

2-2018

LOUTKÁŘ



CENA 100 Kč

PROSTOR. HMOTA. ANIMACE.

Loutkář

Prostor. Hmota. Animace.
www.loutkar.eu

Číslo 2/2018, ročník LXVIII
Redakční uzávěrka 31. 5. 2018
Vychází 12. 7. 2018

Vydává

Spolek pro vydávání časopisu Loutkář
c/o Institut umění – Divadelní ústav
Celetná 17, 110 00, Praha 1
IČO: 67363741
+420 224 809 131
redakce@loutkar.eu

Šéfredaktorka

Kateřina Lešková Dolenská
katerina.dolenska@loutkar.eu

Redakce

Adéla Vondráková
adela.vondrakova@loutkar.eu
Michal Drtina
michal.drtina@loutkar.eu
Klára Konopásková (asistentka redakce)
klara.konopaskova@loutkar.eu

Redakční rada

doc. Marek Bečka, doc. Andrea Králová, Mgr. Nina Malíková

Redakční kruh

Géza Balogh (HU), Malvína Balvínová, Jaroslav Blecha,
Alice Dubská, Lenka Dzadiková (SK), Ida Hledíková (SK),
Raphaële Fleury (FR), Pavel Jirásek, Lukáš Jiříčka, Livija
Kroflin (HR), Eva Kyselová, Eleanor Margolies (GB), Vladimír
Novák, Vladimír Predmerský (SK), Pavel Vašíček, Zuzana
Vojtišková, Hana Volkmerová, Silvie Zatecká Vojtková

Právní služby

Rudolf Leška, advokát (www.leska.eu)

Překlad resumé

Daniel Dolenský (www.dolensky.cz)

Jazykové korektury

Roman Hájek

Grafická úprava a sazba

Pavel Svoboda (www.designjesvoboda.net)

Tisk

ERMAT Praha, s. r. o.

Distribuce

A.L.L. production, s. r. o.

Práva k tomuto časopisu jako databázi a soubornému dílu
náleží vydavateli; jakékoli užití je bez svolení vydavatele zapo-
vězeno. Autor poskytuje vydavateli předáním původního
příspěvku, fotografie nebo jiného díla redakci nevýhradní
neomezenou licenci k užití svého díla všemi způsoby za jed-
norázovou odměnu stanovenou sazebníkem redakce (výši
odměny vydavatel kdykoli na požádání sdělí) s oprávněním
ke zpracování díla a jeho zařazení do elektronické databáze,
není-li jiné dohody.

Cena 100 Kč; roční předplatné 400 Kč (za čtyři čísla).
Více informací o předplatném naleznete na www.loutkar.eu.

Registrační značka
MK ČR F 3394, ISSN 1211-4065

Vychází za finanční podpory
Ministerstva kultury ČR.

Na obálce

František Skála Foto Václav Jirásek

Na zadní straně obálky

Marcel Duchamp – Fontána (1917; replika z roku 1964), ulo-
ženo ve sbírkách londýnské Tate Modern
Foto Tate Modern

Vážení a milí čtenáři,

Je tu další Loutkář s přísunem stovky stránek tentokrát
prázdninového čtení. Jak jsem předeslala v minulém čísle,
naše zkoumání přesahů výtvarného umění do loutko-
vého divadla neustává, ale pokračuje výběrem pozoruhod-
ných tvůrců druhé poloviny 20. století. A že bylo tentokrát
opravdu těžké vybrat! Záměrně jsme vynechali napří-
klad jména, jimž jsme se v nedávných číslech Loutkáře
věnovali, jako jsou frontman souboru Bread and Puppet
a původně sochař Peter Schumann, nebo nejslavnější ame-
rický loutkář Jim Henson (o obou jsme podrobně psali
v čísle 4/2016). Z českých tvůrců by sem jistě patřili třeba
Josef Skupa (Loutkář 2/2017), Jiří Trnka (3,4/2012) nebo
Jan Švankmajer (1/2016), k němuž se ale v letošním roce
určitě ještě jednou vrátíme, a to hned v příštím čísle, které
se tematicky přesune do světa kinematografie, animova-
ného filmu, projekcí a videoartu.

