



czech
theatre

13



Vojtěch Sucharda, decoration of the tower on the Koruna palace, Prague 1913

Photo Jiří Všecký

Marie Bílková	2
The Puppet through the Eyes of Visual Artist La marionnette vue par les artistes	
Jaroslav Blecha	21
Family Puppet Theatres in the Czech Lands Le théâtre de marionnettes familial tchèque	
Alice Dubská	33
From the Hegemony of the Designer to Cooperation in Design / De l'hégémonie de l'artiste à la collaboration artistique	
Nina Malíková	45
Puppets before their Time Les marionnettes qui ont devancé leur temps	
Karel Makonj	49
Theatre of Josef Skupa Le théâtre de Josef Skupa	
J.A. Novotný	56
Puppetmaker (Reflections on Discussions with Jiří Trnka) Marionnettiste (Reminiscences d'entretiens avec Jiří Trnka)	
Jindra Patková	68
An Exhibition of Puppets from the National Museum Collections in Prague / L'exposition de marionnettes de la collection du Musée national de Prague	
Alena Exnarová	72
The Puppet Museum / Musée de la marionnette	
Puppet Collections in Museums in the Czech Republic Les collections de marionnettes dans les musées de la République Tchèque	79



▲
Puppets made by the folk puppeteer
Bohumil Habich, end 19th century
National Museum Prague

Back cover
Variety show puppet, end 19th-early
20th century / National Museum Prague
Photos Viktor Kronbauer

TRANSLATION / TRADUCTION
Barbara Day, Kevin Power,
Karolina Vočadlo (into English)
Olga Velišková (en français)

THE PUPPET THROUGH THE EYES OF VISUAL ARTIST

La marionnette vue par les artistes

Marie Bílková

The Victorious Invasion of Puppets into Bohemia

Puppet theatre as a continuous professional activity found its way into the Czech Lands after the Thirty Years' War (1618-1648), through English, German and Italian theatre companies, in which artificial actors partially or entirely replaced the human material which had been severely depleted in the course of the war. This experience of substitution, which essentially lasted until the renaissance of puppetry at the beginning of the twentieth century, left professional puppet theatre on the fringe of artistic activity, where it soon became popular as a universally accessible form of entertainment. From approximately the mid-eighteenth century Czech puppeteers replaced nomadic foreigners. Families travelled around the countryside, making their living on performing with marionettes and making use of the opportunity to reinforce the ability of Czech to function as a language "of culture". They enjoyed the open and grateful response of a predominantly low-brow public up to about the mid-nineteenth century and contributed through their personal commitment to the educational efforts of the Czech National Revival. Towards the end of their activity, revivalist puppeteers became the object of intellectual parody, and shortly after that were wholeheartedly applauded during the epoch of the "puppet renaissance" (which was also an intellectual endeavour). They became a legend, which due to its idyllic nature only remotely referred to living people. In this way, Matěj Kopecký (1775-1847) became a legendary figure and symbol for the entire celebrated world of puppeteering during the National Revival. He worked with his family in south Bohemia, in a region

where puppeteering families were vigorously active. The counterpart in North Bohemia was in the Podkrkonoší (Lower Giant Mountains) with the Sucharda family who were Nová Paka wood carvers.

Legend and Inspiration

A man who gained recognition for shaping the effective popularisation of this legend, from the same region as the Kopecký family but to be found among the later (yet the most popular) offshoots of the Revival, was Mikoláš Aleš (1852-1913). He was a draughtsman, caricaturist and painter; designer of lunettes for the National Theatre (the *Vlast* or *Homeland* cycle), creator of frescoes and graffiti work for houses in Prague and Pilsen, and one of the first Czech book illustrators and an involuntary creator of mystifications. As an artist he played a role in the legend which would later serve the communist glorification of "pure national art" opportunistically linked to the "people". Aleš was suitable material for cultural ideologues. He was popular with the masses, and acknowledged by experts. His comprehensibility and orientation of his subject matter towards the life of ordinary people were beyond doubt. His artistic abilities have stood the test of time. He ardently celebrated the heroes of Czech history and legends; he idealised rural folk, sometimes merrily ironising them, and unleashed his sharp humour on the "ruling state". Aleš's tendency to harmonise reality, not to complicate but to illuminate it with a nationalistic or warm

▷ Family puppet theatre, Prague 1906 / National Museum
Prague

Photo Viktor Krombauer



NÁROD

SOBĚ!

touch, was not condescending but natural and spontaneous, and tempered with talent and good taste. It is true that he kept the graceful and dignified order of Czech rural life well outside an aristocratic pastoral Utopia, but his world was not the "realistic" reflection of society as it was later interpreted by pupils of the socialist school. Essentially it emerged from his memories of childhood and early youth, memories of the time when Aleš really had lived in the country, idealised in a popular way after the fashion of the National Revival. Kopecký and his puppets likewise belong to the kaleidoscope of those pleasant yet not over-sweetened recollective pictures, drawn with a kind and sometimes humorous playfulness. Aleš's fictitious portrait of Matěj Kopecký was eloquently stylised in the form of a legendary hero among popular



△△ "Devil" puppets, end 19th - early 20th century / National Museum Prague

Photos Viktor Kronbauer

puppeteers, himself a little reminiscent of Kašpárek; it was nearly understood as an illustration of a real character.

Before Christmas 1912, when the Czech Lands were still part of the Austro-Hungarian empire, the first series of what were known as Aleš's puppets appeared on the market. The marionettes for household and school thea-

tres from the workshop of Antonín Münzberg were mostly modelled by Karel Koblížek. This type of puppet would be produced under the same trade mark in yet more series and would turn into a concept which to some extent is still valid to this very day. What sort of share in "his" puppets did Aleš have at the age of sixty, when only a year of his life remained? In his youth Aleš had drawn, coloured,

cut up and pasted two-dimensional cardboard puppets for the pleasure of the children who lived in his lodgings (1877), and later for his own children (1891). Children played with the puppets, whilst Aleš engaged in the productions only occasionally. He no longer participated

in the direct production of the puppets. "Aleš's puppets" were not designed by the artist but were inspired by his two-dimensional puppets and genre drawings. (Aleš's drawings, particularly the illustrations of folk songs, became at this time the model for various products of an



△ A puppet series for domestic puppet theatre from Antonín Münzberg's workshop, Prague 1930 / National Museum Prague

◁ "Devil" puppets, end 19th - early 20th century / National Museum Prague

Photos Viktor Kronbauer

artistic industry such as handkerchiefs, neckcloths, and decorative utensils.) Insofar as Aleš was strongly inspired by the beloved puppets of his childhood, we may find in his models the "retold" puppets of the Kopeckýs and their wood carvers. At the time of Aleš's childhood (in the 1850s and 60s) puppets were regarded in a parodic light, to the extent that they expressed popular parodies of drama in a stubbornly old-fashioned puppeteering style. At the same time, in spite of a manifestly sympathetic relationship, Aleš's concept of the puppet bears the moderate attributes of parodic deformation, for example, oversized heads. The puppets created after Aleš's models are made deliberately archaic and naive. Despite a certain ridiculousness and clumsiness, they reaffirm their beauty and effectiveness, and even have some of the magic of the "revivalist" style. Aleš liked puppets but he did not devote his life to them. Nevertheless, those who were addicted to puppets chose him as patron and perhaps unwittingly also as a sort of mascot (the head of one of Aleš's puppets



◁ Josef Váchal, *Doctor Faustus*, 1910 / Museum of Puppets, Chrudim
 Photo Jaroslav Beran



bearing the appearance of the aged Aleš - the prudent white-bearded townsman). At the beginning enthusiasts pursued their hobby on a non-professional basis.

The Puppet Renaissance

When, at the turn of the nineteenth century, interest in puppets broke out to its full extent, the initiators and successors of this were to a large measure the artists and designers. Painters and set designers painted scenery (whilst also designing puppets, acting, reciting and directing), sculptors designed and modelled puppets and did not avoid getting involved in other activities. Some of them remained enchanted by the "traditional" concept (such as the stage designers Karel Štapfer and Josef Wenig, the painters and graphic artists Adolf Kašpar, Artuš Scheiner and others), while others looked at modern forms and possibilities (the urban artist Vladimír Zákrevs, the painter Vít Skála). But they did not arrive at any sort of fundamental revolutionary form before the First World War. Cartoonists were especially active (Zdeněk Kratochvíl, Hugo Boettinger and later Ondřej

▷ Variety show puppet and curtain of a folk puppet show, 2nd half 19th century, National Museum Prague
Photo Viktor Kronbauer



◁ Puppets made by the folk puppeteer Bohumil Halich, end 19th century, National Museum Prague
Photo Viktor Kronbauer

Sekora), as were landscape painters (Ota Bubeníček, Jaroslav Panuška, later Vlastimil Rada) and understandably sculptors (Josef Sejnost and particularly Ladislav Šaloun, an artist using art nouveau symbolism, who applied himself to the monumental sculpture of memorials). In 1913 (the year after "Aleš's" puppets appeared), *Scenery by Czech Artists* was published and went into another edition in the 1920s. Its publication was initiated by the remarkably gifted theoretician Dr. Jindřich Veselý who was also an historian, folklore specialist and collector as well as an organiser and propagator whose systematic life's work created the groundwork of research activity in the field of puppetry. Like Aleš's puppets these scenes were also made for "school and home". It was then an educational activity. Although not all visual artists had a lasting relationship with puppets, they evidently took

their task seriously and paid great attention to it. The "tasteless German" goods which had so far been used were to be replaced by this scenery in the pre-war era, more noticeable emphasis had been put on the attribute "German" rather than that of "tasteless"). The *Scenery by Czech Artists* tended to be identified as reformist. The area of the puppet theatre, which had so far used a reduced copy of the baroque Galli-Bibiena wing system, was "purified" by a reduction of the pairs of wings. A proscenium arch made of cubist components was designed by František Kysela, painter, graphic artist and stage designer, who participated in the first production of Czech expressionism (Viktor Dyk's *Zmoudření dona Quijota*, *The Enlightenment of Don Quixote* at the Vinohrady Theatre in 1914, directed by František Zavřel). The general tone of the scenery, however, gives a very "sensible" and moderate impression

even for the period in which it originated. In short it follows a middle course. But there is perhaps one exception, tolerated perhaps because it concerns the likeness of a terrifying environment - that of Hell. A contributor to the newspaper *Národní listy* wrote, "This hell is original in that we have a somewhat different idea of the story-book theatrical hell - this is rather more jocular. We know that lost souls are suffering there, yet the figures of comical devils make the suffering bearable, indeed self-evident..." His colleague at the newspaper *Národní politika*, apparently shattered, managed a manifestly diffident

parents had married, one of the most controversial of Czech artists would also have borne the name Aleš, since Váchal was the son, born out of wedlock, of Josef Aleš-Lyžec, patriotic teacher and propagator of skiing, cousin of the renowned "National Artist" Mikoláš Aleš. Váchal entered the history of Czech puppetry by means of a quantitatively negligible episode, and it does not seem as though he influenced the development of this field in a direct or significant manner. It is good not just to mention but also give proper emphasis to his restless individuality, embracing spiritualism, esoteric activities and satanism.



A set of puppets belonging to folk puppeteers, end 19th - early 20th century

Photo Viktor Kronbauer

sigh, "I do not know whether even Kašpárek would not be anxious between those white-hot cauldrons, between wailing sinners, broken limbs and the pile of palid skulls. He is still a hero!"

Possessed by the Puppet

This hell as the nightmare of a disordered sinful soul for whose fragile frame await phantasms, was created by the versatile artist Josef Váchal (1884-1969), a friend of Veselý, whom he helped to arrange a set of devils for the first Prague Exhibition of Puppetry in 1911. If Váchal's

as well as the marginal genres of "store-keepers' songs" or spine-chilling literature, in as much as they are related to the world of puppets. (His puppets of rejuvenated wood can be both a discarded toy and an icon.) This phenomenon who, unlike his uncle Mikoláš, was not only subject to communist surveillance but was even turned into an outright taboo and considered an infection of "perverted art" (except for the brief period of the thaw in the 1980s), did not assert himself completely across the whole of his creative career; however, from the beginning of the 1990s he was almost fashionable initially as a taste of forbidden

▷ Mikoláš Aleš,
*The Arrival of Itinerant
 Puppeteer in a Small Town,*
 1890
Photo archives

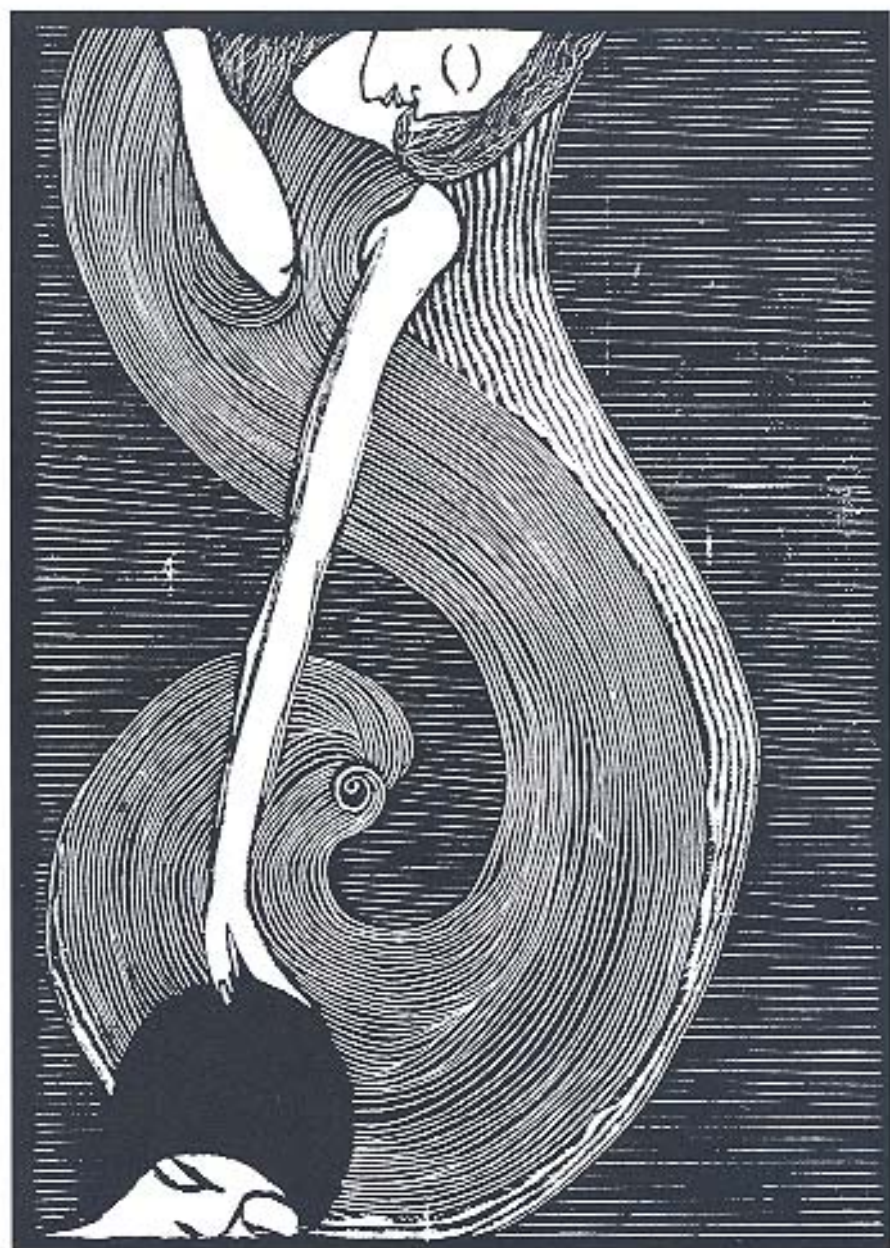


▽ Burgher
 Self portrait as a puppet
 by Mikoláš Aleš / Workshop
 of Antonín Münzberg, Prague
 1912
Photo archives



fruit). For the peaceful souls of the traditionalists he was too entrenched and importunate, for the programmes of various modern movements similarly entrenched, not to mention deliberately archaic. He was his own man in the most extreme sense. Apart from a short period of token association with SURSUM, where he introduced Veselý as a theorist, Váchal was a social and artistic loner, a misanthrope and a thorough executioner of visions which were his and his only. He came into contact with puppets at the beginning of his creative life, when, even with his individualistic and uneasy life, he was still able and willing to "get to know people". Apart from the wings for the scene of hell, he carved several puppets for his friend Veselý, which evidently enriched the historian's collection and were designed more for exhibition purposes. Váchal dealt with the typical motifs of puppetry

▽▷ Josef Váchal, Illustrations for Josef Šimánek's poem *The Travels of Little Elf*, Prague 1911
Photos Viktor Kronbauer



such as Faust and the Devil in his wood-cuttings inspired by subjects from puppet theatre in the journal *Český loutkář* (*Czech Puppeteer*).

