

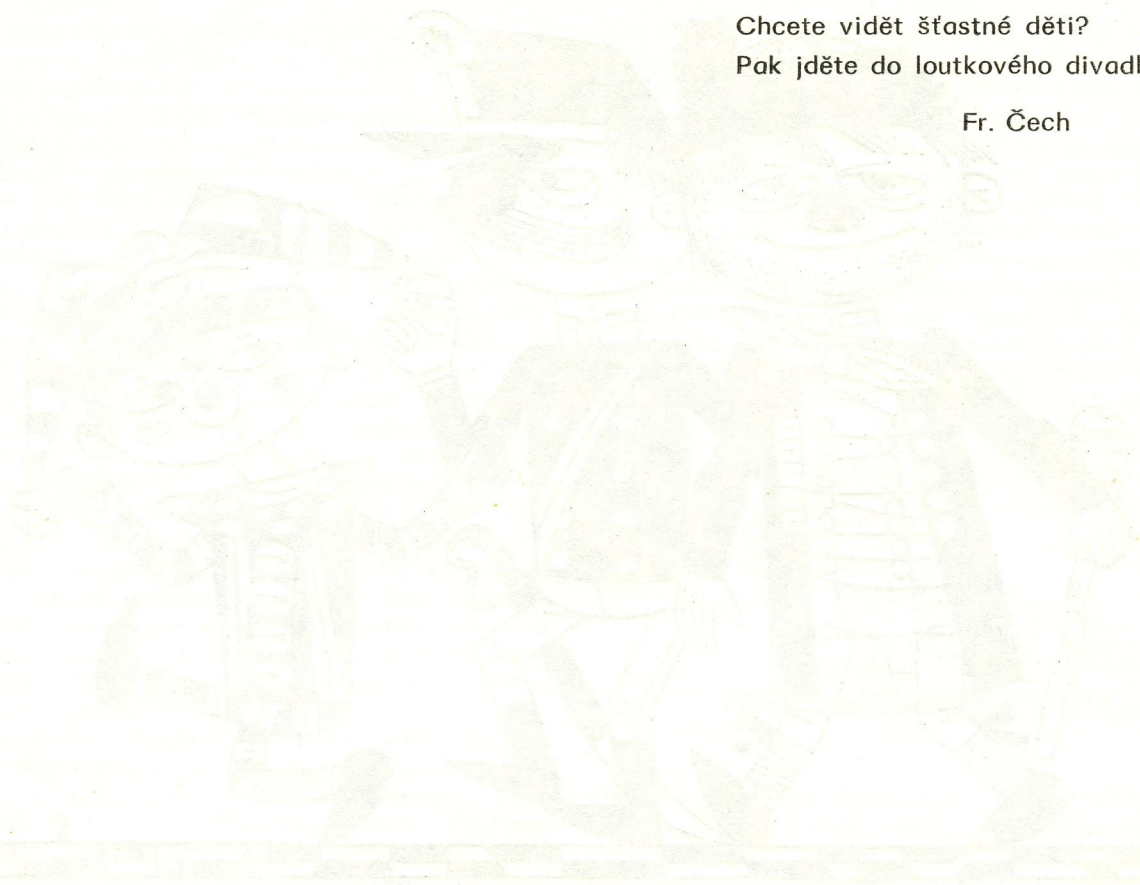


ČECHOVA OLOMOUC

Chcete vidět šťastné děti?

Pak jděte do loutkového divadla...

Fr. Čech





ZDENĚK BEZDĚK

**TŘI
MORAVŠTÍ
AUTOŘI
LOUTKOVÝCH
HER**

Zd. Bezděk: TŘI MORAVŠTÍ AUTOŘI LOUTKOVÝCH HER

K II. festivalu amatérských loutkářských souborů Čechova Olomouc vydalo v roce 1975 Okresní kulturní středisko ve spolupráci s Parkem kultury a oddechu v Olomouci a s Krajským kulturním střediskem v Ostravě. Autor kreseb Vojtěch Cinybulk. — Odpovědný redaktor František Kobza. — Grafická úprava Vojtěch Směšný. — Náklad 700 kusů. — Povoleno OK SmKNV Ostrava pod č. Kult. 456/186-830/75-Kol/Lo.— Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., Olomouc, závod 11, tř. Lidových milicí 3. — Neprodejný tisk.