Čím více se v redakci noříme do pátrání ve zvoleném
tématu, tím zřetelnější obrysy nabírá další z mnoha para-
doxů českého loutkového divadla: zatímco současní
tvůrci, kteří za sebou mají alternativně-loutkářskou prů-
pravu nebo působí v druhdy loutkových divadlech, se
od loutek houfně odvracejí a koketují s mnoha jinými
způsoby jevištního sdělení (příčemž je studie Radoslavy
Schmelzové o dějinách výtvarného umění 20. století nebo
Jana Dvořáka o domácích progresivních souborech 80. let
kolem tzv. Pražské pětky usvědčují z toho, že mnohdy
„objevují Ameriku“), mnoho významných výtvarných
umělců současnosti se nechalo slyšet, že milují iluzivní
marionetové divadlo! Že by nás v budoucnu čekala další
vlna „výtvarnické hegemonie“, o níž psala v minulém čísle
Alice Dubská v souvislosti se vznikem prvních uměleckých
loutkových divadel u nás? Nechme se překvapit.

Tento Loutkář ale pochopitelně není naplněn jen rubrikou
Téma, byť nám tato část čísla od čísla pěkně bobtná. Ani
tentokrát nechybí připomínka dračích šedesátin, recenze,
reportáže z festivalů nebo portréty významných loutkář-
ských osobností, včetně připomínky další dámy peč-
ující o mladé loutkářské naděje – v tomto případě Dagmar
(Dany) Jandové.

Za celý tým vám přeji inspirativní čtení
Kateřina Lešková Dolenská

I po druhé světové válce, během let takzvané války studené, která zásadně rozštěpila nejen umělecký svět na Východ a Západ, se dá dohledat řada výtvarných umělců – malířů i sochařů –, které fascinovala možnost rozžití jejich děl, ať už se to dělo v ateliéru pro pár pozvaných přátel, nebo ve spojení se skutečným loutkovým souborem. Tomu a také výraznému příklonu k teatralizaci výtvarného umění formou svobodomyšlných happeningů a performancí v nedivadelním prostředí se věnují následující stránky. (red)



LOUTKÁŘI A VÝTVARNÍCI V TVŮRČÍ SYMBIÓZE II

Divadlo předmětů

Na úvod tematického bloku věnovaného vzájemným průnikům a přesahům umění 2. poloviny 20. století nebude na škodu ohledat terén a vymezit si terminologii – jak divadelní, tak kunsthistorickou (v následujícím článku). V prvním případě nám k tomu ideálně poslouží heslo ze *Světové encyklopedie loutkářského umění*, které se právě jistou „komplikačí“ do té doby relativně přehledného terénu iluzivního loutkového divadla s antropomorfizovanými postavami zabývá. (red)

© TEXT: CRISTINA GRAZIOLI, PŘEKLAD: ALENA JURIONOVÁ

Předmětové či předmětné divadlo, případně divadlo předmětů, označuje divadlo, v jehož centru nenacházíme lidskou postavu (ať už v podobě herce, loutky, či jiného zobrazení), nýbrž předměty v širším slova smyslu, jež dramaturgie upřednostňuje, i na úkor verbálního vyjádření. Jedná se o divadlo, jež se více než jiné divadelní formy blíží figurativnímu vizuálnímu umění.¹ Pokud se zde vyskytuje herec, bývá integrován do prostoru, často prostřednictvím scénografických prvků či kostýmu, aniž by nutně představoval určitou hereckou/jevištní postavu. Lidská bytost může být redukována na objekt, nebo pouze představovat další, čistě scénickou přítomnost v sousedství předmětů, jež nabývají vlastní existence. Pohyblivé kulisy, masky, figury, mechanické konstrukce, samohybné pozadí, světelné efekty a pohyblivé obrazy nejsou pouhými doplňujícími prvky (jak je tomu často v divadle herců), nýbrž samotnými protagonisty scénické události.