He even accompanied the pictures with scripts, allegedly from the output of folk puppeteers. The character of Skřet is one of the puppets carved in about 1911. This carving is of a fantastic little creature with deformed limbs, with which it could hardly move. It is more a symbol of a puppet, a mysterious wooden being, than a puppet or marionette in the true sense of the word. The reason Veselý dealt with the usually non-communicative Váchal was because of his relationship with wood, intrinsic to this individualistic jack-of-all-trades. In reference works, a whole plethora of areas of activity tends to be listed against Váchal's name: painter, printmaker (of woodcuts, wood engravings, linocuts, corkcuts, etchings, etc.), wood-carver, typographer (qualified book-binder), writer. It can be seen that for Váchal working with wood was of the first

order. In his own voluminous books, which "came out" in only small numbers, he produced by a method of wood engraving and carving not only of the pictures but also the gothic-style lettering. As one critic said, he carved anything he could lay his hands on. He did not merely carve statues but pipes, sticks, paper-weights and engraved on his own and his friends' furniture. He carved such a horrifying sequence of creatures into the furniture of his patron, Josef Portman of Litomyšl, that with one glance at the bed even the most notorious sleeper would loose the desire to submit to his passion.

At first glance, Váchal and his uncle Aleš are not linked by any apparent artistic affinity; but let us look at their relationship more closely. Josef, who did not have any undue affection for his father, recognised Mikoláš, visited him in the family circle and evidently enjoyed himself in his company. In his fiery memoirs *Paměti*, the work of a

sarcastic and even embittered man, Aleš is for him one of the few people about whom he is capable of speaking positively and with any sort of enthusiasm, although the *Memoirs* end with the First World War. Both had their own world, generously populated more or less with a permanent circle of beings, a world they enchanted and fascinated by consistent creation – the one in a popular, the other in an individual way. But even being densely populated did not suffice to cover the whole surface. Wherever there is no little figure, there is an ornament or a letter. It even brings to mind the “oriental” fear of emptiness. But this mainly concerns the persistent manifestations of the art nouveau tendency of the period for all corners of life to be adorned “to suit themselves”. In the spirit of this atmosphere, Váchal and Aleš simultaneously encroached on the territory of objects of daily use. Aleš anticipated the creative stylisation of art nouveau itself with its predilection for ornament, flatness, linearity of expression, while Váchal took it as his starting point. The individuality of both, however, is victorious over style.

Aleš's figures are people from the real world, even if idealised or slightly caricatured, whereas Váchal's beings are from the world of spirits and insofar as people are present at all, they “suffer” expressive deformation through some sort of somnambulistic or devilish obsession. Aleš was an artist who professed renaissance ideals; Váchal could not bear renaissance restraint and was inclined to gothic and baroque mysticism. Aleš was an artist of the day, Váchal of the night. Aleš's relations to puppets were of a folkloric and idealistic inclination, whilst Váchal as a spiritualist saw the puppet as a being from a “different shore”. For him, the closest puppet was clearly the devil. Váchal wrote about the devil, carved, etched and painted him. According to his testimony, this phenomenon had been considered his daily and nightly bread since early childhood. He had already been drawing devils as an apprentice. He took such things quite seriously, even if with his characteristic sarcastic grimace. In one coloured wood-carving entitled *The Woodcarver's Domestic Life* (in *Orbis Pictus*, 1932), he depicted himself working on a print “which a devil himself prints on Váchal's machine...”. So the relationship was that of colleagues, indeed, of friends. Váchal's world was of supernatural beings, animals and objects as an alternative to the world of people in which he did not feel at ease. The “inhuman” figures, including the dead, are more alive in his interpretation, and sometimes more colourful, than actual living people as in *Sen mrtvého*, 1918 (*The Dead Man's Dream*). In relation to this, it is of interest to recall the words of Edward Gordon Craig in his essay *The Actor and the Super-puppet* of 1908, “Phantasms strike me as more beautiful and more alive than men and women... It is impossible to get inspiration from something which does not receive the sun of life, but out of this mysterious, merry and, above all else, full life, which is known as death, out of this life of shadows and unknown shapes in which there really cannot be merely darkness and mist... but also living, diverse colours, living light, clear, distinct shapes...”

The second Exhibition of Puppetry took place from 1921–1922, again thanks to Veselý, and was not simply a retrospective like the one ten years before, but also a survey of contemporary new tendencies and impulses. Nevertheless, a collection of devilish beings, conceived in a so-

ewhat venerable manner, met with great success, not least according to those who reported the exhibition and Váchal's devil justified its place among them. In papers written about the exhibition, considerations appear about what makes a puppet a puppet, why an actor may imitate a puppet but never a puppet an actor, why realistic decorations are wrong, etc. In Bohemia they had finally begun to think about the puppet in the context of the twentieth century. The expressionistically grinning little hand-puppet heads of Josef Skupa from Pilsen attracted attention. The restrained modernism of Ladislav Šumár (1897–1976) in his designs for the decorations of puppet theatres was warmly received. He was a graphic and decorative artist, an architect of dwellings and exhibition space and a stage designer. Šumár dealt with puppets systematically, and so his aesthetic view and modernist artistic conception was adapted to the needs of household and school puppet practices, aimed at the perceptions of the child spectator and producer.

Šumár's widespread activity also included designs of wooden toys for Artěl (1908–1934), the association of artists from various fields of applied art, who in conjunction with art nouveau had attempted to raise the artistic level of subjects of everyday use in the spirit of modern aesthetics, which, understandably, in over twenty years of the group's existence had changed (from cubism via decorative rondo-cubism to functionalism). Apart from jewellery, souvenirs, glass, ceramics and furniture, “assorted goods” like toys and puppets were sold in Artěl's sales outlet. They were inspired by folk toys.

Those reporters who mentioned the participation of the architect Jiří Kroha (1893–1974) at the second Exhibition of Puppetry, spoke about his contribution with hesitancy, if not unfavourably, “...the unpleasant spirit of German Expressionism reverberates in the ‘theatre of things’ which is a design too literary, too papery...” (*Stráž čes. socialismu / The Guardian of Czechoslovak Socialism*). Kroha was evidently the only exhibitor to be patently provocative. Apart from his painted two-dimensional puppets, which the correspondent did not find “likeable”, he exhibited a “Knight” made out of tins, a “Mother of Mugs”, “Mr Rox” and other items representing “the theatre of things”. Like Váchal, Kroha's puppet extempore was episodic. Neither here nor there do we find a direct influence, but here and there is the creative *naturel* of the artist linked expressively and symptomatically to the phenomenon of the puppet, although the starting point of both is in polarity. Váchal was a magician engrossed in the depths of the past. Kroha was an advocate and a pioneer of avant-garde movements in their clear-cut form (for example, in architecture he went from cubo-futurism to militant purism). Even though we may attach to him more than one attribute – painter, sculptor, stage designer, theorist – the focus of his interests and activity remains in the field of architecture. Kroha's puppet “contact” is related to the more well-known period of his creativity, to his stage designs, to which he devoted himself from 1921–1923. His stage-design projects brought to a head by utopian extremism were only partially accomplished at the price of compromise or were completely abandoned. Nevertheless, Kroha wrote himself into the history of modern Czech stage design. The shorter his reach, the more it was distinct. Kroha's conception of stage design for dramatic theatre is directly affiliated with the phenom-

enon of the puppet. It does indeed continue Craig's dream of the super-puppet, in this case equipped with literary and spiritual symbolism and transformed into the spirit of the programmatically impersonalised abstraction of the Italian futurists such as that of Fortunato Depero and of the German Bauhaus with Oskar Schlemmer. Kroha attempted an absolute style of the unity of stage and actor, who would fulfil his mission of a mobile artistic component, a building unit of dynamised architecture, without gainsay or human errors. His demands of the stage were both expressive and related to movement. It is the first dream of a Czech kinetic set, which for its conceptual consistency in the control and manipulation of the actor could not be fully accepted by the official theatre. We think of how in 1922 Kroha attempted to apply his basic scenographic technique in the "stone theatres"; in the Prague National Theatre in *Matěj Poctivý* (*Matthew the Honourable*) by Arnošt Dvořák and Ladislav Klíma, directed by Vojta Novák; and in Švanda's Theatre in Smíchov in Christian Dietrich Grabbe's *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (*Joke, Satire, Irony and Deeper Meaning*), directed by Jan Bor. (After the Second World War, the architect Josef Svoboda developed a kinetic concept of the stage by means of modern stage techniques.)

It was not, however, the first dream of subordinating the figure of the actor to the decorative-directorial vision. Thinking along similar lines were the director Karel Hugo Hilar (1885-1935, head of the National Theatre in Prague from 1921-1935) and his stage designer Vlastislav Hofman (1884-1964), who were practically and theoretically asserting a sculptural conception of the figure of the actor, although in this case under the banner of expressionism. In the spirit of clear-cut visual stylisation, people like Josef Čapek and Bedřich Feuerstein attempted to create the figure of an actor with a costume and a mask. As can be seen, even if the puppet may evoke associations of childlike fragility, it became the focus of attention of rebels and experimenters. As Craig and his predecessors and successors had known, the puppet is not only an ideal actor, but the ideal, submissive and faithful "kernel" of the picture. For the artist, it is also fascinating that the puppet is capable of movement. Craig, Hilar and others were discontented directors. They were of that breed which attempts the impossible. (Allegedly Hilar once asked an actor to jump and stay for a while in mid air.) Artists who return to the puppet are not necessarily dissatisfied, but have a certain restlessness, a certain yearning to slip out of the given nature of their field at least for a while. It is possible that even those who sought in the world of puppets a consoling cradle or were returning to such a well-examined tradition, were subject to the temptation of the magical dimension of the puppet. They were and are humble or stormy devotees of idols. They enjoy playing, basking in the fragrance and clay of an unexplored cave.

Pre-Present Time

The attractiveness of puppets had the possibility of once again establishing itself with ongoing developments in the visual arts after the Second World War. The loosening of borders between individual artistic fields of activity, which since the 1960s has been identifiable on a world scale, took place in the powerfully and ideologically suppressed Czech culture, predominantly on the level of

the "underground", or else quietly and grudgingly tolerated as an eccentricity. The puppet (or its mutation) provided the possibility of communication with an "innocent" partner, unburdened with ideological demands, which has its place in the tradition of Czech culture and in the irrational world of free imagination.

Jan Švankmajer (born 1934) is a representative of Czech surrealism in the field of film and design. His study of puppetry at Prague's theatre academy, DAMU, has been an important influence on his work. Some of his animated and combined technique films draw directly from the world of puppets in terms of their subject matter, portrayed in a historicising version, although through the eyes of the surrealist seen as one of the archetypes of the subconscious - for example in *Lekec Faust* (*Lesson Faust*). His tactile and other toys have the character of toys for adults who give vent to their obsessions by means of playfulness, e.g. in the film *Spiklenci slasti* (*Conspirators of Pleasure*), and in his free creation.

František Vitek (1929) is an entirely different sort of character. He is a wood-carver who established himself as a puppeteer, and whose attitude to wood, the wooden face, the wooden body, is as to personality. He behaves towards puppets as if they were children, who certainly need help but, at the same time, now have the right to their own life. With his wife, Věra Říčařová, a puppet performer, artist and director, he arranged performances which were bound up in tightly-knit ceremony, where grown-up dreamers as well as curious children join in, thanks almost to a family intimacy. Vitek in his time was engaged as a designer in the well-known east Bohemian puppet theatre DRÁK. He combines the honour and modesty of the true puppet wood-carver with the unlimited imagination of the free artist.

Milan Knižák (born 1940) is another man whose activities reach into various art forms (painting, sculpture, fashion, photography, poetry, music, happenings and so on). With surprising piety by his standards, he has been concerned with classical puppets by rural wood-carvers, both as a theoretician and as a collector. In his work he sees a picturesquely "elaborated" toy as a product of the world between fantasy and banality.

Čestmír Suška (born 1952), is a sculptor and painter, recently working mostly with wood. In his alternative designer's theatre Kolotoč (*Merry-go-round* - one of the companies involved in *Pražská pětka* - the Prague Five), he uses puppet-mannequins in the sense of a manipulated alter ego (for example, in *Panáci a vycpaňáci*, 1982). In this concept, the mannequin was manifest in several stage designs for the drama stage in the 1970s and 1980s.

The "investigative" playfulness and the puppet theatre of *Mehedsha* by Petr Nikl (b. 1960) was written about in *Theatre* 12/96. We may place Nikl in proximity to František Skála junior (b. 1956), who is a member of the same artistic ensemble Tvrdohlaví, and is above all a sculptor. In addition to this he has made his own small puppet theatre out of *objets trouvés*, making various beings out of wood, (which brings Váchal to mind), to which in spite of partial polychrome and applications of other materials, he leaves in their shape and structure and in various "abnormalities" the naturalness of the wood and a domestic allegiance to a forest bestiary. He even devotes an internal source of

light to some models in order to give them a brighter light on their path through the forest.

"Underground" acts and installations from the 1960s to 1980s drew on the inspiration and the effects of the non-traditional environment which was chosen for them or into which they were ordered. Artists animated the subject in space (landscape) in their performances. Objects and sculptures installed in a revealing way gave the effect of actors, creating a situation by interaction with the environment (e.g. the exhibition in the Lesser Town courtyards in 1981.) Some of them literally remind one of the objects of Kurt Gebauer and Michal Gabriel because of their ironically buoyant polychrome work and grotesque portrayal of art. This relatedness of an object with an act and a game were admittedly inspired by foreign trends in art. But the specific Czech environment added its distinctive flavour of cunning irony (as a reaction to social absurdity with a deadly serious face) and the desire for freedom of expression which was masked (and simultaneously provoked) by a disguise of "infantile" playfulness. Again, we encounter here the motive of "dissatisfaction" which may be the impulse of an inclination towards the world of the puppet. The desire born behind the barriers of earth-bound circumstances is aimed towards an ideal, devoid of human errors and foolishness.

Invasion triomphale de marionnette en Bohême

Le théâtre de marionnettes en tant qu'activité professionnelle arriva dans notre pays, après la guerre de trente ans (1618 - 1648), avec des troupes anglaises, allemandes et italiennes dont le matériel humain décimé par la guerre fut remplacé en tout ou partie par de petits acteurs mécaniques. Cette pratique de substitution qui perdura en fait jusqu'à la *renaissance de la marionnette* de la fin du XIX^e/ début du XX^e siècle, relégué le théâtre de marionnettes un marge des activités artistiques où il devint cependant populaire en tant que distraction accessible à un large public.

Vers la fin du XVIII^e siècle, les troupes ambulantes étrangères sont remplacées par des marionnettistes tchèques. Parcourant les campagnes avec leurs marionnettes, les familles de marionnettistes gagnent modestement leur pain en confirmant, un même temps, l'aptitude de la langue tchèque à assumer la fonction de langue culturelle. Jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, ces théâtres familiaux sont accueillis avec sympathie et gratitude par un public principalement populaire. Par leur rapport original aux efforts éducatifs ils contribuent à la renaissance nationale tchèque. Ces marionnettistes de la renaissance nationale seront dans la deuxième moitié du



Josef Váchal, Illustration
for Josef Šimánek's poem
The Travels of Little Elf,
Prague 1911
Photo Viktor Kronbauer



Jan Švankmajer, *Don Juan* / Plan du film du 1970

Photo archives

XIX^e siècle d'abord parodiés par les intellectuels, puis sincèrement applaudis à l'époque de la *renaissance de la marionnette* (animée, elle aussi, par les intellectuels). Ils devinrent une légende qui, grâce à son caractère idyllique, ne pouvait qu'effleurer les vivants. C'est Matěj Kopecký (1775 - 1847) qui personnifie cette légende et est le symbole du célèbre théâtre de marionnettes de l'époque de la renaissance nationale. Il travaillait avec sa famille dans le Sud de la Bohême; cette région, connue pour ses familles de marionnettistes et leurs riches activités, avait son pendant au pied des monts des Géants, dans le Nord

de la Bohême (les Sucharda, famille de sculpteurs sur bois de Nová Paka).