ÚVODEM

V první polovině dvacátého století se u nás amatérské loutkářství rozvinulo do šíře, jaká v jiných evropských kulturách nemá obdobu. Spolu s rozvojem amatérských loutkových divadel se vyvíjela a rostla také dramatická tvorba pro loutky; kvantitativního vrcholu dosáhla ve dvacátých a třicátých letech, kdy vycházelo několik desítek knižnic loutkových her. To se nám dnes, kdy tiskem se loutkové hry už vůbec nevydávají, jeví jako pohádkově neskutečný jev. Je ovšem pravda, že naprostá většina těch starých her byla díla umělecky nenáročná, jen užitečná; sloužila především velmi početným marionetářským souborům, které zpravidla týden co týden uváděly novou hru. Ohromné kvantum textů bylo prostě provozní nutností a je pochopitelné, že funkce umělecká často zdaleka nebyla dominantní. Loutkové hry si psali ostatně většinou sami loutkáři, kteří i jako literáti byli amatéry. Jejich tvorba žila za okrajem oficiálního umění; je ji nutno chá-

pat především jako součást amatérského loutkářského hnutí, jako součást provozu amatérských loutkových divadel, a teprve potom jako autonomní literárně dramatickou tvorbu.

Tato povšechná charakteristika předválečných loutkových her platí ovšem jen pro loutkářskou dramaturgii té doby jako celek. Při podrobnějším zkoumání díla jednotlivých autorů však už s takovým paušálním hodnocením nevystačíme. Mnohé falešné představy a povrchní názory o loutkářských autorech tohoto období a o jejich díle se udržují z prosté neznalosti. V povědomí dnešních loutkářů i v amatérské praxi se zachovala řada her z této předválečné éry, ale jde o hodnoty zcela disparátní: Vedle her nesporných uměleckých kvalit (Míček Flíček) získaly náhodně popularitu i texty průměrné a podprůměrné. Přitom mnohé hodnoty unikly pozornosti a zapadly. Stalo se tak i proto, že kritickému studiu bohaté předválečné loutkářské dramaturgie se zatím nikdo soustavně nevěnoval. Abychom byli s to objektivně posoudit a zhodnotit rozsáhlé dědictví asi dvou tisíc loutkových her vydaných do roku 1945, musíme je tedy především znát.

Tato drobná studie chce být příspěvkem k poznání tří moravských autorů – B. Beneše-Buchlovana, E. Stoklase a Frant. Čecha – jejichž dílo má v amatérské loutkářské dramaturgii poměrně významné postavení a zaslouhuje si podrobnější pozornost už proto, že s výjimkou F. Čecha jde o autory neprávem zapomenuté.

BEDŘICH BENEŠ-BUCHLOVAN

(1885–1953) byl učitelem a většinu života prožil v Uherském Hradišti. Začínal jako básník, pak psal povídky a jiné práce prozaické, překládal z polštiny a němčiny, vydal řadu prací vlastivědných a populárně naučných, psal povídky a hry pro děti; s obzvláštní láskou se věnoval organizační práci v oblasti knižní kultury a exlibrisové grafice. Pro loutky psal jen krátkou dobu za první světové války a několik let potom.

Své první čtyři loutkové texty publikoval v letech 1916–1917 (Sborník Alešova loutkového divadla č. 2–5). Jde mu vždy o určitý literární problém: Ve hře POLYKRATES si ověřuje nosnost antické látky, ve hře PAN RINALD A REGINALD ho zaujal žánr rytířských her lásky a cti a jejich pohádková fantastika; styl zbojnické hry ovlivněný lidovou poezií si vyzkoušel v díle ZBOJNÍCI V LESE DURYŇSKÉM, což je vlastně hra o Jánosičkovi s netradičním šťastným závěrem; název měl zřejmě zmást rakouskou cenzuru.

Podrobnější pozornost si zasluhuje poslední z této čtveřice her – INŽENÝR ROBUR. Jméno hrdiny a postavu černošského sluhy převzal Beneš z Vernea; jinak jde však o původní Benešovu fabuli i myšlenku: Podnikavý inženýr Robur se vrací z Ameriky, postaví továrnu, dá práci místním tkalcům, zavádí moderní stroje. Konzervativní tkadlec Holas nechápe a nenávidí novoty a chystá se

továrnu zničit; je však zachycen pákou stroje a usmrčen.

Benešova hra má historický význam jako pokus o uvedení soudobé sociální tematiky do loutkářské dramaturgie. Myšlenka hry ovšem není revoluční: Autor dělá rovnítko mezi pokrokem sociálním a pokrokem technickým a třídní rozpory nevidí. V jazyku i v myšlenkovém klimatu hry je zřejmý vliv futurismu. (Srov. např. zpěv strojnika: „V rytmu pák, soukolí, v síle dynam / jest hluboká nová krása / k ní ruce vzpínám...“). Ve hře vystupuje i Kašpárek – je reklamním referentem v továrně. (Kašpárka zařadil Beneš i do ostatních her tohoto čtyřlístku; zřejmě se přizpůsobil soudobé praxi, která Kašpárka chápala jako neodmyslitelnou součást loutkového divadla).