Dějiny divadla napříč všemi epochami a kulturami sice nabízejí příklady scénických objektů se symbolickou funkcí, ať už dramaturgicky zamýšlenou, či nikoli, avšak tyto významotvorné prvky nikdy neměly status skutečné postavy (přinejmenším v tom tradičním slova smyslu). Od konce 19. století, kdy se chopili vůdčí úlohy režiséři, dodávající inscenacím jednotný rámec, v němž všechny složky přispívají rovnou měrou, se předměty pozvolna začínají překrývat s herci, čímž se podstatně zasazují o vyjádření smyslu inscenace. V symbolistní poetice už předmět cele nabývá charakteru znaku, jež přesahuje skutečnost. V *Králi Ubu* (1896) i ve svých teoretických textech nastoluje Alfred Jarry otázku naturalistického postavení scénického objektu. Volba tohoto může být náhodná, ale svou disproporčností, narázkami, nelogičností, mnoho-
významovostí, dvojsmyslností či prostým převrácením funkcí může narušit obvyklý jevištní rámec.

Objekt a avantgardy počátku 20. století

Pojetí předmětu jakožto jednající postavy se však v plném rozsahu projevuje až počátkem 20. století s nástupem avantgard. Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) chtěl svými „předmětovými dramaty“ nabídnout alternativu k tradičním žánrům: ve *Vengono* (Přicházejí, 1915) mají předměty svůj vlastní život, díky hře stínů se pohybují a tak se proměňují v postavy. V *Il teatrino dell'amore* (Divadélko lásky) zůstávají předměty němé, zatímco jednající postavy vyjadřují různorodé situace pomocí zvuků. Dokonce i v inscenacích svých futuristických „syntéz“ izoluje Marinetti objekty hrou světél, aby v rámci dramaturgie zdůraznil jejich aktivní roli.

Ve všech avantgardních hnutích včetně abstraktního divadla se předmětům podařilo sesadit herce z jejich piedestalu: téma *Revolty předmětů* (1913), jak zní název jednoho z děl Vladimíra Majakovského, je v této souvislosti příznačné. Objektů, které se staly jednajícími postavami, bylo bezpočet, ať už u Guillaumea Apollinaira, Alberta Savinia, který věci „oživoval“ i ve svých malbách, u Alfreda Döblina, jež ve hře *Lydia und Mäxchen* (Lydie a Maxik, 1906) staví proti světu lidí svět „postav-mobiliárů“, či u Yvana Golla, který ve svých manifestech stejně jako v diptychu *Nesmrtelní* přichází s předmětovou scénou, na níž ožívá anorganický svět. V mnoha případech směšování herců s předměty (například jejich „zloutkovění“ použitím výrazného kostýmu) je navíc charakter postav konotován předmětem samotným a nikoli psychologickými prvky, jako je tomu např. u Felixe v *Metuzalémovi* Yvana Golla či manažerů Pabla Picassa v jeho *Přehlídce*.

Z figurativního umění, především prostřednictvím předmětů seskupených do kubi-
stických, surrealistických a dadaistických koláží, se princip montáže rozšířil na divadelní

scénu, kde předmět každodennosti vystupuje ze svého kontextu a získává novou sémantickou hodnotu. Předmět nalezený, onen „ready-made“ Marcela Duchampa, již implikoval scénický postup spočívající v tom, že známému předmětu je přiřazen dodatečný význam, symbolická a metaforická hodnota odlišná od pouhé hodnoty utilitární. Předmět na scéně pak nejen opouští svůj přirozený kontext, díky přemístování, změnám osvětlení či hudebnímu doprovodu byl navíc obdařen pohybem – fyzickým stejně jako expresivním.