Légende et inspiration

La popularisation de cette légende ainsi que la forme qu'elle prit est l'œuvre d'un homme issu de la même région que la famille Kopecký, un rejeton tardif, mais très populaire de la renaissance nationale: Mikoláš Aleš (1852 - 1913), dessinateur, caricaturiste, peintre, auteur de lunettes pour le Théâtre National de Prague (cycle *la Patrie*), auteur de fresques et de sgraffites qui décorent

des maisons de Prague et de Plzeň, un des premiers graphistes tchèques et mystificateur involontaire. A son tour, cet artiste devint l'acteur d'une légende qui, plus tard, servira à la glorification communiste d'un art «national», fermement lié au «peuple». Aleš convenait aux idéologues de la culture. Il jouissait d'une grande popularité auprès des masses ainsi que de la reconnaissance des spécialistes. L'intelligibilité de son œuvre et son orientation vers les sujets de la vie des gens simples ne faisaient pas de doute. Ses qualités artistiques furent confirmées par le temps. Il célébra avec fervor les héros de l'histoire et des mythes tchèques, idéalisa les campagnards, ironisant parfois gaiment, frappant les notables d'un humour mordant. Si la tendance d'Aleš à harmoniser la réalité, à ne pas la compliquer mais à l'éclairer d'une note patriotique ou souriante, n'était pas gratuite, elle était en revanche naturelle et spontanée, tempérée par son talent et son goût. L'univers de la campagne tchèque, traité par Aleš avec grâce et dignité, était bien différent de l'utopie bucolique cultivée par les aristocrates. Mais elle n'était pas non plus un reflet «réaliste» de la réalité, explication donnée, plus tard, aux élèves à l'époque du socialisme. En fait, cet univers naquit des souvenirs d'Aleš, de son enfance et de sa prime jeunesse, seule période qu'il ait vraiment passée à la campagne, souvenirs idéalisés sur le plan humain et dans la perspective de la renaissance nationale. Kopecký et ses marionnettes font également partie du kaléidoscope de ses tableaux agréables sans être sentimentaux, dessinés d'une main bienveillante se laissant parfois emporter par un humour badin. Le portrait fictif de Matěj Kopecký dressé par Aleš offre de ce marionnettiste populaire l'image d'un héros de la légende qui fut perçu presque comme un portrait de personnage réel.

Avant Noël 1912, quand la Bohême et la Moravie faisaient encore partie de la monarchie austro-hongroise, on vit apparaître sur le marché la première série des soi-disantes marionnettes d'Aleš. Ces marionnettes, conçues pour des théâtres de marionnettes familiaux ou scolaires et fabriquées dans l'atelier d'Antonín Münzberg, furent modelées, pour la plupart, par Karel Koblížek. Plusieurs séries de ce type de marionnettes verront encore le jour sous la même appellation. Les marionnettes d'Aleš, encore aujourd'hui, servent de modèle; mais Aleš, alors sexagénaire à qui il ne restait plus qu'un an à vivre, en est-il réellement l'auteur? Dans sa jeunesse, Aleš avait dessiné, colorié, découpé et collé sur du carton des marionnettes plates pour faire plaisir aux enfants de sa logeuse (1877) et plus tard, en 1891, il avait fait la même chose pour ses propres enfants. C'étaient les enfants qui jouaient avec les marionnettes, Aleš ne participait à ces jeux qu'occasionnellement. Il n'est pas l'auteur de ces marionnettes, les véritables auteurs ont simplement pris pour modèle les marionnettes plates d'Aleš et ses dessins (à cette époque-là, ses dessins, surtout ses illustrations de chansons populaires tchèques servaient de modèle à toute sorte de produits d'arts industriels tels que pochettes, foulards, vaisselle décorative, etc.). Aleš s'étant fortement inspiré des marionnettes chéries de son enfance et on peut considérer les siennes comme une sorte de réinterprétation de celles de la famille Kopecký, voire de leurs sculpteurs. Mais du temps de l'enfance d'Aleš, les marionnettes étaient déjà considérées avec un léger mépris se reflétant dans des pièces dramatiques très en

vogue, parodiant le style obstinément archaïque de marionnettistes. Malgré ses sympathies manifestes, la conception d'Aleš de la marionnette porte, elle aussi, certains attributs de déformation parodique (têtes surdimensionnées). Les marionnettes créées d'après les modèles d'Aleš sont volontairement archaïques et naïves. Malgré un certain ridicule, une certaine maladresse, elles expriment la beauté et l'efficacité, voire même la magie du style de la renaissance nationale. Aleš aimait les marionnettes, mais il ne leur consacra pas sa vie. Par contre ceux qui ont succombé à vie au charme de la marionnette l'ont choisi pour patron et - sans le savoir - pour mascotte. En effet, une des marionnettes dites d'Aleš - le sage Bourgeois à barbe blanche - a la physionomie d'Aleš vieux. Au début, les fervents de la marionnette pratiquaient leur passe-temps sur une base non professionnelle.

La renaissance du théâtre de marionnettes

A la fin du XIX^e/ début du XX^e siècle, au comble de la passion pour les marionnettes, ce sont principalement les artistes qui sont ses initiateurs et ses partisans. Des peintres et des décorateurs dessinent des décors mais aussi les marionnettes, ils jouent, ils récitent, ils montent des pièces. Des sculpteurs modelent des marionnettes et n'hésitent pas à se lancer dans d'autres activités du théâtre de marionnettes. Certains demeurent fascinés par la conception traditionnelle comme les décorateurs Karel Štápler, Josef Wenig, les peintres et graphistes Adolf Kašpar, Artuš Schejner, etc. D'autres explorent des formes et des possibilités nouvelles comme l'urbaniste Vladimír Zákrevs, le peintre Vít Skála. Mais jusqu'à la première guerre mondiale, il n'y aura pas de différenciation essentielle, révolutionnaire entre eux. Parmi les plus actifs, il y a surtout des dessinateurs humoristes comme Zdeněk Kratochvíl, Hugo Boetinger et plus tard, Ondřej Sekora, des paysagistes - Ota Buboníček, Jaroslav Panuška et surtout Ladislav Šaloun, fondateur du symbolisme Art nouveau qui laisse sa trace dans le style plastique de plusieurs monuments commémoratifs.

L'année 1913, l'année suivant la parution des «marionnettes d'Aleš», voit paraître les soi-disants Décors d'artistes tchèques (hérités dans les années 20) sur l'initiative de Jindřich Veselý, théoricien et fervent de la marionnette, historien, folkloriste, collectionneur, organisateur et propagateur qui, par son travail systématique, posa les bases des recherches dans le domaine du théâtre de marionnettes. Tout comme les marionnettes d'Aleš, ces décors sont destinés à l'école et à la maison. Il s'agissait donc d'un projet éducatif. Même si tous ces artistes n'étaient pas durablement liés aux marionnettes, ils prirent leur tâche au sérieux et s'efforcèrent de la remplir au mieux. Leurs décors devaient remplacer des produits «de mauvais goût, allemands», l'accent étant mis, dans ces années d'avant-guerre, plutôt sur l'épithète «allemand» que «de mauvais goût». Les décors d'artistes tchèques furent souvent qualifiés de réformateurs. L'espace du petit théâtre de marionnettes qui, jusque là, avait utilisé une copie réduite du système baroque de décors Galli-Bibiena, fut «nettoyé» grâce à la réduction de paires de décors. L'avant-scène, conçue de manière cubiste, est l'œuvre de František Kysela, peintre, graphiste et scénographe qui participa à la première mise en scène dramatique de l'expressionnisme tchèque (Viktor Dyk: *Zmoudření*

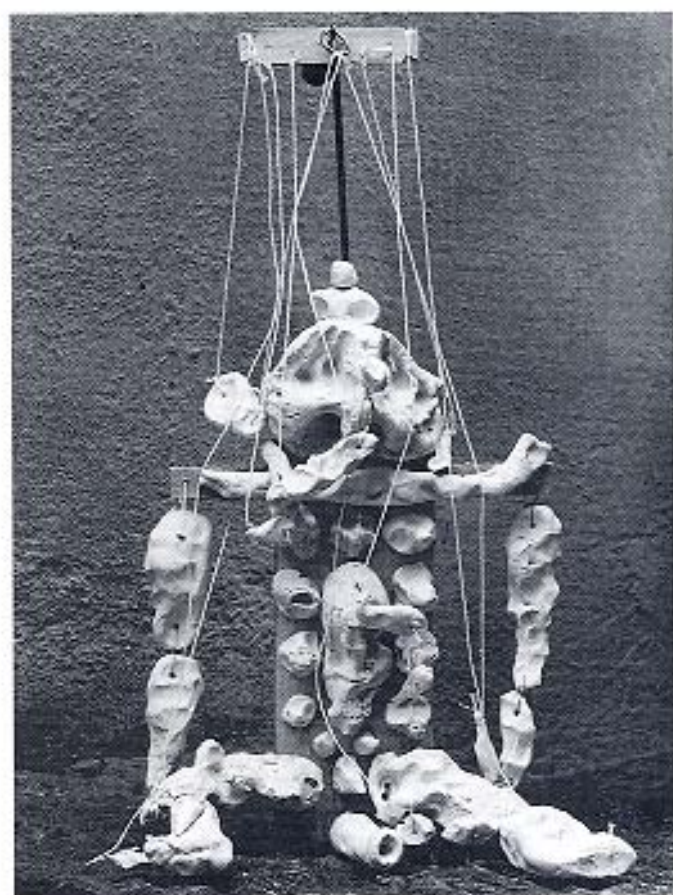
dona Quijota - l'Assagissement de don Quichotte au Městské divadlo na Královských Vinohradech 1914, mise en scène František Zavřel). Le caractère général de ces décors est, même pour son époque, un compromis très raisonnable et modéré. Il y a néanmoins une exception, tolérée, sans doute, du fait qu'il s'agit de représenter un univers effroyable, celui de l'Enfer. Le critique du quotidien *Národní listy* constate: «Cet enfer est original bien que notre idée d'un enfer théâtral scénique soit un peu différente - drôle, d'une certaine façon. On sait bien que les damnés y souffrent, mais les figurines de diables comiques rendent cette souffrance supportable, voire naturelle...» Son collègue du journal *Národní politika*, manifestement troublé, poussa un soupir timide: «Je ne sais pas si le pauvre Guignol n'aura pas le cœur serré au milieu de toutes ces chaudières chauffées au rouge, parmi ces pêcheurs gémissants, ces membres cassés, devant ce tas de crânes blanchis. Et il est pourtant très courageux.»

Obsession de marionnette

Cet Enfer - cauchemar d'une âme coupable et tourmentée dont la substance fragile est guettée par des fantômes - fut créé par Josef Váchal (1884 - 1969), artiste à talents multiples et ami de Veselý qu'il aida à arranger la collection de diables pour la première exposition de marionnettes à Prague en 1911.

Josef Váchal était le fils naturel de Josef Aloš-Lyžec, instituteur patriote, propagateur du ski et cousin du célèbre «artiste national» Mikoláš Aleš: et si les parents de Váchal avaient été mariés, ce dernier aurait également porté le nom d'Aleš. Váchal est entré dans l'histoire du théâtre de marionnettes au cours d'un épisode presque négligeable et il ne semble pas qu'il l'ait influencé de façon directe et importante l'évolution ultérieure du genre. Son esprit inquiet, attiré par le spiritisme, l'ésotérisme, le satanisme mais aussi par des genres marginaux tels que les chansons de foire ou le roman noir, est néanmoins si proche du monde de la marionnette - ce morceau de bois animé pouvant devenir aussi bien un jouet abandonné qu'une idole vénéralisée - qu'il nous paraît utile non seulement de le mentionner mais de le souligner. Ce personnage, à l'opposé de son oncle Mikoláš, était non seulement méprisé par le régime communiste, mais tabouisé comme porteur d'une contagion d'un art dénaturé. A l'exception d'une très courte période de «dégel» dans les années 60, il n'a jamais réussi, au cours de sa carrière d'artiste, à s'imposer. Plus tard, à partir des années 1980, il devint presque une mode, ayant d'abord un goût du fruit défendu. Les paisibles âmes traditionalistes le trouvaient trop déchirant et trop agressif, les programmes des courants modernes, trop déchirant et, de plus, volontairement archaïque. Il était original au sens extrême du mot. Sauf un court épisode de participation à l'association de symbolistes SURSUM (où il amena Veselý comme théoricien), Váchal fut un solitaire social et artistique, misanthrope concentré uniquement à ses propres visions. Ses contacts avec le monde des marionnettes datent du début de sa carrière où il était capable et prêt à sortir de son univers déjà original et rude pour «communiquer». A part les décors de l'enfer, il a fabriqué pour son ami Veselý plusieurs marionnettes destinées plutôt à enrichir la collection de l'historien et à être exposées. Les motifs caractéristiques du théâtre de marionnettes comme Faust et le diable apparaissent également dans ses xylographies ayant pour

sujet le théâtre de marionnettes parues dans la revue *Český loutkář* (*Marionnettiste tchèque*). Ces travaux sur bois étaient accompagnés de scènes pittoresques de marionnettes tirées, prétendument, de la production de marionnettistes populaires. Parmi ces marionnettes taillées