Soudobé reálné prostředí Benešovy hry je v rozporu s možnostmi loutek a zejména s možnostmi rodinného divadélka, jemuž Benešovy texty byly určeny. Problematiku hry vcelku přesně vystihly už soudobé kritiky, které ocenily autorovu odvahu pokud jde o uvedení postav ze současného života na loutkovou scénu, ale zároveň postřehly, že „toto nezvyklé prostředí loutkám příliš nesvědčí.“ (Loutkář II, str. 102)

Ve svých prvních hrách Beneš hlavně hledal literárně nosné náměty pro loutky. Později právem usoudil, že „to byly první pokusy, ověřování různých teorií, dnes se mi zdá, že víc literatury nežli životného divadélka.“ (Za Kašpárkovou rolničkou, Loutkář XXIII, str. 87)

Značný ohlas měl další autorský pokus Benešův, zřejmě podněcený shakespearovským výročím roku 1916: **LOUTKOVÉ HRY ZE SHAKESPEARA**. (S podtitulem „Malé divadlo Globe“ vydal Jar. Procházka v Praze 1917). Pět Shakespearových her (Zimní pohádka, Benátský kupec, Sen noci



svatojanské, Hamlet, Král Lear) se Beneš snaží přiblížit dětem a technickým možnostem rodinného loutkového divadla vcelku obratnou koncentrací rozsáhlého textu podle receptu, který v prologu říká Kašpárek: „Polovičky osob nepotřebujeme, pět proměn v jednu spojíme, hercům úlohy zkrátíme a zbytek doplním já a troufám, že to něco vydá.“ Beneš chtěl prostě vzbudit zájem mládeže o velíkána světového dramatu; to také dosvědčují slova dětské postavy v prologu: „...pak složíme do bedny malé divadlo Globe

a jeho pimprlata a půjdeme do velkého Globe, kde poznáme a pochopíme nesmrtelného Šekspíra v celé velikosti.“

Benešovo „řádné pocvičení v dramaturgii“ (jak své úpravy později charakterizoval) soudobá kritika přijala s velkým uznáním zejména také proto, že šlo o autorský čin, který přesně odpovídal snahám vzdělaných loutkářských nadšenců o včlenění loutkového divadla do „vážného“ umění, do soudobého kulturního kontextu. (Později i další autoři se snažili získat „vážnost“ loutkářské dramaturgii adaptacemi klasiků, domácích i světových; klasické texty pro loutky soustavně upravoval zejména dr. Jaroslav Bartoš.).

Rovněž ve sborníku **TŘI LOUTKOVÉ HRY** (Knihovna českých loutkářů č. 224–226; psáno v letech 1919–1921) zpracovává Beneš cizí literární látky, což byl u něho nejčastější námětový zdroj. Na rozdíl od úprav Shakespearových her jde tentokrát o daleko volnější adaptace literárních předloh. Pro hru **DON ŠAJN** hledal Beneš inspiraci v dílech světové literatury (Zorilla, Grabbe, Puškin, Mozartova opera aj.), ale dal se ovlivnit i myšlenkově primitivnější hrou lidových loutkářů. Hra **DON QUIJOTE** je odvážným, ale nepříliš zdařilým pokusem o dramatizaci některých epizod rozsáhlého románu Cervantesova. Poměrně nejlépe se Benešovi podařilo zvládnout úskalí epické předlohy v poslední hře tohoto trojlístku **KEJKLÍŘ MATIČKY BOŽÍ** (podle legendy Anatola France), kde roli starého kejklíře svěřil Kašpár-

kovi, který – jelikož nic jiného neumí – oslavuje Matku boží metáním kotrmelců; mniši chtějí zamezit rouhání, ale socha Matky boží ožije a vrátí Kašpárkovi mládí; na rozdíl od France následuje pak ještě další, nepřiliš organický dějový motiv – shledání s Kalupinkou.

Souběžně s těmito „velkými“ tématy publikoval Beneš drobnější hříčky, které jsou v uměleckých záměrech skromnější, ale napsané s citem pro specifické vlastnosti dětského diváka. Roku 1916 vydal sborník ŠESTIPRAMENNÝ SVAZEČEK LOUTKOVÝCH HER (Praha, Dědictví Komenského), který později rozšířil a publikoval pod názvem DESÍTKA HER PRO MALÍČKÉ (Knihovna českých loutkářů č. 110–119). Polovina svazku jsou dramatizace známých lidových pohádek: Smolíček pacholíček, Perníková chaloupka, Budulínek, O zlé koze, Zvířátka a loupežníci; dvakrát dramatizuje Beneš cizí literární látku: Pohádka o caru Saltanu, Král a zloději; víceméně původní námět mají zbylé tři hříčky: Čert na zkušence, Vánoce v myslivně, Pohádka o kopacím míči.