Tuto cestu ostatně prozkoumali i filmoví tvůrci – ve Francii Georges Méliès, ve Španělsku Segundo de Chomón, ve Spojených státech John Stuart Blackton. Ti všichni svou technikou snímek po snímku uváděli předměty do pohybu. V ovzduší dadaismu a surrealismu 20. let přenesli Man Ray, Henri Chomette, Hans Richter i Walter Ruttmann poetiku surrealistického předmětu na pohyblivý pás. Fernand Léger, pro něhož měl být středem inscenace „industriální“ objekt, natočil *Mechanický balet* (1924), v němž tanec ovládá všechny možné formy: objekty, soukolí, abstraktní figuríny či těla. Pováleční umělci Alexander Calder a Jean Tinguely rozpohybovali v prostoru a někdy i na scéně mechanické konstrukce nepřímo odkazující k antropomorfním bytostem. Někteří dokonce neváhali vyřadit nejen jakoukoli lidskou přítomnost, ale i objekt sám: v *Une voix sans personne* (Hlas bez osoby, 1954) Jeana Tardieu je ústředním námětem scénické události hlas, který se „inkarnuje“ díky pohybům světél.

Bauhaus

Předmětové divadlo směřuje k abstraktní scéně, na níž tradiční funkce dramaturgie i jevištní postavy odpadají, zatímco děj je záležitostí pohybujícího se světla, tvaru a barev. Tento druh experimentu vyvrcholil v divadelní činnosti umělecké školy Bauhaus. Divadlo

02



Bauhausu skutečně rezignovalo na lidskou přítomnost na scéně, jejíž základ měl být ve stylu Vasilije Kandinského „duchovní“ (*O abstraktní scénické kompozici*), případně měl nabízet extrémní řešení prostřednictvím mechanizace jako u László Moholy-Nagye. V *Mechanisches Ballet* (Mechanický balet, 1923), kde se tanečníci coby „nositelé“ barevných figur pohybovali uprostřed prázdného prostoru prostého jakýchkoli konkrétních odkazů, nahradil Kurt Schmidt organické tvary abstraktními geometrickými formami. Andor Weinger zase navrhl *Abstrakte Revue* (Abstraktní Revue, 1926), v níž se na mechanické scéně pohybovaly abstraktní siluety. „Abstraktní objekty“ použil rovněž Oskar Schlemmer ve svých *Bauhaustänze* (Tance Bauhausu), jako např. tanec holí, tanec obručí, tanec kovu atd.

60. a 70. léta

Nasměrování započaté avantgardami pokračovalo i v uměleckých proudech 60. a 70. let. *Pop art* však postup převrátil: místo aby vyjmutím obyčejného předmětu z všednodennosti dosáhl jeho sublimace, degradoval umělecký předmět tím, že jej zredukoval na pouhý sériový produkt a předmět spotřeby. John Cage a hnutí Fluxus svým způsobem uspokojili futuristické snahy o inscenování života, jehož hlavními představiteli byly právě předmět a všední skutečnost. *Arte povera* ve svých konceptuálních instalacích zas oprášilo ty „nejubožejší“ materiály a předměty.

Všechna tato hnutí významně ovlivnila scénu 2. poloviny 20. století. Například Stuart Sherman provedl jakousi miniaturizaci minimalistických inscenací Roberta Wilsona, zatímco Paul Zaloom či tvůrci z Bread and Puppet Theater obohacovali používané předměty o metaforický a politický rozměr. V Polsku přišli někteří dramaturgové s použitím předmětů v loutkovém divadle. V politické satíře *Która godzina?* (Kolik je hodin?

03



1964) Zbigniewa Wojciechowského jednaly předměty přímo, bez zásahu vypravěče. Objekt vytržený z původního kontextu hrál rozhodující roli i v divadle Tadeusze Kantora.