Jan Svankmajer, *La marionnette tactile*, 1990 / Photo archives

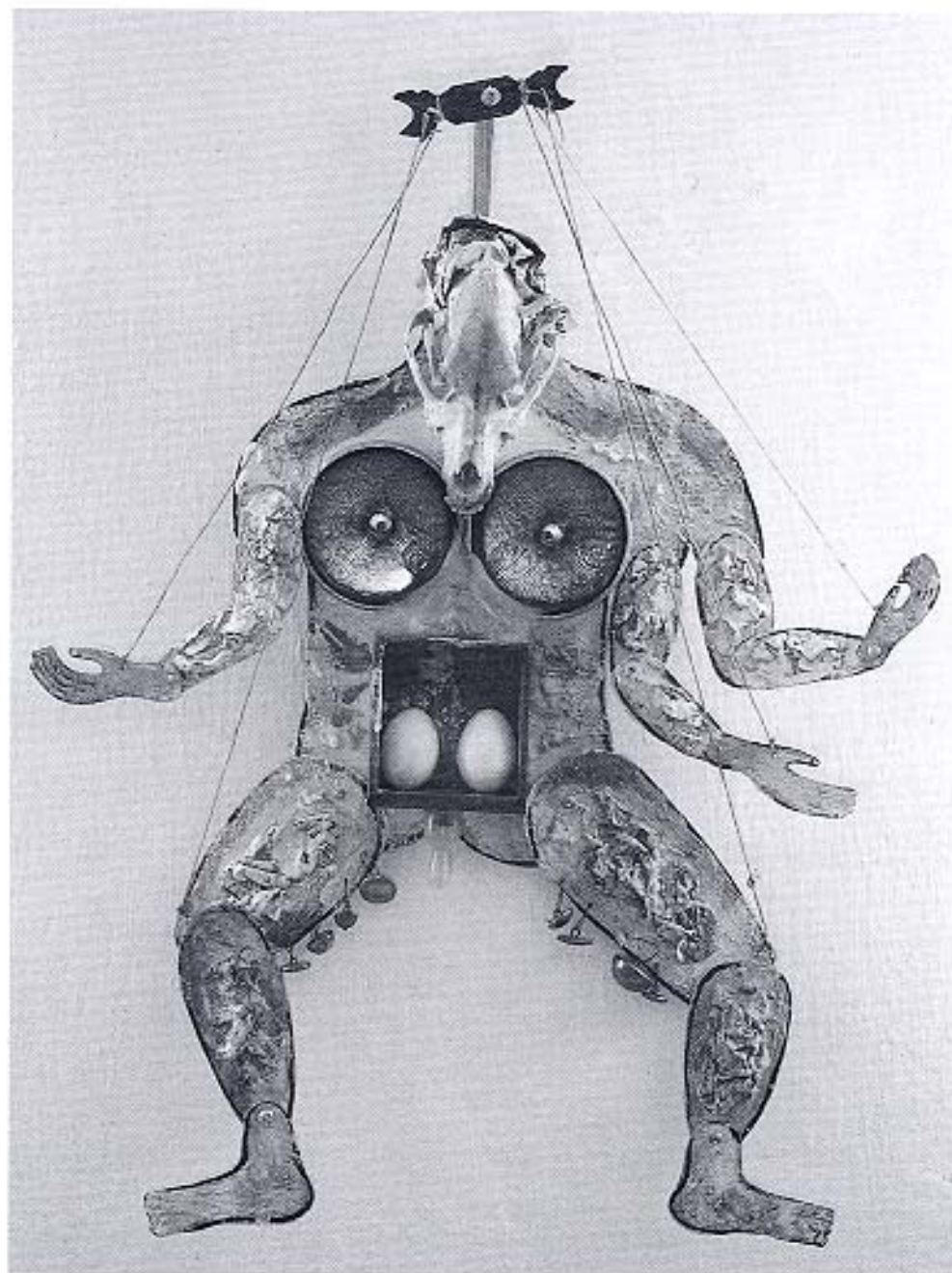
vers 1911, on trouve la figurine du Gnome. Il s'agit de la sculpture d'un petit être fantasque aux membres déformés qui ne pouvait se mouvoir qu'avec difficulté. Plutôt qu'une marionnette proprement dite c'est un symbole de marionnette - un être mystérieux en bois. La raison qui a amené Veselý à aborder Váchal, peu communicatif, était, entre autres, le rapport intime liant cet homme universel au bois. Dans les encyclopédies, le nom de Váchal est accompagné de toute une série d'activités: peintre, graphiste (xylographie, xyloglyphe, linogravure, gravure sur liège, gravure à l'eau forte, etc.), sculpteur sur bois, typographe, relieur, écrivain. On peut constater que pour Váchal le travail du bois était primordial. Pour ses livres volumineux qui paraissaient en quelques exemplaires seulement, il créait, principalement par la méthode de xylographie, non seulement des illustrations mais aussi des caractères gothiques. Un de ses critiques constate qu'il gravait tout ce qui lui tombait sous la main. Il sculptait non seulement des statuettes, mais aussi des pipes, des cannes ou des presse-papiers, il gravait ses meubles et ceux de ses amis. Sur les meubles de son mécène Josef Portman de Litomyšl, il a gravé un épouvantable

sabbat de petites créatures dont le regard empêche le plus grand dormeur de fermer l'œil.

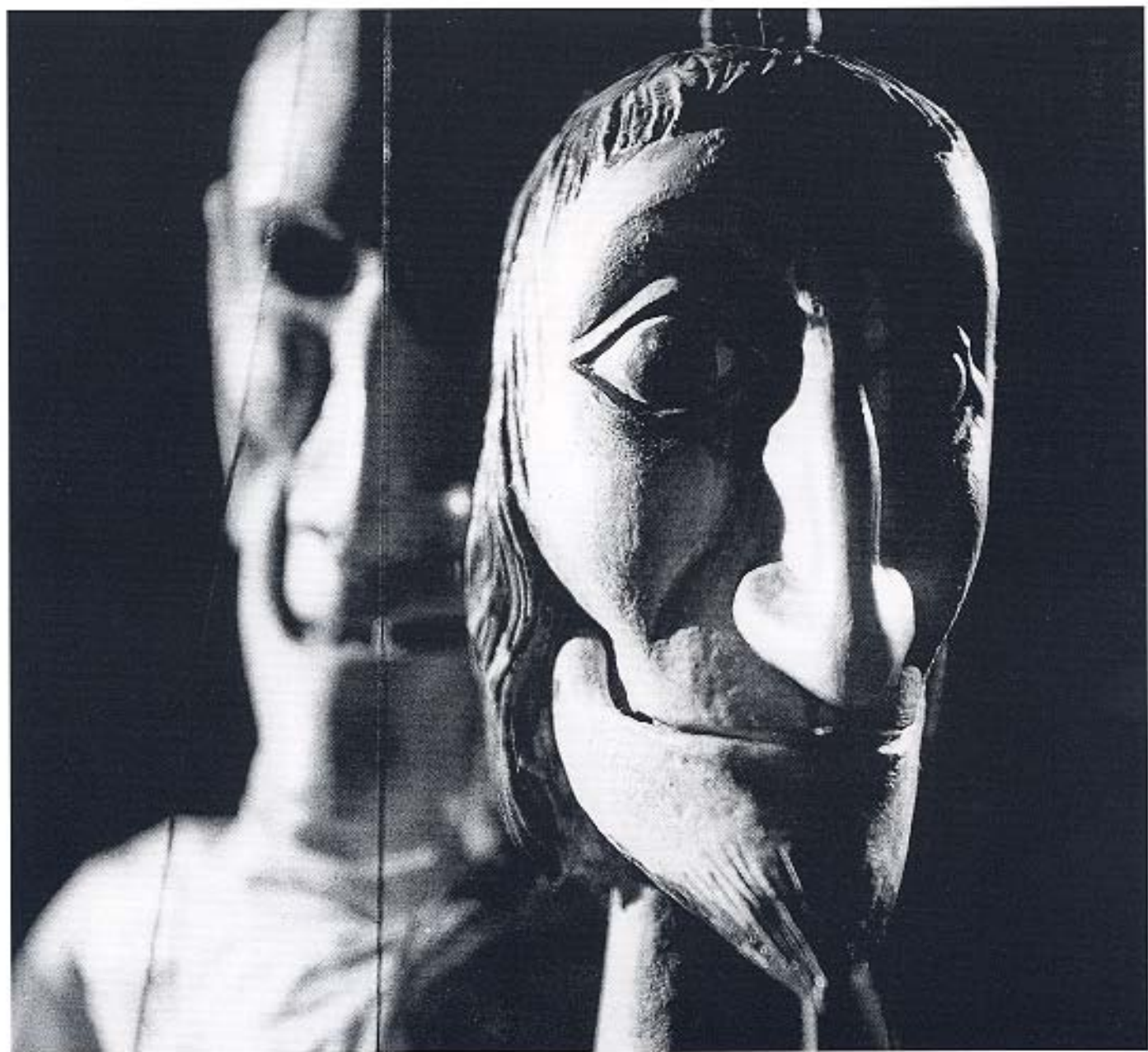
À première vue, il n'y a pas d'affinité artistique entre Váchal et son oncle Aleš. Mais essayons d'examiner leurs rapports de plus près. Váchal éprouvait peu d'affection pour son père. Par contre, il estimait Mikoláš Aleš, son oncle, lui rendait visite à lui et à sa famille et s'amusait bien en sa compagnie. Dans les mémoires hargneuses (*Paměti*) écrites par un Váchal sarcastique et déjà âgé, Aleš est une des rares personnes dont il parle favorablement et avec une certaine chaleur. Leur univers artistique, à tous les deux, était abondamment peuplé d'un ensemble de personnages plus ou moins fixe, et la construction systématique de cet univers leur permettait de charmer et de fasciner - l'un à l'échelle des masses, l'autre à l'échelle individuelle. Mais un peuplement si dense

qu'il soit n'arrive pas à couvrir toute la surface. Là où il n'y a pas de figure, ils comblent d'un ornement ou de texte, ce qui n'est pas sans rappeler l'horreur orientale du vide. En fait, il s'agit de la tendance l'Art nouveau de l'époque, qui était d'orner et de décorer, chacun à sa manière, tous les recoins de la vie. Fidèles à cette tendance, Váchal et Aleš influençaient le domaine des objets courants. Si la stylisation artistique Art nouveau (goût pour l'ornement, expression superficielle et linéaire) fut anticipée par Aleš, pour Váchal elle constituait le point de départ. Mais chez l'un comme chez l'autre, c'est l'individualité qui l'emporte sur le style.

Les personnages d'Aleš, bien qu'idéalisés ou légèrement caricaturés, viennent du monde des vivants. Ceux de Váchal viennent du monde des esprits et même s'il y a des hommes, ceux-ci «souffrent» d'une déformation



Jan Švankmajer, *Androgynie*,
marionnette, 1990
Photo archives



František Vitek, la marionnette pour la pièce de Václav Renč. *La flûte du maître des rats* / Divadlo DRÁK, Hradec Králové 1970

Photo Jan Merla

d'expression causée par une possession diabolique ou somnambulesque. Aleš était partisan des idéaux de la Renaissance. Váchal, lui, ne supportait pas la modération de la Renaissance et penchait vers le gothique et le mysticisme du baroque. Aleš était l'artiste du jour, Váchal celui de la nuit. Le rapport entre Aleš et les marionnettes avait une orientation folklorique et idéaliste. Váchal envisageait la marionnette du point de vue du spiritisme, comme un être de l'autre monde. Sa marionnette préférée était, sans doute, le diable. On retrouve celui-ci dans ses gravures, ses eaux fortes, ses peintures. Selon ses propres dires, les réflexions sur ce phénomène l'occupaient de jour et de nuit depuis sa prime jeunesse (en tant

qu'apprenti il dessinait déjà des diables). Il prenait ce sujet au sérieux même s'il y ajoutait sa propre grimace sarcastique. Dans une de ses gravures coloriées, intitulée *le Ménage d'un xylographe* (in *Orbis pictus* 1932), il se représente lui-même en train d'exécuter une gravure «que le diable en personne imprime sous la presse de Váchal...» en somme un rapport de confrèrerie et même d'amitié. Pour Váchal, l'univers des êtres, des animaux et des choses surnaturels était une alternative du monde des hommes où il ne se sentait pas très à l'aise. Dans son interprétation, les personnages «non humains», y compris les morts, apparaissent plus vivants (et parfois plus colorés) que les vrais vivants (*Rêve d'un mort*, 1918). A ce

sujet, il est intéressant de rappeler un passage de l'essai d'Edward Gordon Craig *L'acteur et la surmarionnette* (1908): «Je trouve les fantômes plus beaux et plus pleins de vie que les hommes et les femmes... On ne peut puiser l'inspiration dans quelque chose qui est privé du soleil de la vie. Mais dans cet univers mystérieux, gai et surtout plein de vie que l'on appelle la mort - dans cette vie d'ombres et de formes incunées qui n'est pourtant pas que ténébres et brouillards... mais aussi couleurs vives, lumière vive, formes claires, distinctes...».

La marionnette et l'avant-garde artistique

La deuxième exposition de marionnettes, organisée encore grâce à Veselý en 1921-1922, ne fut pas seulement une rétrospective comme c'était le cas de l'exposition de 1911, mais aussi une revue de tendances et d'inspirations nouvelles. Toutefois, selon les critiques, le plus grand succès de l'exposition fut une collection de diables conçus plutôt «à l'ancienne», où celui de Váchal occupait une juste place. Les rapporteurs de l'exposition se demandèrent en quoi consistait l'essentiel de la marionnette: pourquoi l'acteur pouvait mimer la marionnette, mais que celle-ci ne pouvait pas imiter l'acteur; en quoi consistait l'erreur des décors réalistes, etc. Finalement, on raisonnait en Bohême, sur la marionnette dans le contexte du XX^e siècle. Le public examina avec une grande attention les têtes expressionnistes grimaçantes créées par Josef Skupa pour des marionnettes à gant. On accueillit favorablement le modernisme modéré des projets de décors pour les théâtres de marionnettes, dessinés par Ladislav Sutnar (1897 - 1976), graphiste, dessinateur industriel, architecte d'intérieur et d'expositions et scénographe. Sutnar s'occupait systématiquement de marionnettes et grâce à cela, il savait adapter ses vues esthétiques et sa conception artistique moderniste aux besoins des théâtres de marionnettes familiaux et scolaires orientés vers la perception de l'enfant spectateur et metteur en scène. Les nombreuses activités de Sutnar comprenaient également des projets de jouets en bois dessinés pour Artel (1908 - 1934), association d'artistes de plusieurs domaines des Arts appliqués, qui conformément aux tendances de l'Art nouveau, cherchaient à améliorer le niveau artistique des objets courants selon l'esthétique moderne des beaux-arts. Au cours de sa vingtaine d'années d'existence, cette association a évolué du cubisme au fonctionnalisme en passant par le rondocubisme décoratif. Le magasin d'Artel vendait toute sorte de produits - bijouterie, souvenirs, verre, céramique, meubles. Mais on y trouvait aussi des jouets et des marionnettes s'inspirant de la conception simple du jouet populaire.

Les critiques qui mentionnèrent la participation de l'architecte Jiří Kroha à la deuxième exposition de marionnettes, émettent des jugements embarrassés sinon peu flatteurs: «...ce désagréable esprit de l'expressionnisme allemand se traduit dans le «théâtre des choses» qui est un projet trop littéraire - trop fictif...» (*Stráž čsl. socialismu*). Kroha était sans doute le seul parmi les exposants à avoir franchement provoqué. A part ses marionnettes plates que la critique n'a pas trouvées «sympathiques», il exposait le Chevalier en boîtes de conserves, la Mère des marmites, Monsieur Petiteboîte ainsi que d'autres représentants du «théâtre des choses». Comme chez Váchal, cette incursion de Kroha dans le théâtre de marionnettes est épisodique. Ni l'un ni l'autre n'ont d'influence directe sur le genre,

mais la liaison de leur individualité créatrice avec la marionnette est forte et symptomatique. Leurs points de départ sont cependant diamétralement opposés. Váchal est un magicien plongé dans les profondeurs du passé. Kroha est un partisan et un promoteur de courants d'avant-garde dans leur formes tranchées (en l'architecture, il est passé du cubofuturisme au purisme militant). Bien que son nom puisse être accompagné de plusieurs attributs - peintre, sculpteur, scénographe, théoricien - son centre d'intérêt et d'activité est l'architecture. Ses effleurements avec le monde des marionnettes sont liés à un épisode plus connu de sa vie, à son travail de scénographe dans les années 1921 - 1923. Ses projets scénographiques marqués par un extrémisme utopique n'ont été réalisés qu'en partie et au prix de certains compromis ou bien ils ont été abandonnés. Malgré cela, Kroha s'est inscrit dans l'histoire de la scénographie tchèque moderne. Et plus court est le sillon qu'il a tracé, plus profond est-il. Sa conception du théâtre est directement liée au phénomène de la marionnette. On y voit, en effet, la poursuite du rêve de Craig de la surmarionnette, mais dépourvue du symbolisme littéraire et spirituel, transformée selon les principes de l'abstraction dépersonnalisée des futuristes italiens (Fortunato Depero) et du Bauhaus allemand (Oscar Schlemmer). Dans le style, Kroha s'efforçait d'obtenir une unité absolue de la scène et de l'acteur qui remplisse, sans réplique et sans erreur humaine, son rôle de composante plastique mobile, d'élément de construction d'une architecture dynamisée. Ses exigences vis-à-vis de la scène portaient en même temps sur l'expression et sur le mouvement. Il s'agit de la première vision de la scène cinétique dans le théâtre dramatique tchèque, qui, toutefois, n'a pas pu être acceptée par la scène officielle à cause de l'intransigeance de sa conception supposant la maîtrise absolue et la soumission de l'acteur. En effet, Kroha a essayé de réaliser ses principales conceptions scénographiques au Théâtre National de Prague (Arnošt Dvořák - Ladislav Klíma: *Matěj poctivý - Mathias le probe* 1922, mise en scène Vojta Novák) et au Théâtre Švanda de Smíchov (Christian Dietrich Grabbe: *Raillerie, satire, ironie et signification cachée*, 1922, mis en scène par Jan Bor), donc dans deux théâtres plus ou moins officiels. (Après la 2^e guerre mondiale, la conception cinétique de la scène est développée, avec des moyens techniques modernes, par Josef Svoboda.)