Je zajímavé, že dramatizace lidových pohádek se zde obešly bez Kašpárka, který má jinak v Benešových hrách významnou funkci. Autorovi zřejmě šlo o věrné tlumočení pohádkového příběhu, který obohacuje jen jazykově, případně vkládá do textu detaily blízké dětské mentalitě a zkušenosti. Beneš je zde více epickým vypravěčem než dramatikem. Ze soudobých kritiků odsoudil epický ráz hříček Karel Kobrle (Loutkář I, str. 155 a násl.);

naproti tomu Vašek Sojka později polemizoval s Kobrlem a bystře dospěl k poznatku, že pro nejmenší děti klasická dramatická stavba není nezbytná a že Benešův epický princip je záměrný. (Loutkář XII, str. 78 a násl.).

Z této desítky hříček je tematicky a žánrově nejzajímavější Pohádka o kopacím míči. Je to v loutkářské dramaturgii jedna z prvních zdařilých moderních pohádek, která má i dnes svůj půvab. Vystupují zde částečně tytéž postavy jako v pozdějším Malíkově Míčku Flíčku: dědeček, babička, míč, poustevník. Dějově se tyto dvě moderní pohádky ovšem liší; obě přitom vycházejí z dějové osnovy tradiční pohádky lidové: Benešova hra



parafrázuje pohádku o Koblížkovi, hra Malíkova je moderní parafrází pohádky o Budulínkovi.

V některých pozdějších hrách Benešových je patrný vliv německého „klasika loutkových her“

hraběte Poccioho. Nedlouho před Benešovým autorským vstupem do českého loutkářství se Poccio začal pilně překládat; zvláštní poetika jeho her, které se vedle dětí obracejí v druhém plánu i k dospělým, se pro mnohé české autory a kritiky stala vzorem. Poccio byl vůbec pro české přátele loutkového divadla „zjevením“ – jak to charakterizoval dr. Bartoš.

U Beneše je Poccioho vliv nejzřetelnější ve hře KOŠILE (sborník PATERO HER ZE SOUTĚŽE, Praha 1919). Ve známém příběhu o hledání košile šťastného člověka Beneš nepokrytě paroduje pohádkové motivy; časté jsou satirické narážky na byrokraty, na vládní krizi atd. Dominantní je zábavná funkce (pro dospělého diváka); o tom svědčí i úplná absence výchovné či moralistní tendence. Pocciovský princip je charakteristický i pro hru TUREK A KRÁSNĚ KATERINKA (Československé svérázné loutkové hry, Brno 1920), kde se Beneš pokusil o groteskní transkripci lidové balady.

Formálním experimentem jsou TŘI STÍNOHRY (Čs. svérázné loutkové hry, Brno 1920; též Knihovna českých loutkářů č. 22, 26, 28). Dvě z nich (Utonulá, Nalezená sestra) jsou lidové balady, zasazené jako stínoherní produkce do dějového rámce hraného Alšovými marionetami.

Bedřich Beneš-Buchlovan – podobně jako mnozí jiní v jeho době – se k dramatické tvorbě pro loutky dostal prostřednictvím domácí praktické loutkářské činnosti. Snažil se povznést loutkovou

hru na úroveň vážné literární tvorby, ale toto literární úsilí nemohlo pochopitelně překročit estetické a technické normy rodinného loutkového divadla. Žil stranou loutkářského ruchu, v jisté



izolaci. Snad i proto se tak málo podobá běžnému typu loutkářského autora své doby. Byl uzavřen do své dramaturgické „laboratoře“, kde si dával úkoly bez ohledu na soudobou praxi a bez ohledu na poptávku. Benešovy hry se do repertoáru loutkových divadel dostaly jen výjimečně. Jeho několikaleté laboratorní hledání má však svůj význam a své místo v historii české loutkové hry – zejména také proto, že se s vytříbeným citem pro styl a pro jazyk chtěl orientovat převážně v nezmapovaných územích a najít v nich cesty pro nejrůznější žánry loutkové hry.

V Litovli působil středoškolský profesor

EUGEN STOKLAS

(1882–1963), který vzdáleně připomíná Beneše-Buchlovana; podobně jako on psal verše a překládal, byl vlastivědným pracovníkem, publikoval povídky a hry pro mládež; nadto napsal i několik románů a dramat.

Také ve dvou desítkách jeho loutkových her najdeme analogie s loutkářským dílem Benešovým: Stoklas vycházel rovněž z praxe rodinného loutkového divadla, také se pokusil o přepis Shakespeara (BOUŘE, Litovel 1928) a zpracovával cizí látky – ZÁHOŘOVO LOŽE podle básně Erbenovy (Čs. svérázné loutkové hry, Brno 1920), DOKTOR JOHANNES FAUSTUS (Litovel 1929) a KRÁL HERODES (Naše loutky VIII, 1932) podle her starých německých loutkářů aj.

Většina Stoklasových prací se však tematicky a formálně vcelku neliší od běžných typů loutkových her jeho doby. Leckdy se v nich objeví neorganická alegorizující aktualizace (KRÁL JEČMÍNEK, J. Č. Mojžíš, Choceň 1919), epické vyprávění místo dramatické akce, sentimentalita a necitlivost k loutkové specifice.