Objekty a loutky

Cestu naznačenou loutkovým divadlem, jež směřovala k odluce od antropocentrismu, zkoumalo ve 20. století předmětové i figurativní divadlo, ovšem posunutím jeho estetických principů: otázka nápodoby člověka vskutku odpadla, neboť sama lidská figura byla eliminována ve prospěch techniky, jež se čím dál častěji stávala nástrojem koncepcí bohatých na nové možnosti a alternativní způsoby tvorby. Dnes se použití předmětů stalo obvyklou praxí: díky vývoji a významovému rozšíření pojmu „loutka“² už tento divadelní druh nevyklučuje žádný scénický materiál, který ostatně nemusí ani vykazovat žádné antropomorfní rysy. Postavami se mohou stát hudební nástroje, kuchyňské náčiní, části těla nebo třeba ovoce a zeleň. Příklady je mnoho: ve Francii Théâtre Manarf, Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre nebo ikonická práce Yvese Jolyho v *Ombrelles et parapluies* (Slunečnky a deštníky), kde se deštníky různých velikostí a barev staly hlavními hrdiny otřepané milostné zápletky odehrávající se v Paříži. Podobně pracují Italové Assondelli a Stecchettoni (*Appartamento con figure*, Byt s figurami, 1989) či Němec Enno Podehl ve svých Ovidiových *Proměnách* (trojice herců ovládá dva stoly a dva kovové předměty). V New Yorku zase Basil Twist (*Fantastické symfonie*, 1998) vkládal do obrovské vodní cisterny

04



zčásti obrácené k publiku kusy pálené hlíny, železa a umělé hmoty; projekce, zrcadla a nasnímané záběry tu oživovaly inscenaci plnou světla, zvuků a barev.

Oživený předmět

Všechny tyto kreativní počiny předpokládají transformaci hmotného pohybu v lidské chování. Shledáváme se tu s tímž principem, jež používá oživený, „animovaný“ film.

Pojem animace, který není vždy správně chápán, má ve skutečnosti mnoho významů. Na jedné straně – ve vztahu k tradičním animistickým kulturám (důležitým pro pochopení pojetí loutky a masky ve 20. století) – zachycuje způsob, jakým neživý předmět získává cosi podobného „životu“. Tuto „přítomnost“ rozpoznáváme ve fetiších, jež se používají v ritualizovaných obřadech a stojí na půl cesty mezi prostým předmětem a předmětem scénickým, ikonách, soškách nošených v procesích či mechanických figurách posvátných představení, které – na rozdíl od loutek – nebývají podrobněji členěné. Do „pohybu“ tyto objekty uvádí sám posvátný charakter, jímž jsou nadány. Maska zde představuje mimořádný scénický objekt, jenž sice není dále artikulován, přesto však dochází k jeho „manipulaci“ díky pohybům herce, který ji nese.

Myšlenka „animace“ ve smyslu oživení, jak je používána v evropském divadle, se na druhé straně často týká bajek a alegorických vyprávění, kde jsou životem nadána nejen zvířata, ale i samotné předměty; jejich smysl pak vždy odkazuje mimo ně.

„Abstraktní divadlo“³ neboli „Materialtheater“

Materialtheater (z němčiny „divadlo materiálu“) se svým způsobem blíží „konkrétnímu umění“, pojmu, jež používá umění výtvarné. Stejně jako předmětové divadlo se distancuje nejen od lidské figury, nýbrž i od „figurativních“ odkazů v širším slova smyslu: definuje se jako čistý výraz bez nároku na pojem totožnosti a tím spíše postavy. Zatímco v předmětovém divadle se materiál nachází v již zpracovaném, zformovaném stavu, je identifikovatelný