En effet, ce n'était pas la première vision tchèque cherchant à soumettre le personnage de l'acteur à la conception de la scénographie et de la mise en scène. C'était également l'idée de Karel Hugo Hilar (1885 - 1935, chef de la section dramatique du Théâtre National de Prague dans les années 1921-35) et de son scénographe Vlastislav Hofman (1884 - 1964). Tous deux prêchaient, en théorie, en pratique et au nom de l'expressionnisme, une conception sculpturale du personnage de l'acteur. Josef Čapek et Bedřich Feuerstein, pour souligner la stylisation scénographique, cherchèrent également à façonner le personnage de l'acteur par le costume et le masque.

On voit que la marionnette qui est susceptible d'évoquer des associations de fragilité enfantine peut aussi bien devenir le refuge de rebelles et d'expérimentateurs. Les prédécesseurs ainsi que les successeurs de Craig savaient bien que la marionnette était non seulement un acteur idéal mais aussi un «noyau» idéal de l'image, docile

et fidèle. Et pour l'artiste, un objet fascinant puisque capable de mouvement. Craig, Hilar et d'autres étaient des metteurs en scène mécontents. Ils étaient de ceux qui cherchent à obtenir l'impossible (Hilar aurait demandé à un acteur de sauter et de rester, pendant un moment, immobile dans l'air). Les artistes qui se tournent vers la marionnette ne sont pas nécessairement «mécontents», mais on peut voir chez eux une sorte d'inquiétude, une sorte de désir d'échapper un instant aux contraintes de leur genre. Peut-être ceux qui, dans le monde des marionnettes, cherchaient un berceau réconfortant ou une tradition révéérée, ont-ils succombé à la dimension magique du phénomène de la marionnette. C'étaient et ce sont des adorateurs humbles ou fougueux d'idoles. Ils aiment jouer, ils rêvent de l'odeur et de la terre d'une grotte inexplorée.

Le passé récent

Le développement des arts plastiques après la 2^e guerre mondiale a permis à la marionnette de faire valoir tout son attrait. Depuis les années 60 se faisait sentir dans le monde entier un certain effacement des frontières séparant les différents genres, qui se déroulait dans la vie culturelle tchèque opprimée politiquement et idéologiquement, surtout au niveau de l'underground ou de l'excentricité tolérée tacitement et avec rancune. La marionnette (ou sa mutation) a permis de communiquer avec un partenaire «innocent», franc d'obligations idéologiques, qui a une place ferme dans la tradition de la culture tchèque ainsi que dans le monde irrationnel des idées affranchies.

Jan Švankmajer (né en 1934), représentant du surréalisme tchèque dans le domaine des arts plastiques et du cinéma, fit ses études de théâtre de marionnettes à l'Académie des Arts Dramatiques de Prague ce qui n'est pas sans importance pour son œuvre. Certains de ses films animés ou combinés puisent leurs thèmes directement dans le monde des marionnettes qui sont représentées dans une version historisante et vues par un surréaliste comme archétype du subconscient (cf. *Ležce Faust*). Les objets tactiles et les autres objets qu'il a imaginés ont le caractère de jouets pour les adultes à qui le jeu permet de neutraliser des obsessions refoulées (cf. le film *Spiklenci slasti - les Conjurés du plaisir*, également création libre).

František Vitek est un personnage radicalement différent. En tant que sculpteur sur bois qui s'est fait connaître comme marionnettiste, il aborde le bois, le visage ou le corps en bois comme un individu. Il se comporte avec la marionnette comme si c'était un enfant qui a besoin d'aide mais qui, à la fois, a le droit à sa propre vie. Les spectacles qu'il organise avec sa femme Věra Říčařová, marionnettiste, artiste et metteuse en scène, sont des rituels intimes dont l'ambiance quasi familiale est partagée par des rêveurs adultes et des enfants curieux. Vitek qui autrefois avait travaillé comme scénographe du théâtre de marionnettes DRÁK, théâtre réputé siégeant en Bohême de l'Est, réunit la probité et la modestie d'un vrai sculpteur de marionnettes et la fantaisie illimitée d'un artiste.

Milan Knížák (né en 1940) est également un personnage dont les activités débordent sur plusieurs domaines de l'art (peinture, sculpture, mode, photographie, poésie, musique,

happening, etc.). Avec une piété peu habituelle chez lui, il collectionne les marionnettes classiques d'artisans campagnards et fait des recherches dans ce domaine. Dans son œuvre, il conçoit le jouet pittoresquement choisi et «traité», comme un produit d'un univers intermédiaire entre la fantaisie et la banalité.

Čestmír Suška (1952), sculpteur et peintre travaillant, ces derniers temps, principalement avec le bois, utilisait dans son théâtre le Kolotoč (un des ensembles du Cinq de Prague - Pražská pětka) un pantin personnifiant un alter ego manipulé (cf. *Panáci a vycpaňáci*, 1982). Dans la même conception, le mannequin apparaît également dans la scénographie de certaines pièces de théâtre des années 70-80.

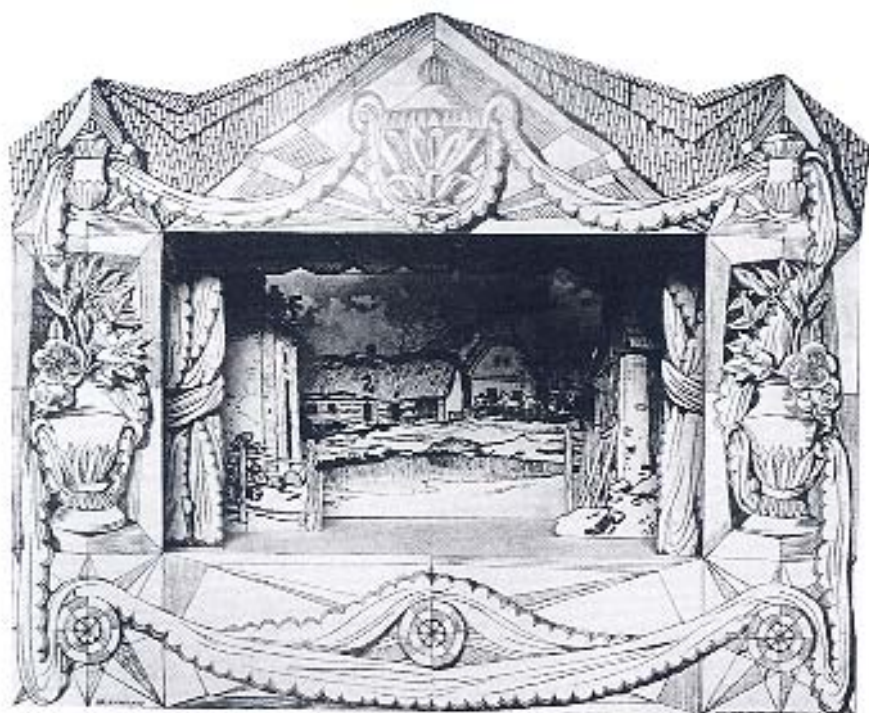
Les «recherches badines» et le théâtre de marionnettes Mehedaha de Petr Nikl font l'objet d'un article de notre revue (Théâtre 12/98). Proche de Nikl, on peut situer František Skála junior (1956), membre du même groupe d'artistes Tvrdohlaví (les Obstinés) et avant tout sculpteur. Ce dernier construit un théâtre de marionnettes avec des morceaux de bois de formes pittoresques. Le bois lui servait à fabriquer des créatures variées (ce qui nous fait penser à Váchal). À part une polychromie partielle et des ajouts d'autres matériaux, il laisse aux morceaux de bois leur forme, leur structure et leurs anomalies naturelles qui les prédestinent à appartenir au bestiaire de la forêt. Il en dote même certains d'un éclairage interne afin qu'ils puissent éclairer en marchant dans la forêt.

Les spectacles et les installations «underground» des années 60 - 80 devaient leur inspiration et leur effet au milieu non traditionnel que les organisateurs avaient choisi ou qu'on avait officiellement choisi pour eux. Parfois, les performances plastiques étaient basées sur l'animation de l'objet dans l'espace ou dans le paysage. Des objets et des sculptures installés d'une manière inédite donnaient l'illusion d'acteurs créant une situation dans l'interaction avec le milieu (cf. l'exposition *Malostranské dvorky - les Cours du quartier de Malá Strana*, 1981). Grâce à leur polychromie pétulante et leur représentation grotesque, certains de ces objets rappelaient littéralement une marionnette (cf. les objets de Kurt Gebauer, de Michal Gabriel). S'il est vrai que cette affinité de l'objet plastique avec l'action, le jeu, s'est inspirée de courants artistiques étrangers, l'environnement spécifique tchèque lui a donné un goût original d'ironie surnoise (on réagissait à la réalité sociale avec une figure grave et immobile...) et de désir de liberté d'expression qui se dissimulait, tout en provoquant, sous le masque de «badinage infantile». Nous voilà encore en présence du motif de mécontentement qui fait que l'on pencha vers la marionnette. Ce désir qui est né derrière l'enceinte d'une condition terre à terre visait un idéal affranchi d'erreurs et de folies humaines.

Family Puppet Theatres in the Czech Lands

Le théâtre de marionnettes familial tchèque

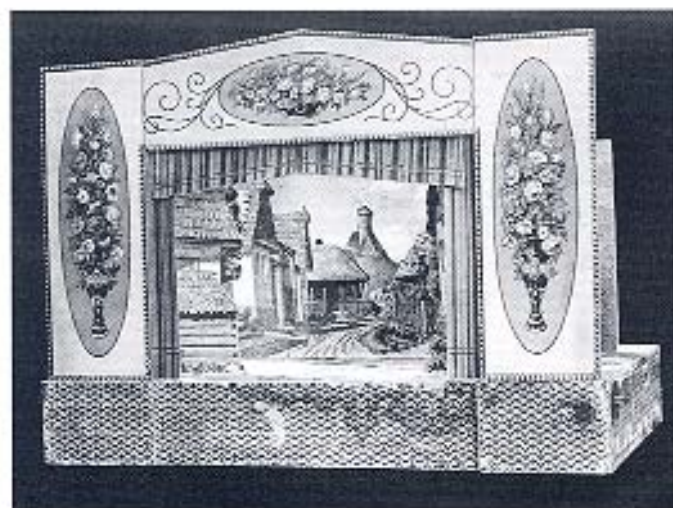
Jaroslav Blecha



František Kysela, proscenium for the series *Scenery by Czech Artists*, 1913
Photo Viktor Kronbauer

The Czech itinerant marionette theatre, which in its time carried out an important social mission of being the only Czech professional theatre, has since around the 1950s been losing its original function, stagnating, suffering a decline in audiences and gradually disappearing. Most of the professional puppeteers have been incapable of overcoming ancestral traditions and adapting to new social, political and artistic circumstances.

The means of expression of their type of theatre were alien to those who were demanding realism and modernism. Puppets and stage were marked by a fixed conception. Their unaltered style of production unwittingly, it is true, inclined to the symbolic nature of puppet theatre, but basically they imitated the theatre of living actors. Nevertheless, productions by itinerant puppeteers were still able to survive in a dejected form alongside new ten-



Vit Skála, design for *Storch's Czech Puppet Theatre for the Family*, Prague 1926 / Moravian Museum Brno

Photo Miloš Ubiř

dencies for the first thirty years of this century. Itinerant puppet theatre has fixed certain used conventions in the consciousness of the entire nation by means of its considerable popularity and established the technique of puppetry for a time almost as long as the canon. And this has occurred in spite of the fact that in the 1800s in the Czech lands there were attempts to parody traditional puppet theatre in many creative genres, mainly its primitive plays and the lofty style of acting.

The reform movement which occurred in the context of the development of amateur puppet theatre at the end of the nineteenth century brought a change in the repertoire, with more varied subject matter of a higher quality. The nature of the theatre itself however did not basically change: it remained loyal to the marionette and to the baroque form of proscenium staging with back-drop, wings, borders and front curtain. Amateur association and school puppet theatres came into being, which usually started off by taking over the stock of a professional puppeteer who was closing down. They were exclusively aimed at children, and one of their characteristics was a tendency to instruct and educate. The founders were mostly the branches of the national Sokol organisation (one of the first Sokol theatres came into being in 1874 in Kouřim), and later the Workers' Physical Training Union and the Roman Catholic physical education organisation, Orel (set up to counterbalance the popularity of Sokol). People such as Ludmila Tesařová and František Hauser made a serious attempt to use puppet theatre as an instrument of education. Important cultural impulses of the time reinforced a conservative concept of style for the mass development of the amateur puppet theatre, including for example the Ethnographic Czechoslovak Exhibition in Prague in 1895, the anniversary celebrations of the birth of Matěj Kopecký in 1905, and especially the Exhibition of Puppetry at Prague's Ethnographic Museum in 1911 and Arnoštka Kopecká's performances in Prague's Merkur (Mercury Theatre) in 1912 and 1913. In the 1920s hundreds of association and school theatres existed in

the Czech lands. Four of them were of substantial significance for the development of Czech puppet theatre due to their exceptionally high standard. These were the Divadlo Feriálních osad ("summer camp theatre") in Pilsen, the Umělecká loutková scéna (Art Puppet Stage) in Prague and the Říše loutek (Realm of Puppets) in Prague.

Domestic puppet theatre as a special phenomenon within the history of puppet theatre developed concurrently with amateur puppet theatre. In the Czech lands it attained popularity and was widespread. The exceptional pre-occupation with miniature paper theatres in the form of cut-out sheets, which we know existed in many countries at the beginning of the last century, certainly stimulated the general romantic popularity of the theatre among the middle classes in the era of Biedermeierstil. Theatres were sold in the form of reproduced sheets of coloured wood engravings or chromolithographs. The sheets contained reproduced miniatures of a proscenium arch, borders and front curtain from an actual theatre, as well as the scenery from a successful production that was running at the time, together with the characters. The publication was usually linked to the premiere. The first such theatres tended to have a merely decorative function. Later the sheets were supplemented by directions on how to put them together, with the texts of a variety of different plays and instructions on how to perform with them. It was assumed that their use was theatrical. These forms of diversion were particularly widespread among middle- and upper-middle class families. Whilst in surrounding lands, domestic puppet theatres remained the privilege of the nobility and the middle classes, in the Czech lands they gradually became widespread among the populace at large. The earliest factory products of this kind came from Germany, Austria and France. The names of companies making them included Matthäus und Josef Trentsensky in Vienna¹, Gustav Kühn of Neu-Ruppin, Oehmigke & Riemschneider of Neu-Ruppin, Robrahn & Co. of Magdeburg, J. F. Schreiber of Esslingen, J. Scholz of Mainz and Mon Théâtre of Paris. Germany produced most of them. There were about fifty publishing houses in existence which specialised in producing the theatres in German speaking territories. The products of individual companies varied in quality. One may encounter naive, tasteless works made of poor-quality paper, but many products are perfect in terms of their formation and reproduction. Generally, such theatres are marked by a deep space between the proscenium arch and the back-drop, several rows of wings often connected by borders, a realistically portrayed concept of stage sets filled to bursting point with imposing exterior and interior architecture in perspective, together with landscape scenery and a great deal of unnecessary detail including painted furniture, etc.²

Domestic theatres were produced and created even in homes, as a rule thanks to an outstanding artistic personality in the family, who at times would get involved in serial production. In this way, for example, the grandiose theatre of the Scheiner brothers from Dr Josef Scheiner's family originated in Prague. Artuš Scheiner, a painter, created the proscenium arch, the front-curtain and the scenery. He also cut out and painted the heads of most of the puppets. He applied aspects of this theatre later in a set made for the publisher J. R. Vilimek.³ In 1910, the