V několika Stoklasových hrách jako bychom se však setkali s autorem podstatně jiných kvalit a jiných uměleckých cílů.

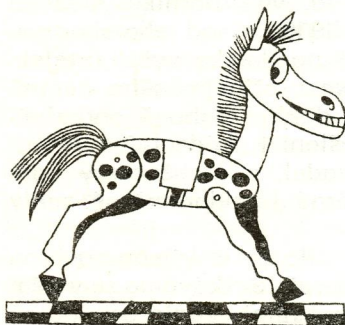
Hru POHÁDKA O PRINCEZNĚ PALERMSKÉ A KRÁLI IŠKARIOTSKÉM (Divadelní sbírka dět-

ských a loutkových her č. 16, 1917) označuje autor jako „velikou veselou truchlohru a truchlivou veselohru o pěti dějstvích pro děti malé i velké“ a v doslovu ke hře uvádí, že ji složil „v duchu moderních a vlastních zásad o reformě loutkového divadla“. Z textu samého lze soudit, že reformu vidí především v nově položených otázkách mravních, ve zvýšené péči o jazyk a ve kresbě postav složitějšího psychologického vývoje. Princizna zde musí jako prostá služka podstoupit zkoušku mravní pevnosti; i Kašpárek prodělá ve hře značný vývoj – na začátku byl skoro cynickým posměváčkem, v závěru je nezvykle lyrický, miluje oddaně princeznu, bez ní nedovede být veselý. Tento lyrický Kašpárek je pak vůbec pro Stoklasovy hry typický. Hra je zajímavá i jazykem, který Stoklas archaizuje ve stylu lidových loutkářů, ale nikde jej nedeformuje a nevulgarizuje. Přes řadu neobratností ve stavbě hry (vyprávění o událostech, které už divák zná) a přes příliš zřetelné mravoučné tendence je zde náznak kvalit, které se pak výrazněji projeví v dalších Stoklasových hrách.

Lyrizace Kašpárka dosáhla vrcholu v jednoaktové „stínové nebo loutkové hře“ KAŠPÁREK A LESNÍ ŽENKA (Hry měsíčníku „Loutkáře“ ročník V.) Kašpárkovo setkání s lesní vílou, která je zde symbolem krásy, se zřejmě stalo záminkou pro vyslovení zcela subjektivních nálad a stavů.

Rozsáhlá hra SMRT KMOTŘIČKA (Čs. svérázné loutkové hry č. 3, 1919; psáno 1917), označená

jako „melancholická pohádka o pěti dějstvích“, je první tragédií v české novodobé loutkářské dramaturgii. Uhlířův syn Jeník, jemuž kmotříčkou byla smrt, jde k ní v dospělém věku do učení a s pomocí léčivých bylinek se stane slavným lékařem; s otcem, který si u kmotříčky vyměnil svíci života, chodí světem a léčí lidi. Na královském dvoře umírá král – smrt stojí v hlavách – ale Jeník překročí zákaz, otočí postel a zachrání krále. Jde bezohledně za svým štěstím, za odměnu žádá ruku krásné princezny, ač je zasnoubena



s princem. Stane se králem. To je však konec jeho štěstí; zemře mu synek, mladá královna ho nemiluje a podvádí ho s princem; přinutí ho, aby

zapudil otce a nakonec ho otráví. Starý uhlíř u své chaloupky, kde už žijí cizí lidé, lituje, že kdysi vyměnil svou dohořívající svíci za novou, usne a přijde konečně smrt. – Autor se soustřeďuje především na psychologii postav; leccos jako by zůstalo nevysloveno, mnohé tušíme za slovy dialogu. V tom je Stoklasovo dramatické cítění moderní. Otázkou zůstává, do jaké míry tuto myšlenkovou a psychologickou složitost jsou s to sdělit loutky.

Ve hře KRÁLOVNA A TRPASLÍK (Čs. svérázné loutkové hry č. 15, 1923; psáno 1916) jde rovněž o dramaticky ostře vyhrocenou situaci (zlý trpaslík se chystá vypít dítěti krev, aby se omladil), ale důraz na psychologii postav je méně zřetelný. Stoklas zde však prokazuje své nesporné režijní vidění scénické akce, které se už ukázalo i v dřívějších textech a které je ve hrách jeho doby výjimečné; dokladem je strašidelná scéna v lese, kde Kašpárek a různé příšery, duchové, sovy, výři, sýčkové apod. vytvářejí moderně stylizovanou kompozici slov a zvuků zcela v duchu specifických výrazových možností loutkového divadla.