(šálek, láhev), v Materialtheater nemá dosud přesné určení; k jeho zformování může ostatně dojít během děje, jako např. u množství černého obilí v *Krásce a zvířeti* Materialtheater Stuttgart. Více než v divadle figurativním nemá „herec“ – či to, co na scéně „jedná“ – mimo kontext představení žádný smysl. Použité materiály bývají velmi různorodé (látka, guma, umělá hmota, papír, nit, plech, dřevo), v závislosti na potřebách estetického vyjádření mohou být pružné, tuhé či elastické. Kvalita a vlastnost materiálu musí ve skutečnosti odpovídat lidským pohybům a určitému postoji, jež vyplývají z asociace. Tuto velkou různorodost umožňuje samotný princip tohoto divadelního žánru, založený na oživení a posunu smyslu. Nicméně stejně jako v případě historických avantgard, které mu jsou stálým vzorem, od Skryabinova *Prométhea* (1912) přes *Ohňostroj* Giacoma Pucciniho a Igora Stravinského (1917) k divadlu barev Achilleho Ricciarelliho a „plynovým heroům“ vynalezeným Enrikem Prampolinim, dává abstraktní divadlo přednost „nehmotným“ materiálům, jakými jsou světlo či barva.

Text vznikl pro Světovou encyklopedii loutkářského umění, vydanou UNIMA v roce 2009. Její internetová trojjazyčná francouzsko-anglicko-španělská verze je od loňského roku přístupná online na <https://wepa.unima.org>. Naleznete tam i soupis použité literatury.

Theatre of objects

The paper first defines the theatre of objects as „theatre in the centre of which is not a human character but objects in a broad sense of the word, preferred by the dramaturgy to verbal forms of expression. More than other forms of theatre, it is conceptually close to figurative visual art.“ The author then discusses the historical development of this type of theatre from the Avantgarde (Filippo Tommaso Marinetti, Georges Méliès and others), through the Bauhaus and the 60 s and 70 s (Pop art). A separate part of the study provides a detailed analysis of the role of the object on a theatre stage.

Poznámky

- 1 V tomto místě je potřeba upozornit na terminologický rozdíl mezi kunsthistorickými pojmy „figurativní“ ve smyslu „symbolizující, představující konkrétní věc“ (tedy jako opak abstraktního) a „figurální“ znamená „zobrazující člověka, lidské tělo“. Loutkářská teatrologie pracuje s pojmem „figurativní“ ve smyslu „zobrazující postavu/figururu“, ne nutně lidskou, užívá i opačný pojem „nefigurativní divadlo“. Pozn. red.
- 2 Autorka v tomto místě doslova uvádí „rozšíření pojmu loutka směrem k pružnější „figuře“, což je ovšem termín, s nímž česká terminologie (zatím?) příliš neoperuje a zůstává u axiologicky neutrálního hyperonyma „loutka“. Dovolili jsme si proto tuto část věty zařadit pouze do poznámky. Pozn. red.
- 3 Tento pojem není v češtině zaužívaný, česká teatrologie se kloní k německému „divadlu materiálu“. Je velmi inspirativní sledovat – a tento text je toho také dokladem –, jak se loutkáři-teoretici snaží najít terminologické ekvivalenty toho, co se děje na jevišti, jak se loutkové divadlo proměňuje a z teoretického hlediska komplikuje a znepráhledňuje (a děje se to evidentně nejen v českém loutkářství) a jak k této problematice každý jazykový systém přistupuje zcela jinak. Pozn. red.



Foto

- 01 František Skála hraje na teremin, Líheň (2018), Palác Akropolis – Petr Bedrna
- 02 Marcel Duchamp – Fontána (1917; replika z roku 1964), uloženo ve sbírkách londýnské Tate Modern – archiv Tate Modern
- 03 Marcel Duchamp – Kolo (1913; replika ztraceného originálu), uloženo ve sbírkách MoMA v New Yorku – archiv MoMA
- 04 Happening recesistického hnutí Fluxus (nedatováno) – archiv
- 05 John Cage Variations V (1965) – archiv
- 06 John Cage (nedatováno) – archiv



R. MUTT
1917