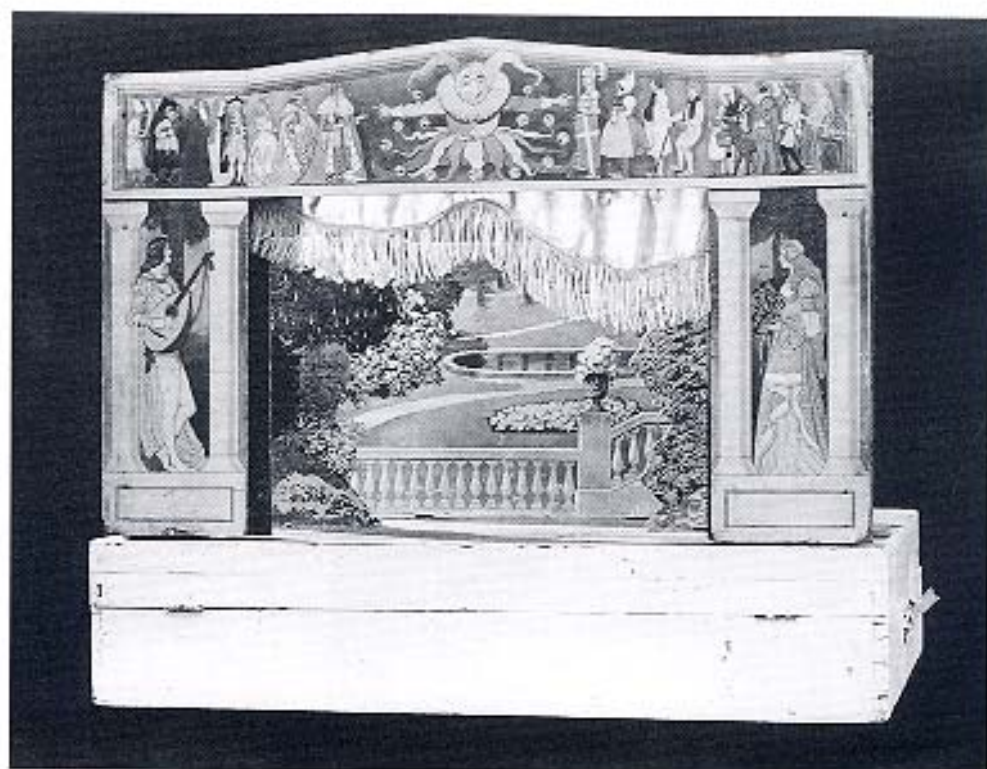
sculptor Hanuš Folkman made a theatre for his children with carved puppets after his own designs. This stock became the basis of the well-known theatre Art Education Theatre. Folkman also made the models for the heads of puppets produced in series for the company Modrý & Žanda and designed the costumes for them. A whole series of similar examples could also be mentioned. These artists were in fact the only professionals (in the sense of being qualified) who had a part in the formation and development of amateur and domestic puppet theatre. The level of its design, therefore, exceeded the other elements many times over and in the end determined the style.

The earliest Czech scenery of small format (with a background of 30 x 21 cm) was issued in 1894 by the publishing house Nakladatelství J. R. Vilímek in the series *Knihovna Malého čtenáře* (the Small Reader's Library). It concerned four sheets with proscenium arch and a set with a village square and two-dimensional figures for the play *Pan Franc ze zámku* (*Mr Franc of the Manor House*). They were printed in black and white with the instruction "to be cut out and painted". Their maker was Karel Štáfer. Almost all the copies of this piece, however, were burnt in a

small collection of sculpted movable puppets (36 cm in height), which however did not go on to be produced. Karel Koblíček succeeded, on the other hand with smaller puppets of size 25 cm based on Aleš's pictures. They were an outstanding example of a designer's creation. The Prague company of Antonín Münzberg caught on to them and in 1912 the first series went on sale at Springer's *České lidové knihkupectví* (Czech Popular Bookshop). The disproportion between the head and body of the puppets was interesting in that it gave them a specifically humorous expression, and distinctive also was their concise modelling and careful attention to costume. They became known as Aleš's puppets. By the end of 1916, over eighty types of such puppets were in existence.

Zdeněk Weidner made the first Czech theatre (consisting of a proscenium arch and scenes for Aleš's puppets) in 1912, based on designs by Rudolf Livora made by sticking coloured papers on to canvas. Complicated technology and high costs, however, rendered serial production impossible. Only some copies were made.⁹ Some elements of this theatre, for example the shallow space and the evocative stylisation, indicated a certain scenographic

Artuš Schejbal's Puppet Theatre
Publishing House J. R. Vilímek
Prague 1930 / Moravian Museum
Brno Photo Miloš Uhlíř



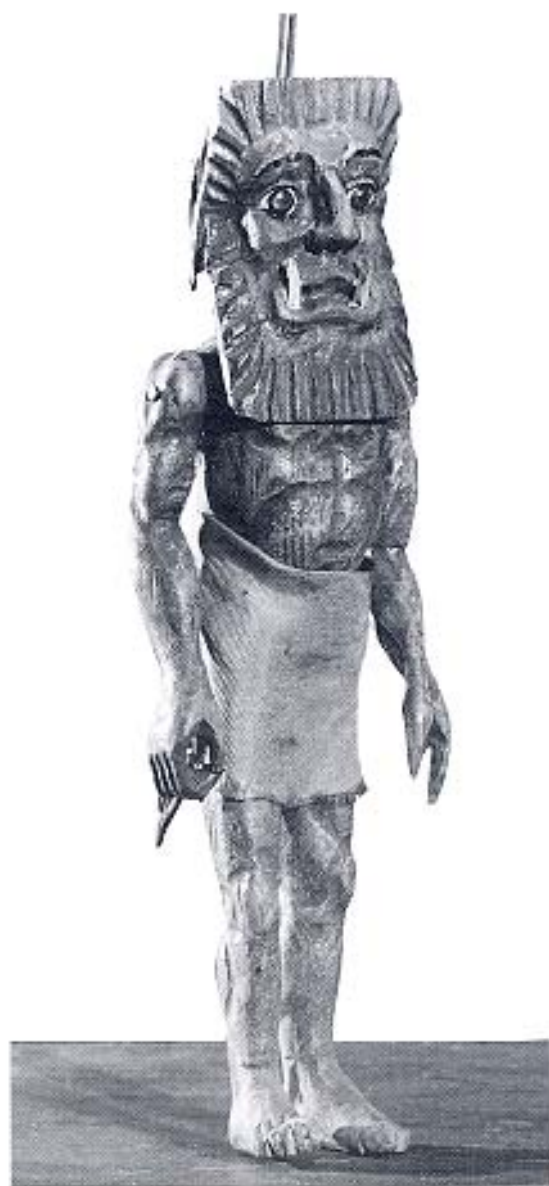
fire at Vilímek's warehouse and a new edition did not materialise.¹ The Czech Association of the Friends of Puppet Theatre, which was founded in 1911, stimulated and supported the idea of creating and manufacturing a purely Czech domestic puppet theatre that could compete with products from abroad. Mikołáš Aleš, a painter, was also a member of the Association. Puppetry motifs occupied an important position in his work. His pictures became the models of the first Czech series of manufactured puppets. In 1912, with Aleš's agreement, Josef Šejnost, a sculptor, made the models for the Association of the first

reform in this area. An effort towards this was also made by the authors of *Dekorace českých umělců* (*Scenery by Czech Artists*). A. Vilímek issued the first series in 1913. This consisted of six- to nine- colour lithographs made by the Academy painter Jaroslav Procházka after designs by Czech professional artists. The new proscenium arch, drapes, borders, front curtain and one of the scene-changes were made by František Kysela, while the designers of the remaining items of scenery were Adolf Kašpar, Jaroslav Panuška, Josef Wenig, Jaroslav Procházka, Ota Bubeníček and Stanislav Lolek. For its high artistic

standard, this series of stage sets won an award at the World Exhibition of Prints in Leipzig. From an artistic point of view, the superb individual proscenium theatre by František Kysela, conceived in a cubist style, is one of the best to have been produced in the field. The Antonín Münzberg company offered three successive high-quality series of printed scenes. The firm Petrus (later Modrý & Žanda, and finally Marie Písařová with copyright on the brand name "Marlen") also offered a series. After 1919 the company JEKA (Jan and Eliška Král) were also printing these stage sets. All these companies were based in Prague, although JEKA moved their base to Mifetice in 1925. Later designers included Ferdinand Prokop, Maryna Alešová-Svobodová, Josef Váchal, Ferdinand Engelmüller, Jaroslav Kvěť, Ladislav Novák, Max Boháč, Bohumil Vágnér, Josef Skupa, Karel Štapfer, Vít Skála, Ladislav Sulnar and Alois Kalvoda. Overall, nine signed and one unsigned series of over 130 sheets of scenery and eight sheets of proscenium arches were printed in the format of *Scenery by Czech Artists*. The dimensions of the back-drops were 72 x 45 cm with the width of the wings at 25 cm. Apart from the specific Czech character and high artistic standard, these stage sets brought with them simplification and "ventilation". The age-old system of many pairs of wings and a large number of borders limiting the movement of the puppets throughout the depth of the stage, was reduced to a single border and one or two pairs of wings. The deliverance from false



Shadow theatre of German origin, before 1912 / Moravian Museum Brno
Photo Miloš Uhlíř



perspectives and superfluous detail, especially the painted supplementary elements of the interior, is clear. A problem occurred in combining individual scene-changes insofar as the design of the authors and then the tone of the scenery was at variance. *Scenery by Czech Artists* and the puppets by Aleš were long acknowledged both at home and abroad.

After the First World War, puppetry firms introduced new collections of printed scenes and proscenium arches in more types of format for puppets of various sizes (18, 25, 35 and 40-50 cm). It was usual for each set to have a single designer and its own consistent artistic expression. The largest decorations, for example, those by Bartoš in 1933 with a backdrop of 270 x 120 cm, were designed for school and association theatre groups. Once again, the models created were by recognised artists, for example, the head of stage design at the National Theatre, Academy painter Karel Štapfer (1863-1930), continually worked with the Antonín Münzberg company. Apart from his work already mentioned, it is necessary to recall his design of proscenium

arch and stage and puppet designs for the Art Puppet Stage, as well as his interest in shadow theatre, for which he thought up and constructed some ingeniously mobile puppets which were used in evening performances at the Artists' Association. He created for Münzberg three comprehensive series of scenes in various formats including proscenium arches. All his scenery is characterised by a purely realistic conception.

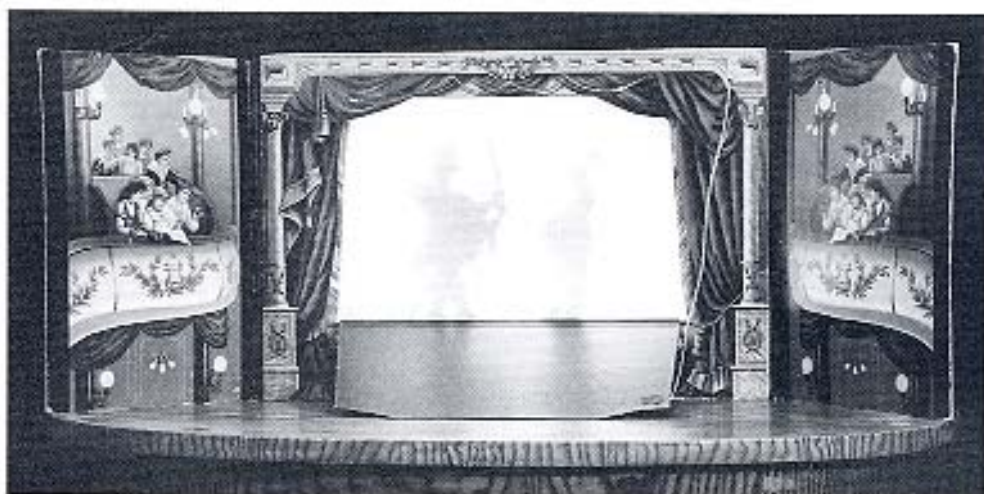
Among artists who continually took part in the upsurge of household puppet theatre may be found the Academy painter Vít Skála (1883-1967). Together with Oto Bubeníček he was one of the leading characters in the Theatre of Art Education, where he was active as a stage-designer, director, dramatist and actor. He was also the designer of non-traditional, original sets for stage and auditorium. He frequently published his activities in practical methodically oriented articles. He designed a comprehensive series of technically perfect picturesque printed scenes. In over sixty pieces for the company *Modrý & Žanda*, he continued the series of *Scenery by Czech Artists*. In 1928 the publishing house A. Storch Son published his complete series *Storch's Czech Puppet Theatre* for puppets of

their co-creative functions: "Modern scenery has to be as simple, truthful and composed as possible in order to be put to use in several ways; if falsified declamation is disturbing, so also is falsified perspective. Therefore anyone who wants to design scenery should avoid the perspective of floors, windows and doors. Let him not fill in the walls with furniture, hearths, pictures, mirrors, clocks, etc. painted in perspective. All this is an obstacle in the creation of the atmosphere of the scene, and excludes the possibility of using the same elements of scenery for another purpose".⁷ Artuš Scheiner was a painter and well-known illustrator of fairy tales whose proscenium arches and scenery, in harmony with the fin-de-siècle, are artistically unusual. In 1932 the J. R. Vilímek publishing house published his designs. Their technical skill is also exceptional in that, for the first time, they were reproduced photo-lithographically by offset press.

The highly stylised scenery and proscenium arch designs of the architect Miroslav Kolář exceeded run-of-the-mill work. They were printed by *Moravský papírový průmysl* (Moravian Paper Industry) at Brno-Husovice in 1920. They break up the traditional system of having wings

▷ Stanislav Kulhánek,
shadow theatre, Chocet 1920
Moravian Museum Brno

◁ *Hercules*,
puppet from Antonín Münzberg's
theatre, Prague 1912
Moravian Museum Brno
Photos Miloš Uhlíř



eighteen centimetres in height, for which he later created another proscenium stage.

The publication of what was known as *Skála's Large Stage Sets* in giant-size format with a back-drop of 200 x 125 cm in the same year was an exceptional action for the Masaryk Adult Education Institute. These sets were no longer designed as a back-drop with wings but as individual components which could be combined to make different sets. A cyclorama went round the back of the stage. Skála's decorations are also of a realistic nature, which he programmatically asserts and defends: "...common sense is sometimes precariously reluctant to throw out centuries of tradition and experience and to hurl itself blindly into a chaotic whirl of 'modern by-words', hitherto unproven by positive results. Let those who enthuse about the stylisation of the theatre be aware that realism or naturalism are also a definite form of style and that this is a style which is much closer and more comprehensible to the soul of a child than all the other 'isms' put together".⁸ He is aware of the specifics of a stage environment and

with a set which uses individual decorative elements, which Kolář divides into "large surface neutral" and "characteristic details". The former include black proscenium curtains, skies with stylised clouds, a background in one colour and houses and trees, while the latter include poppy fields, flowers, fires, (kitchen) utensils, bannisters and furniture. He says about the style of his decorations, "It is impossible to achieve scenic expressiveness through a faithful imitation of reality. Scenery which does not strike the viewer between the eyes always remains woefully flat and the flatter it is, the more the corporeality of physical, unpainted little figures contrasts with it. I have therefore chosen thick three-millimetre outlines and lively, colourful contrasts."⁹ Kolář's extraordinary theatre unfortunately did not inspire the attention it deserved among his customers. Svatopluk Bartoš and Eduard Christján were also among the most outstanding makers of printed theatres and scenery up to the end of the Second World War. In 1948 the publishers *Nakladatelství J. R. Vilímek* were still printing the charming theatre of Jaroslav Šváb, a printmaker.

The production of puppets, especially marionettes, was also extensive. Designs and prototypes were created by sculptors, painters, architects and carvers who included Josef Šejnost, Vratislav Hugo Brunner, Hanuš Folkman, Karel Štapfer, Karel Svolinský, Antonín Šroif and Josef Chochol. The smaller puppets were cast or squeezed from moulds for heads, arms and legs, or were also made to order from wood. The larger puppets were usually carved. Polychrome work was done by hand. Every carved puppet was, in fact, an original, even though it belonged to a large series of one type. Companies put on offer complete puppets, nicely costumed, as well as cheaper semi-complete puppets. Standard sizes varied from 18 to 50 cm and they were not lacking numerous props, accessories and technical aids. Anna Suchardová-Brichová's *Album divadelních krojů (Album of Theatrical Costumes)* of 1928 met with great popularity. It contained costume designs and patterns. The majority of companies which dealt with the production of puppets and theatres published detailed catalogues of their products accompanied by a substantial number of pictures. Various manuals, guides, albums, etc. which contained instructions for setting up the theatres and puppets were also in abundance.