Stoklas zřejmě tíhne k psychologickému dramatu – z toho důvodu asi zvolil látku německého středověkého rytířského románu Der arme Heinrich, líčícího lásku dívky, která je připravena obětovat život a vlastní krev spasit malomocného rytíře. Hra RYTÍŘ A PANNA (Litovel 1926), označená jako „hra pro herce dřevěné i živé“, líčí melodramaticky vnitřní boj obou milenců před

připravovaným krveprolitím se všemi naturalistickými detaily (naštěstí za scénou) až do zázračného rytířova uzdravení. Typické autorské poznámky („v němé hře Blaženčině musí býti zjevna všechna síla tohoto okamžiku“ apod.) svědčí však o neloutkovém, činoherním vidění scénické akce.

Téma poslední Stoklasovy loutkové hry KUPEC A OBR (Knihovna českých loutkářů č. 266, 1933) je shodné s ústředním motivem známé pohádky o krásce a zvířeti. Pomineme-li některé sentimentální momenty ve hře (zejména přílišný důraz na sirotkovský motiv), jde o text, který se vymyká dobovým konvencím a ze všech Stoklasových her nejnázorněji demonstruje jeho zvláštní poetiku. Dobře je zde patrné divadelní cítění Stoklasovo, které dokumentují i četné režijní poznámky. Někdy si pohraje se slovy a kolem jedné situace (Kašpárek a kupec v lese) rozvíjí dlouhý výstup. Jindy popíše zcela pantomimickou scénu (Kašpárek za zády obra se chce rozloučit s Popelkou). V posledním jednání vede kupec (který má ve hře spíše postavení knížete) zcela hamletovský pološílený dialog se svým šaškem Kašpárkem nad ohořelými zbytky svého zámku. V dialogu se často opakují slova a repliky, některé výrazy jsou proloženy, jakýsi filozofický podtext prostupuje řadou scén. V závěru autor odmítne schematizující konvence pohádky: Zchudlý kupec, ač může v klidu žít na zámku u Popelky a prince a meditovat o svém minulém špatném životě, se rozhodne zno-

vu cestovat a obchodovat – a možná bude zase bohatcem.

V recenzi, uveřejněné v moravském tisku a přetištěné v Loutkáři (roč. XX, str. 101) oceňuje ing. F. Čech čistou řeč, skvělý sloh a mistrnou hru se slovy a slovíčky v tomto novém Stoklasově díle a soudí, že hra „bude nebezpečným konkurentem v oblibě nejpoblábnější Stoklasově hře KAŠPÁREK SE UČÍ ČAROVAT, která jediná v české loutkářské literatuře dočkala se třetího svého vydání...“ Při této konfrontaci obou her se nelze nepozastavit nad edičním úspěchem umělecky podprůměrného výtvoru ze začátků Stoklasovy loutkářské tvorby (1. vyd. ve Sborníku Alešova loutkového divadla č. 1, 1916) a nad jeho shodnou valorizací se hrou, která na daleko vyšší intelektuální úrovni o uměleckost přinejmenším čestně usiluje. Je to příznačný doklad dobově podmíněného „loutkářského“ myšlení i svědectví o úrovni dramaturgie většiny divadel, v nichž texty konvenční, umělecky průměrné i podprůměrné, měly největší frekvenci.

Stoklasovo loutkářské dílo nelze v jeho souhrnu jednoznačně charakterizovat. Setkáváme se v něm s hodnotami zcela disparátními. Vedle originálně a moderně pojatých her napsal Stoklas také řadu průměrných i podprůměrných textů tradiční faktury. Překvapivé je i soužití disparátních znaků a hodnot uvnitř jednotlivých her. Byl jedním z mála autorů, u nichž vliv Poccioho se prakticky neprojevil. Šel svou vlastní, poněkud bizarní cestou.

Nejznámější moravský loutkář

ING. FRANTIŠEK ČECH

(1898–1951) spojil svůj loutkářský život se známou loutkovou scénou v Olomouci-Hejčíně. Loutkové hry publikoval od roku 1922; jeho autorský debut není tedy časově příliš vzdálen od vstupu B. Beneše-Buchlovana a E. Stoklase do loutkářské literatury. Zatímco však dílo Čechových moravských předchůdců bylo buď zcela (Beneš) nebo ve své rozhodující části (Stoklas) uzavřeno ve dvacátých letech, tvoří Čech s neztenčenou intenzitou po celé období vrcholného rozvoje amatérského loutkářství a nejlépe reprezentuje stylovou kontinuitu dramatické tvorby pro loutky od dvacátých let až do konce let čtyřicátých. Mezi loutkářskými autory má v tom dost výjimečné postavení; jinak totiž na přelomu dvacátých a třicátých let jsme svědky výrazné generační směny: Několik z nej přednějších autorů dvacátých let (Mašek-Fa Presto, Sojka, Driml) už není mezi živými, jiní (Schweigstill, Průcha) mají podstatnou část díla za sebou, další (Beneš-Buchlovan, Zákřejs) zanechali loutkářské činnosti. Objevují se postupně noví autoři (Malík aj.), kteří směřují k podstatně jiným literárním cílům a k jinému uměleckému slohu. Čech zůstává svůj, píše vcelku neměnným stylem až do konce života.

