pomohl k úspěchu třetího aktu, že až na konec z hostiny, která byla konána za scénou, rozdával divákům zbytky čokoládky z královské hostiny.“⁶¹* Obyčejně to byly upečené koláčky. Jakmile se toto rozkřiklo, zaručil si Langer své obecenstvo. Nikdy se nesetkal a ani neměl možnost setkat s prázdným hledištěm. Z hlediska délky divadelního představení Langer podotýká, že by loutková hra neměla trvat déle než jednu hodinu, jelikož sám autor je vyčerpaný z neustálých změn hlasu, ale i diváci musí jít na večeri a v osm hodin spát. Nebylo to jen však občerstvení, co přitáhlo diváky k jeho divadlu. Byl to vytříbený jazyk, humor a půvab, kterým dokázal upoutat nejen malé posluchače, ale i jejich rodiče. A převážně láska k loutkovému divadlu, kterou si celý svůj život statečně pěstoval.

⁶⁰LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005. s. 18.

⁶¹ Tamtéž, s. 161.

Přesto, že by se nám mohlo zdát, že hry Františka Langerera stojí na okrajijeho tvůrčí činnosti, není to tak docela pravda. V loutkových hrách totiž rozebírá podobné problémy, jako rozebírá ve hrách pro dospělé. Svým loutkovým hrám věnoval kus svého tvůrčího života, byl schopen povýšit loutku Kašpárka, s láskou tvořil a věnoval loutkové hry dětem.

ZÁVĚR

V bakalářské práci se v první řadě seznamujeme s historií loutkářství v českých zemích obecně. V tomto období se převážně rozvíjely kočovné loutkařské rody, jako byli Kopečtí, Dubští a Majznerové, kteří přinášeli kulturní zážitek ve formě malých loutkových maringotek všem lidem české země. Tématika jejich her byla zaměřena převážně na uvolnění a umožnění si odpočinout. Ve zpracování dalších loutkových her nechyběly ani kritiky tehdejší doby, které však byly zpracovány zábavnou formou. Loutkáři nezapomínali ani na nejmenší děti. Vždy do svého repertoáru zařadili i pohádkové hry v čele s významnou loutkou celého loutkářství, Kašpárkem.

Poté se podrobněji zaměřujeme na vývoj loutkového divadla v první polovině dvacátého století, který je v bakalářské práci rozdělen do dvou období. Významnějším mezníkem ve vývoji loutkářství v první polovině dvacátého století je hospodářská krize (1929). V období od začátku dvacátého století do propuknutí hospodářské krize bylo loutkové divadlo stále reprezentováno loutkařskými rody, které již v této době měly lepší materiální zabezpečení, čímž se pozvedla i úroveň jejich scén. Valná většina tradičních autorů loutkových her si začala uvědomovat, že se stále nemohou držet po generace děděných konvencí a musí se začít začleňovat do kolektivu amatérských loutkových autorů. Tyto pokusy však moc nevyšly a kritika se na ně stále dívala s odstupem. Celé období je označováno jako období modernizace loutkových divadel, kdy kočovní loutkáři pomalu, ale jistě upadají do zapomnění a do popředí dostávají amatéřská divadla.

Od třicátých let dvacátého století se z některých amatérských spolků začínají tvořit spolky profesionální (Umělecká loutková scéna, Říše loutek a Loutkové divadlo Feriálních osad). Všechny divadla a scény přinesly českému loutkářství mnoho dobrého, ale mezi nejvýznamnější však řadíme Loutkové divadlo profesora Skupy. Zakladatelem byl Josef Skupa a jeho manželka Jiřina. Skupa pomocí vytríbeného jazyka a schopnosti pro hru vytvořil dvě nové loutky, které znají lidé v celém světě – Spejbla a Hurvínka.