The period of the greatest upsurge in the Czech lands in both domestic and association amateur puppet-theatres is characterised by a great disproportion between the component of set-design and that of staging a production. On the one hand is professionalism, ambitious design, and artistically-presented scenery and puppets, but at the same time a certain resignation towards the scenographic function. On the other hand, there is dilettantism and degradation of theatrical creation to the level of mere sermonising. Enormous activity and total concentration on a public of children is characteristic. In the Czech lands during the 1930s, domestic and school theatres together with over one thousand association theatres were in operation. Quantity triumphed over quality; the criterium was the number of performances staged. The excess of dramatic literature available to the puppeteer was almost without exception lacking in artistic value.¹¹

We may seek the stimulus for contemporary puppet theatre, whether professional or amateur in the experience where disparagement of the substance of genuine creation tends to lead. We surmise this substance in the self-realisation of personality in the course of the creative process, unlike mechanical and reproduction activities. There is also something to be learnt here from the loss of theatre specificity, from the one-sided orientation towards design, which has significantly contributed to its isolation from theatrical development. The set design component determines the form of puppet theatre and must, therefore, respect its specific needs. Inventiveness is not enough. Neither stage scenery nor puppets have the function of a work from the plastic arts, but are part of the artefact of theatrical art. The creation of a good set designer remains in a certain sense unfinished. And the increased possibilities of completing the creation (e.g. by means of lighting and movement) on offer, the more valuable will the set be from the point of view of the production. Certainly, the artistic, technological and craftsman-like quality which marked the greater part of small decorative art production in this field and from this period remains on

the positive side. Today we might look with difficulty to the Czech market for an analogous product which would bring to mind the popularity of the household puppet theatres of old.

- ¹¹ At the end of 1830 this company presents about one hundred sets and thirty-two puppet "cabinets" (theatres) in its production.
- ¹² A diverse collection of table theatres made of paper by well-known European companies is nowadays held at the Österreichisches Museum für Volkskunde in Vienna. A comprehensive catalogue was published for the exhibition in 1985, entitled *Papiertheater*, containing historical surveys and photographs in colour of a selection of the exhibits.
- ¹³ Jarina Scheinerová recalls this theatre with nostalgia in her article "Příchod negotiis" ("Puppet Performances at Dr Scheiner's") in *Loučkář*, vol. XVIII, no. 8, pp. 158-165.
- ¹⁴ The occurrence of the original in Czech libraries and known public or private collections has not been ascertained. The Moravian Regional Museum at Brno (Moravské zemské muzeum) owns a replica of the proscenium arch and several figures with their own paintwork.
- ¹⁵ The original of the theatre has probably not been preserved. The Moravian Regional Museum in Brno owns a copy of it in precise dimensions.
- ¹⁶ V. Skála: "O různých tóch 'ismech'" in *Loučkář*, vol. XI, nos 7-8, p. 125.
- ¹⁷ V. Skála: "Několik slov o dekoraci" in *Loučkář*, vol. X, no. 1, p. 10.
- ¹⁸ M. Kolář: "Zjednodušení divadla a jeho následovost" in *Loučkář*, vol. V, nos 6-7, p. 90.
- ¹⁹ An incomplete survey and guide to the puppet plays from the period can be found in these publications: J. Veselý: *Scénář vybraných her loutkových kdekoli vydaných*, Prague 1916. Z. Bezděk: *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*, Theatre Institute, Prague 1963.

Le théâtre de marionnettes ambulantes tchèque qui, à l'époque de la renaissance nationale, avait joué le grand rôle social du seul théâtre professionnel tchèque, perd, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, sa fonction originale, s'engourdit, perd son public et s'éteint lentement. Les marionnettistes professionnels ne furent pas capables, pour la plupart, de s'adapter aux conditions sociales, politiques et artistiques nouvelles. Les moyens d'expression de leur théâtre étaient inconciliables avec les exigences du réalisme et du modernisme. Les marionnettes ainsi que la scène se distinguaient par une conception artistique fixe. S'il est vrai que le style invariable de mise en scène tendait instinctivement à utiliser l'expression en signes, propre au théâtre de marionnettes, en réalité, il imitait le théâtre d'acteurs vivants. Toutefois, au début du XX^e siècle, les spectacles de marionnettistes ambulants survécurent, sous forme dégradée, aux côtés de tendances nouvelles. Grâce à sa popularité, le théâtre de marionnettes ambulantes fixa, dans la conscience de toute la nation, certaines conventions courantes en figeant, pour longtemps, la technique de marionnettes presque en une sorte de canon. Il conserva cette emprise malgré l'apparition, vers 1880, d'une tendance, dans plusieurs genres artistiques, à parodier le théâtre de marionnettes traditionnel et en particulier ses pièces primitives et le style pathétique d'interprétation.



Les têtes des marionnettes d'Antonín Šroif / Début des années 1930 *Photo Jan Michálek*

Le courant réformateur accompagnant l'épanouissement du théâtre de marionnettes amateur n'apporta qu'un changement de répertoire, des sujets plus variés et d'une plus grande valeur. Mais le caractère du théâtre ne changea pas radicalement: le théâtre resta fidèle aux marionnettes et à la forme baroque de la scène à l'italienne avec toile de fond, châssis, frises et rideau. On vit naître des théâtres de marionnettes amateurs créés par

des associations et des théâtres scolaires qui commencèrent à fonctionner régulièrement avec un fonds de marionnettistes ayant abandonné leur métier. Ils s'adressaient uniquement au public enfantin et ils se distinguaient par leur tendance à instruire et à éduquer. Leurs fondateurs sont surtout l'union d'éducation physique Sokol (un des premiers théâtres des Sokols a été créé en 1874 à Kouřim), puis plus tard les Associations ouvrières d'éducation physique et l'organisation catholique d'éducation physique Orel. On enregistre des tendances sérieuses à utiliser le théâtre de marionnettes en tant que moyen pédagogique (Ludmila Tesařová, František Hauser). La conception conservatrice du style du théâtre de marionnettes amateur qui connaît un essor massif, se trouve renforcée par des manifestations culturelles importantes de l'époque - l'Exposition ethnographique tchéco-slave à Prague (1895), les commémorations de l'anniversaire de la naissance de Matěj Kopecký (1905) et surtout l'Exposition de marionnettes au Musée ethnographique de Prague (1911) ainsi que les représentations d'Arnoštka Kopecká, invitée à la salle de l'hôtel Merkur (1912, 1913). Dans les années 20, on compte, dans notre pays, des centaines de théâtres d'associations et de théâtres scolaires. Quatre parmi eux, grâce à leur niveau exceptionnel, ont marqué l'évolution ultérieure du théâtre de marionnettes tchèque: Divadlo Feriálních osad (Théâtre de colonies de vacances) de Plzeň, Umělecká výchova (Education artistique), Umělecká loutková scéna (Scène artistique de marionnettes) et Říše loutek (Royaume des marionnettes), ces trois derniers siégeant à Prague.

Le théâtre familial de marionnettes, phénomène particulier de l'histoire du théâtre de marionnettes, se développe parallèlement au théâtre de marionnettes amateur. Dans notre pays, il connaît une diffusion massive et jouit d'une très grande popularité. Le goût extraordinaire pour ces petits théâtres de papier découpé, connu dans plusieurs pays, a son origine dans la passion romantique que la bourgeoisie éprouvait pour le théâtre dans la première moitié du XIX^e siècle. On vendait ces théâtres sous forme de feuilles xylographiées, chromographiées ou lithographiées. Ces feuilles comprenaient l'imitation du cadre, de la frise et du rideau d'un théâtre concret, les décors ainsi que les personnages d'une des pièces à succès, à ce moment-là au répertoire du théâtre. La publication de ces feuilles était, généralement, incitée par la première d'une pièce. A l'origine, le rôle de ces théâtres était plutôt décoratif. Plus tard, les feuilles étaient accompagnées de mode d'emploi facilitant la construction ou de différents modèles de textes et de dispositions relatives au jeu. On supposait donc qu'elles seraient utilisées à des fins théâtrales. Cette forme de distraction était courante principalement dans les familles de la noblesse et de la bourgeoisie. Tandis que dans les pays voisins, les théâtres de marionnettes familiaux demeuraient le privilège de l'aristocratie et de la bourgeoisie, en Bohême et en Moravie, ils connurent, grâce à leur popularité, une diffusion massive. Dans ce domaine, les premiers produits industriels venaient d'Allemagne, d'Autriche et de France. Parmi les fabricants célèbres, citons Matthaüs et Joseph Trentsensky (Vienne)¹⁾, Gustav Kühn (Neu-Ruppin), Oehmigke & Riemschneider (Neu-Ruppin), Robrahn & Cie (Magdeburg), J. F. Schreiber (Esslingen), J. Scholz (Mainz), Mon Théâtre

(Paris). C'est en Allemagne que cette production était la plus importante. Dans les régions de langue allemande, il y avait une cinquantaine de maisons d'édition spécialisées dont les produits différaient par leur qualité: on trouve, parmi eux, des produits naïfs, de mauvais goût, imprimés sur un papier de qualité médiocre, mais d'autre part, beaucoup de produits parfaits du point de vue artistique et de la reproduction. Ces théâtres avaient un certain nombre de caractéristiques communes: par exemple, un espace plus grand séparait le cadre de l'arrière plan; des frises re liaient plusieurs rangées de chassis. On remarque également la conception réaliste de leurs décors représentés en perspective; ces décors représentaient souvent la nature et étaient truffés de détails inutiles (des meubles peints par exemple).⁴²

Parfois, les théâtres étaient fabriqués et installés à domicile, généralement grâce à un membre de la famille doué de talent artistique. Celui-ci s'engageait aussi souvent dans la production en série. Ainsi, dans les années 1890, on a créé l'imposant théâtre des frères Scheiner à Prague. Son cadre, son rideau et ses décors sont l'œuvre du peintre Artuš Scheiner qui sculpta et peignit les têtes de la plupart des marionnettes. Plus tard, il utilisa certains éléments de ce théâtre dans sa collection dessinée pour l'éditeur J. R. Vilímek.⁴³ En 1910, le sculpteur Hanuš Folkman construisit un théâtre d'après ses propres dessins et sculpta des marionnettes pour ses enfants. Son fonds deviendra, plus tard, celui du théâtre connu sous le nom de Umělecká výchova. Folkman modela également des têtes de marionnettes pour une fabrication en série de la société Modrý & Žanda et en dessina les costumes. Nous pourrions citer beaucoup d'exemples semblables. Il est important de savoir que les artistes étaient effectivement les seuls professionnels (au sens de la qualification) qui aient contribué à la formation et au développement du théâtre de marionnettes amateur et du théâtre familial. C'est pourquoi son niveau artistique dépassait considérablement ses autres composantes et, en fin de compte, déterminait son style.

Les premiers décors tchèques de petit format (l'arrière-plan 30x21 cm) furent publiés en 1894 aux Éditions J. R. Vilímek dans la collection Malý čtenář (Le Petit lecteur): 4 feuilles avec l'avant-scène, les décors de la place d'un village et des marionnettes plates pour la pièce *Pan Franc ze zámku* (Monsieur Franc du château). Elles étaient imprimées en noir avec l'instruction «à découper et à colorier». Leur auteur était Karel Štapfer. La quasi totalité du tirage a brûlé lors d'un incendie du dépôt des Éditions Vilímek et on n'a jamais réalisé la réimpression.⁴⁴ Český svaz loutkového divadla (Association tchèque des amis du théâtre de marionnettes), créée en 1911, a suggéré et soutenu l'idée de créer et de produire en série un théâtre familial de marionnettes exclusivement tchèque qui puisse concurrencer les produits étrangers. Parmi les membres de l'Association, il y avait le peintre Mikoláš Aleš qui, dans son œuvre, réservait une place importante à la marionnette. Ce sont ses dessins qui servirent de modèle aux premières marionnettes tchèques fabriquées en série. En 1912, avec le consentement de Mikoláš Aleš, le sculpteur Josef Šejnost modela, pour l'Association, la première petite collection de marionnettes plastiques mobiles (36 cm), mais elles ne furent jamais mises en fabrication. Une série de marionnettes

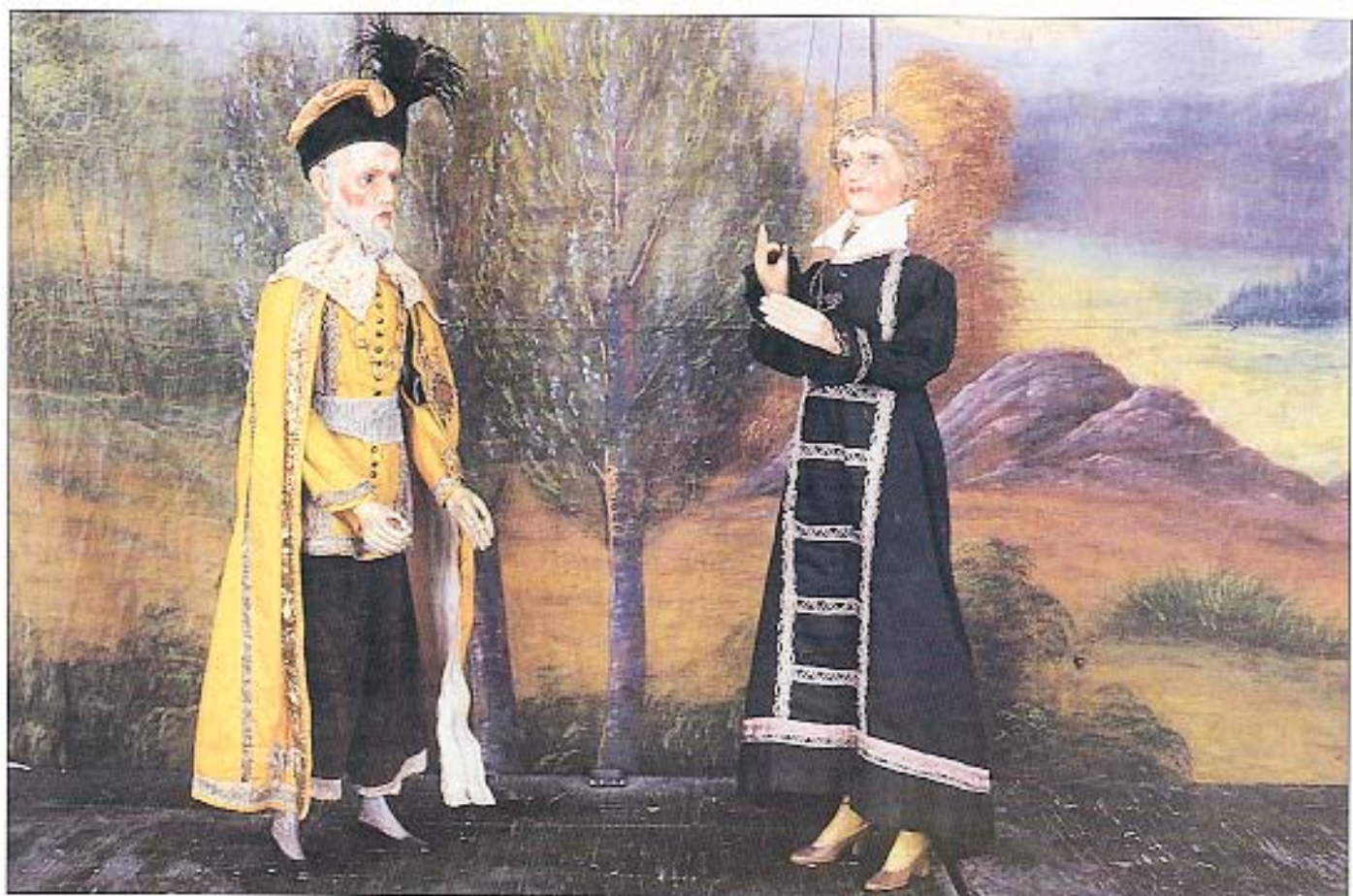
plus petites (25 cm) modelées par Karel Koblíř d'après les dessins d'Aleš eurent plus de chance. La fabrication de ces marionnettes qui se distinguaient par une culture artistique remarquable fut confiée à la société Antonín Münzberg (Prague) et en 1912, la première série était en vente dans la librairie Česká lidová knihkupectví u Springra. Les caractéristiques de ces marionnettes étaient une disproportion de la tête et du corps, qui leur donnait un air drôlatique, un modelage elliptique et des costumes soignés. Aujourd'hui, on les connaît sous le nom de «marionnettes d'Aleš». A la fin de l'année 1918, on en enregistrait déjà plus de 80 types. Le premier théâtre tchèque (avant-scène et décors) pour ces marionnettes fut réalisé en 1912 par Zdeněk Weidner d'après les dessins de Rudolf Livora, par une technique de papiers colorés collés sur toile. Mais la technologie compliquée et les frais élevés ne permirent pas de procéder à la fabrication en série et on n'en fabriqua que quelques pièces.⁴⁵ Certains éléments de ce théâtre, par exemple un espace peu profond et



△ Marionnettes des monteurs populaires, deuxième moitié du XIX^e siècle / Collections du Musée du pays morave à Brno
Photos Jaroslav Strnad

une stylisation artistique, signalaient la possibilité d'une certaine réforme scénographique du genre.