Typově připomíná Čech neplodnějšího autora dvacátých let – Bohumila Schweigstillu. Byl té-

měř stejně pilným spisovatelem – tiskem vydal kolem 80 her a kratších hříček; mnoho dalších zůstalo v rukopise. Stejně nepatrně jako Schweigstillu ho zasáhl vliv Poccioho, který jinak hluboce poznamenal generaci let desátých a dvacátých. Oba tito neplodnější loutkářští autoři myslí ve své tvorbě v první řadě na dětského diváka (v tom se liší od řady současníků), kterého se snaží především pobavit a teprve potom poučit. Podobně jako u Schweigstillu i v mnoha Čechových hrách se opakuje určitý syžetový stereotyp a vystupují tytéž postavy.

Zatímco Schweigstill líčí nejčastěji příběhy Kašpárka a Honzy, u Čecha se obvykle objevuje trojice hrdinů: Kašpárek, Škrhola a Pivoňka. Lecdý se spolu hašteří, ale jinak je vztah mezi nimi zcela kamarádký. Škrhola ztrácí tradiční charakter bodrého, povídavého pantáty a stává se jen méně bystrým Kašpárkovým druhem; v první tištěné Čechově hře KAŠPÁREK SLUHOU U ČARO-DĚJE (Loutkové hry Uměleckých snah č. 40, 1922) je výjimečně Kašpárkovým tátou. Obecní policajt Pivoňka jen ve hře KAŠPÁREK FILMAŘÍ (sborník Deset her ze soutěže 1926, Knihovna českých loutkářů č. 134–143) má tradiční charakter poněkud tupohlavého strážce pořádku, důležitě reprezentujícího „ouřad“; jinak je spíše jen prostým chasníkem, který se často dostane do komické situace a někdy se proti své vůli stane i ženichem princezny, protože „z těch tří jediný přichází v úvalu“. (PIVOŇKA KRÁLEM. Knihovna Našich lou-

tek č. 55, 1931) – Vedle těchto tří nejfrekventovanějších postav se v některých Čechových hrách objevuje také kmotr Drndálek a soused Cabcár.



Od Schweigstillla se Čech liší svým autorským zájmem i o herecké divadlo; některé jeho hry měly premiéru na olomoucké činoherní scéně. (DRAK 1928, KAŠPÁREK, ŠKRHOLA A PIVOŇKA 1929, KAŠPÁRKŮV BOJ S ČERTY 1930). To je však u Čecha jen epizoda; v podstatě – na rozdíl např. od Jar. Průchy – patří jeho dílo cele loutkovému divadlu.

Čech jako autor nezapře loutkářského praktika. K psaní her ho zřejmě vede až fanatické zaujetí pro loutky, nikoli ambice literární. Znaky loutkové hry jako uměleckého literárního tvaru si příliš neuvědomuje; neváhá např. zařadit do hry nedramatickou, statickou scénu, která zcela přeruší děj (Škrhola a Pivoňka si dávají hádanky.). V jeho

textech najdeme i rozsáhlé odbočky od hlavního děje, epická vyprávění událostí, které už divák zná, někdy i zdlouhavá opakování komických situací.

Těžisko účinku Čechových her je v oblastech, které souvisejí s jevištní loutkářskou praxí. Má smysl pro specifický loutkový gag, což u autorů jeho doby zdaleka nebylo běžné; např. ve hře KAŠPÁRKOVO VÍTĚZSTVÍ (Kašpárkova knihovnička č. 22, 1939) popadne Kašpárek Pivoňku za ruku, která se groteskně prodlouží, když z vůle čarodějovy vyroste pařez, na němž Pivoňka sedí; ve hře FÍSTRON (Deset her ze soutěže 1926) oddělí Kašpárek pomocí kouzel chasníkovi Matějovi hlavu od těla a omylem mu pak nasadí ženskou hlavu; ve hře BEZHlavY RYTÍŘ (Naše hry č. 2, 1946) lítají ve vzduchu stoly a židle i Kašpárek se Škrholou a Pivoňkou. A našli bychom v Čechových hrách i další podobné, ryze marionetářské „triky“.

Čech také s oblibou zapojuje do hry dětské publikum. Když Kašpárek neví, kam se poděli jeho kamarádi, zeptá se prostě dětí. Někdy se počítá i s přímým zásahem dětí do jevištní akce: Ve hře KAŠPÁRKŮV BOJ S ČERTY (Knihovna českých loutkářů č. 224, 1931) připoutají čerti Kašpárka ke stromu a na jeho výzvu po odchodu čertů děti z hlediště mají uvolnit provaz; dokonce pak „některý hoch z obecnstva schová Kašpárka pod čepici – dokud čerti neodejdou“.