V poslední části se stručně věnujeme životu Františka Langera, který byl významným dramatikem, spisovatelem a autorem loutkových her. Svůj zájem o loutkové divadlo objevil již v útlém mládí, kdy s mladším bratrem a tatínkem chodívali na poutě a nesmělo jim uniknout ani jedno představení loutkáře. Na plno se loutkovému divadlu začal

věnovat až po narození jeho dcery Věry. V té době vyrobil své vlastní loutkové divadlo a přehrával v něm hry, které z větší části psal sám. Omezen byl pouze tím, že byl jediným loutkovodíčem, tudíž jeho hry jsou poměrně krátké a určené pouze jednomu herci. Typickým znakem jeho her jsou na konci představení hostiny, kde rozdával výslužku i svým divákům. Všechny jeho loutkové hry postupně vyšly v denních tiscích nebo knižně. Díky svému osobitému stylu, vytříbenému jazyku a speciálnímu smyslu pro humor byl schopen zaujmout nejen děti, ale i jejich rodiče.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BARTOŠ, Jaroslav. *Loutkařská kronika: Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích*. 1. Praha: Orbis, 1963, s. 301. ISBN 11-019-63.

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

ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. Praha. Academia, 2000, ISBN 80-200-0782-2.

DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. ISBN 80-7331-088-2.

KNÍŽÁK, Milan. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích: od vystopovatelné minulosti do roku 1950*. 2. sv. 1. vyd. Hradec Králové: Nucleus, 2005. 1174 s. ISBN 80-86225-88-7.

KUDĚLKA, Viktor. *František Langer - divadelníkem z vlastní vůle*. 1. Praha: Divadelní ústav, 1986. ISBN 59-268-82.

LADA, Josef. *Nezbedné pohádky*. 7. Praha: Albatros, 1994. ISBN 80-00-00167-5.

LANGER, František. *Pro loutkové divadlo. Hry pro loutkové divadlo a články o něm*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Nadačním fondem Františka Langera, 2005, ISBN 80-7008-183-X.

ŠPURNÁ, Mgr. Helena Ph.D. *Dějiny českého divadla 2: Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3605-0.

ŠESTÁK, Z.: *Kašpárek stále aktuální*. 1.vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0808X

TOMÁŠ, Jiří. *František Langer: Zasuté objevy*. 1. Praha: AKROPOLIS, 2002. ISBN 80-7304-021-2.

VOJTKOVÁ, Milena. *František Langer slovem a obrazem: Vzpomínky na Františka Langera, kresby a karikatury*. 1. Praha: Akropolis s.r.o., 2008. ISBN 978-80-86903-88-0.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Alžběta Pláničková
Katedra:	Katedra českého jazyka a literatury
Vedoucí práce:	Mgr. Daniel Jakubíček, Ph. D
Rok obhajoby:	2016

Název práce:	František Langer a jeho hry
Název v angličtině:	František Langer and his plays
Anotace práce:	Bakalářská práce se zabývá vývojem loutkového divadla v Čechách s bližším zaměřením na vývoj loutkového divadla v první polovině 20. století. Kapitola loutkových her Františka Langera se podrobněji zabývá vybranými loutkovými hrami pro děti a ústředními postavami všech loutkových her.
Klíčová slova:	Loutkové divadlo, loutky, loutkoherec, amatérští loutkový autoři, profesionální scény, repertoár, Václav Sojka, Jan Malík, Josef Skupa, František Langer.
Anotace v angličtině:	This thesis deals with the development of puppet theater in the Czech Republic with a closer focus on the development of puppet theater in the first period of the 20th century. Last chapter (puppet play František Langer) deal with selected puppet plays for children and the main characters of puppet plays.
Klíčová slova v angličtině:	Puppet theater, puppets, puppeteer, puppet amateur authors, professional scene, repertoire, VáclavSojka, Jan Malík, Josef Skupa, František Langer.
Přílohy vázané v práci:	
Rozsah práce:	43 stran, 77 538 znaků

Jazyk práce:	český jazyk
---------------------	-------------