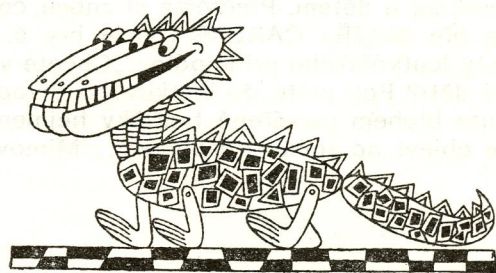
Čechův Kašpárek je podobně jako u Schweigstillla a řady jiných autorů jeho doby netradičním,

zušlechtěným typem bystrého chasníčka, který si vždy ví rady. Dost často se Čechův Kašpárek pouští do poučování a do moralizování. Např. ve hře ŠKRHOLA SE ZLOBÍ (Kašpárkova knihovnička č. 39, 1940) uzavírá hru proslovem ke Škrholovi a Pivoňkovi – a zároveň k publiku: „Dnešní příběh vám tedy názorně ukázal sílu přátelství. Važte si ho proto a dbejte, aby nikdy nebylo porušeno. Budete-li stát svorně při sobě, půjdte-li životem vždy ruku v ruce, budete-li mít jeden druhého rád, nikdo vás nepřemůže, nikdo vám neublíží. Jsem šťasten, že jste k tomuto poznání dnes sami došli.“ Podobných pedagogických intervencí Kašpárkových najdeme i v jiných hrách dosti, dokonce i v dílech, jejichž obsah z hlediska pedagogického není nijak ideální; např. ve hře KAŠPÁRKOVO SYLVESTROVSKÉ DOBRODRUŽSTVÍ (Čtverlístek loutkových her. Zvláštní vydání čas. Naše loutky, 1927–1928) je scéna, v níž se propěvují pijácké písně a rázné sousedky ženou své muže z hospody domů. Nakonec však i zde je moralistní závěr: „U konce je dnešní komedie. Byla dosti ubohá, však jednu věc si z ní, děti, pamatujte: Vlast svou vždy v lásce mítí máme, pro ni žít i umírat.“

V rozsáhlém Čechově díle se tedy objevují značně disparátní prvky jak z hlediska uměleckého, tak i z hlediska funkcí mimouměleckých. Také tematicky a žánrově jde o pestrou směs. Většinou psal Čech umělé pohádky veseloherního rázu nebo žertovné obrázky ze života, zpracoval však

i regionální pověst ve hře BUCHLOVSKÝ KÁMEN (Kašpárkova knihovnička č. 29, 1939), psal i „náladové hry“ vánoční a mikulášské i jiné hry příležitostné, hry reklamní nevýmaje.

V závěru Čechova nedlouhého života nacházíme v jeho textech zajímavé nové rysy, které jako by byly zárodkem další, stylově odlišné kapitoly v jeho tvorbě, která bohužel už nemohla být dovršena. Mám na mysli především jeho KŘÍDOVOU POHÁDKU (Dilije 1953, rozm. rukopis). Z dávného Čechova smyslu pro specifické možnosti loutkového jeviště se zde zrodil nosný nápad oživlé křídové kresby, což bylo nesporně vývojově progresivní vybočení z dramaturgických stereoty-



pů. Hra má také úspornější dialog než dřívější Čechovy texty i další nové kvality literární. Věřu škoda, že Čech už nemohl v dalších dílech rozvíjet a dovršit tyto nové kvality.

Čechovy hry uváděla soustavně jeho mateřská scéna v Hejčíně a našly v nich oblibu i stovky dalších amatérských souborů. Je příznačné, že literárně ambiciózní hry Benešovy a Stoklasovy se na jeviště loutkových divadel dostávaly jen zřídka, kdežto Čech, v literárních záměrech skromnější, se stal jedním z nejhranějších autorů. Řada jeho her byla vydána několikrát a některé se objevily i v poválečných edicích. Amatérským scénám vyhovovaly Čechovy hry především svou obsahovou a formální jednoduchostí, ustáleným okruhem typických postav, loutkářsky vděčnými technickými úkoly a zejména tím, že byly veselé a už proto blízké dětem.

Čech ostatně nechtěl víc, než oddaně sloužit loutkám a dětem. Přečtěme si znovu, co říká třeba ve hře MATĚJ ČARUJE (Naše hry č. 10, 1948) ústy loutkářského principála: „Chcete vidět šťastné děti? Pak jděte do loutkového divadla a pozorujte blahem rozzářené tvářičky nejmenších, když se objeví na scéně Kašpárek... Mimovolně pocí-

títe odlesk onoho čistého štěstí ve vlastní duši a dojati uvědomíte si, čím je dítěti loutkami oživená pohádka. [...] Řeč loutky zasáhne duši dítěte hlouběji než řeč jeho vlastní matky.“



Františka Čecha jako loutkáře a autora loutkových her nelze prostě pochopit, neuvědomíme-li si, že to byl člověk, pro něhož milovat loutky a milovat děti znamenalo... žít.