C'était par les «Décors d'artistes tchèques» qu'on a fait un essai de la réaliser. Leur première série fut imprimée par A. Vitek en 1913. Il s'agissait de lithographies en 6 à 9 couleurs, réalisées par le peintre Jaroslav Procházka d'après des dessins d'artistes professionnels tchèques. L'avant-scène, les draperies, la frise, le rideau et un des changements de décor furent créés par František Kysela, le reste des décors étant l'œuvre d'Adolf Kašpar, Jaroslav Panuška, Josef Wenig, Jaroslav Procházka, Ota Bubeniček et Stanislav Lolek. Le haut niveau artistique et la qualité de la reproduction ont été récompensés par un prix lors de l'Exposition d'arts graphiques de Leipzig. La belle et originale avant-scène de František Kysela conçue dans le style cubiste compte parmi les meilleures créations réalisées chez nous, dans ce domaine. Les trois séries de décors imprimés qui suivirent, étaient de bonne qualité et furent vendues par la maison Antonín Münzberg, les autres séries



furent vendues par la maison Petrus (devenue plus tard Modrý & Žanda et enfin, Marie Písařová, sous la marque déposée Marlen) puis après 1919, par la société JEKA (Jan a Eliška Královí); toutes ces sociétés siégeaient à Prague. On vit arriver de nouveaux auteurs: Ferdinand Engelmüller, Jaroslav Květa, Ladislav Novák, Max Boháč, Bohumil Vágnor, Josef Skupa, Karel Štapfer, Vít Skála, Ladislav Sutnar, Alois Kalvoda. Dans le format des Décors d'artistes tchèques, furent éditées, en tout, neuf séries marquées et une série non marquée, représentant 130 feuilles de décors et 8 feuilles d'avant-scènes. L'arrière-plan de ces décors avait les dimensions 72x45 cm, la largeur des châssis était de 25 cm. Outre leur caractère typiquement tchèque et leur niveau artistique, ces décors apportèrent une simplification et une «aération» de la scène. Le système désuet de plusieurs paires de châssis et de plusieurs rangées de frises qui gênait le déplacement de marionnettes dans toute la profondeur de la scène, a été réduit à une frise de devant et une ou deux paires de châssis. On remarque également la suppression du trompe-l'œil et de détails superflus, surtout d'accessoires peints des intérieurs. Les problèmes se po-

saient lorsqu'il s'agissait de combiner les différents changements de décor car l'écriture des auteurs et donc le coloris des décors étaient, généralement, différents. Pendant longtemps, les Décors d'artistes tchèques et les marionnettes d'Aleš étaient très appréciés dans notre pays et à l'étranger.

Après la première guerre mondiale, les fabricants de marionnettes ont présenté des collections nouvelles de décors et d'avant-scènes, imprimées en plusieurs dimensions, destinées à des marionnettes de tailles différentes (18, 25, 35, 45-50 cm). Généralement, chaque collection était réalisée par un seul auteur ce qui assurait son homogénéité. Les très grands décors, ceux de Bartoš de 1933 entre autre, destinés aux théâtres d'associations et aux théâtres scolaires, avaient un arrière-plan à des dimensions de 270 sur 130 cm. Ils étaient exécutés d'après des dessins d'artistes reconnus. Par exemple, le collaborateur permanent de la maison Antonín Münzberg était Karel Štapfer (1863 - 1930), peintre et décorateur-chef du Théâtre National. Il faut mentionner qu'il a également créé l'avant-scène et les décors et des-



△ Jaroslav Procházka, *La ville* / Les Décors d'artistes tchèques, 1916 / Collections du Musée du pays morave à Brno

◁ Ferdinand Engelmüller, *Le Château Karlštejn* / Décors d'artistes tchèques, 1918 *Photos Jaroslav Blecha*

siné les marionnettes pour le théâtre Umělecká loutková scéna. Il s'intéressait au théâtre d'ombres pour lequel il imaginait et construisait des marionnettes mobiles sophistiquées utilisées lors des soirées de Jednota výtvarných umělců (Union des artistes). Pour la maison Münzberg il créa une vaste série de décors de différents formats avec avant-scène. Tout ces décors étaient carac-



Δ Josef Skupa, *Salle orientale* / Décors d'artistes tchèques, 1918 / Collections du Musée du pays morave à Brno

▽ Josef Skupa, *Cabinet d'études ou la chapelle* / Décors d'artistes tchèques, 1920 *Photos Jaroslav Blecha*

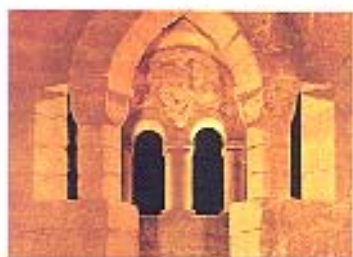
térisés par une conception purement réaliste.

Parmi les auteurs qui contribuèrent, de façon permanente, à l'essor du théâtre familial de marionnettes, il faut mentionner le peintre Vít Skála (1883 - 1967). Avec le peintre Ota Rubeníček il comptait parmi les plus actifs du théâtre Umělecká výchova où il assumait les rôles de scénographe, metteur en scène, dramaturge et acteur; il est aussi l'auteur de la conception originale de la scène et de la salle de ce théâtre. Il a publié de nombreux articles faisant part de sa précieuse expérience pratique. Il a dessiné de riches séries de beaux décors imprimés, d'une qualité technique particulière: plus de 60 feuilles dessinées pour la société Mudrý & Zanda, qui représentaient la poursuite des Décors d'artistes tchèques. En 1926, les Editions A. Storch et fils publient l'ensemble de son «Storchovo české loutkové divadlo» (Le Théâtre de marionnettes tchèque de Storch) destiné aux marionnettes de 18 cm de haut, qu'il compléta, plus tard, d'une deuxième avant-scène. La publication des soi-disants «Skálový velké dekorace» (Grands décors de Skála), décors géants dont l'arrière-plan mesurait 200 sur 125 cm était une réalisation exceptionnelle de l'Institut éducatif Masaryk

(Masarykův lidovýchovný ústav). Ces décors n'étaient plus conçus comme arrière-plan avec châssis, mais comme des éléments particuliers servant à arranger la scène.

L'arrière-plan était constitué d'un cyclorama. Les décors de Skála ont, eux aussi, un caractère réaliste, caractère soutenu et défendu par l'auteur en tant que programme: «... parfois le bon sens se refuse radicalement à se débarrasser d'une tradition et d'une expérience centenaires pour se jeter aveuglément dans le tourbillon de «devises modernes» n'ayant pas encore donné de résultats positifs. Ceux qui s'enflamment pour la stylisation du théâtre doivent tenir compte du fait que le réalisme ou le naturalisme représentent également un style, un style plus accessible que tous les autres «ismes» à l'âme de l'enfant.»⁴¹ Skála se rend compte de la spécificité de la scène et de sa fonction formatrice: «Le décor moderne doit être le plus simple possible, véridique et conçu de façon à permettre plusieurs manières d'utilisation ... si la déclamation fautive a un effet dérangeant, c'est d'autant plus vrai pour le trompe-l'œil. Celui qui, désormais, dessinera des projets et des décors devra éviter de représenter planchers, fenêtres et portes dessinés en perspective, murs recouverts de meubles, poêles, tableaux, glaces, pendules, etc. points en perspective. Tout cela empêche d'obtenir un aspect agréable de la scène et exclut la possibilité d'utiliser le même décor d'une façon différente.»⁴²

En 1932, les Editions J. B. Vilimek publient l'avant-scène et les décors d'inspiration Art nouveau, d'un niveau artistique remarquable, réalisés par Artuš Schejner, peintre et illustrateur. Ils sont exceptionnels aussi par leur technique: pour la première fois, les décors ont été reproduits par photolithographie, c'est-à-dire à l'offset. Dans la production banale de l'époque, se font nettement remarquer les décors et l'avant-scène très stylisés de l'architecte Miroslav Kolář publiés, en 1920, par Muravský papírový průmysl de Brno-Husovice. Ils brisent le système traditionnel de châssis en introduisant un ensemble composé d'éléments isolés, des éléments «de grande surface, neutres» (p. ex. rideaux noirs d'avant-scène, ciel



▷ Josef Váchal, *L'Enfer* / Décors d'artistes tchèques, 1916 *Photo Jaroslav Blecha*



avec nuages stylisés, arrière-plans monochromes, maisons, arbres) et des «détails de caractérisation» (p. ex. champ de coquelicots, fleurs, flammes, récipients, balustrades, meubles, etc.) Kolář précise: «On n'obtient pas l'expressivité des décors en imitant la réalité. Le décor qui ne frappe pas immédiatement l'œil du spectateur reste à jamais lamentablement plat, d'autant plus plat qu'il contraste avec les corps plastiques des pantins qui, eux, ne sont pas peints. Voilà pourquoi j'ai choisi d'utiliser des lignes nourries, de trois millimètres et des contrastes de couleurs vives.³¹ Malheureusement, ce théâtre exceptionnel, créé par Kolář n'a pas éveillé l'attention méritée des clients, correspondant peu à leur goût. Parmi les auteurs de théâtres et de décors imprimés d'avant la fin de la 2^e guerre mondiale, il faut mentionner Svatopluk Bartoš et Eduard Christián. Également en 1946, les Éditions J. R. Vilimek publient un théâtre ravissant du graphiste Jaroslav Šváb.

La production riche de marionnettes, à fils en particulier, mérite une attention particulière. Des sculpteurs, des peintres, des architectes, des sculpteurs sur bois comme Josef Švejnosta, Vratislav Hugo Brunner, Hanuš Folkman, Karel Štapfer, Karel Švolinský, Antonín Šroft, Josef Chochol et d'autres participèrent à la réalisation de dessins et de prototypes. Les petites marionnettes étaient généralement fabriquées par la méthode de coulée ou de moulage à la main (têtes, bras, jambes), sur commande, un les sculptait en bois. Les grandes marionnettes étaient sculptées en bois, la polychromie se faisait à la main. Chaque marionnette était, en fait, un original, même si elle faisait partie d'une grande série d'un seul type. Les fabricants offraient des marionnettes complètes, bien costumées ou des produits semi-finis moins chers. Les tailles standard variaient de 18 à 50 cm. Les fabricants proposaient également toute sorte d'accessoires et d'instruments techniques. En 1928, le public accueillit très bien «l'Album de costumes de scène» (Album divadelních krojů) d'Anna Suchardlová Brichová, contenant des dessins et des patrons de costumes. La plupart des fabricants de marionnettes publiaient des catalogues détaillés, sérieusement illustrés de leurs produits. Il y avait également un grand choix de manuels, guides, albums, modes d'emploi facilitant la construction.

La période du plus grand essor du théâtre de marionnettes d'amateurs tchèque, du théâtre familial ainsi que du théâtre d'associations, est caractérisée par une disparité frappante entre sa composante artistique et sa pratique de mise en scène. D'un côté, la professionnalité, l'ambition, la conception artistique de décors et de marionnettes, mais, en même temps, un certain renoncement à la fonction scénographique, d'un autre côté, le dilettantisme et la dégradation de la création théâtrale à une simple moralisation. Cette époque se distingue par son orientation exclusive vers le public enfantin et par une activité excessive. Dans les années trente, il y avait, dans notre pays, un grand nombre de théâtres familiaux et scolaires et plus d'un millier de théâtres d'associations. La quantité l'emportait sur la qualité, le critère étant le nombre de spectacles réalisés. À quelque exception près, l'abondante littérature pour les marionnettistes manquait de valeur artistique.³²

L'inspiration pour l'art contemporain, professionnel ou amateur, de la marionnette, devrait reposer sur l'expérience des années passées: les effets néfastes du dédain de l'essence d'une véritable création qui sous-tend l'expression de soi-même, de la personnalité dans le processus de création la distinguait des activités mécaniques et du calque. Il ne faut pas oublier non plus de tirer la leçon du mépris du caractère particulier du théâtre, de l'orientation artistique trop spécialisée de ses auteurs, qui a considérablement contribué à les isoler du développement du théâtre. La composante artistique détermine la nature du théâtre de marionnettes. Pour cette raison, elle doit respecter sa spécificité. L'invention artistique seule ne suffit pas. Ni la décoration scénique ni la marionnette n'ont la fonction d'une œuvre d'art - elles font partie de l'art théâtral. Le travail d'un bon scénographe reste, dans un certain sens, non achevé. Et plus vastes sont les possibilités de le parachever (par la lumière et/ou le mouvement...), plus grande est sa valeur pour la mise en scène. Les qualités artistiques, technologiques et artisanales qui, dans cette branche, caractérisaient une grande partie de la production d'arts décoratifs de l'époque constituaient un avantage incontestable. De nos jours, on aurait de la peine à trouver, sur le marché tchèque, un produit comparable qui puisse ranimer la popularité des théâtres familiaux d'antan.

- ³¹ À la fin de 1930, cette société signale, dans sa production, environ 100 décors et 32 théâtres de marionnettes.
- ³² Aujourd'hui, c'est l'Österreichisches Museum für Volkskunde de Vienne, qui possède une riche collection de théâtres de table en papier. En 1995, à l'occasion de son exposition, il a publié un riche catalogue «Papiertheater» comportant de remarquables tableaux chronologiques et des photographies en couleurs de plusieurs objets exposés.
- ³³ Jarina Scheinerová évoque ses souvenirs nostalgiques de ce théâtre dans son article *Procul negotiis* (Spectacles de théâtre de marionnettes chez J. Scheiner), in: *Loutkář*, année XVIII, no 8, pp. 158-163.
- ³⁴ L'existence de l'original, dans les bibliothèques tchèques et dans les collections publiques ou privées connues, n'est pas attesté. Le Moravské zemské muzeum (Musée du pays morave) de Brno possède une réplique de l'avant-scène et plusieurs figurines colorées par ses propres soins.
- ³⁵ L'original du théâtre ne s'est vraisemblablement pas conservé. Le Moravské zemské muzeum de Brno en possède une réplique de dimensions conformes.
- ³⁶ V. Skála: O různých tčech „ismech“ (Sur différents «ismes»), in: *Loutkář*, année XI, no 7-8, p. 125.
- ³⁷ V. Skála: Několik slov o dekoraci (Quelques mots sur la décoration), in: *Loutkář*, année X, no 1, p. 10.
- ³⁸ M. Kolář: Zjednodušení divadla a jeho mládežnost (La Simplification du théâtre et son émotivité), in: *Loutkář*, année V, no 6-7, p. 90.
- ³⁹ Les publications suivantes donnent un aperçu partiel et des informations sur les pièces de marionnettes: J. Veselý: *Scénář vybraných her loutkových kdekoli vydaných* (Le catalogue des pièces de marionnettes choisies, éditées n'importe où), Praha 1918. Z. Bezděk: *Dějiny české loutkové hry do roku 1945* (L'Histoire du théâtre de marionnettes tchèque jusqu'en 1945), Praha 1983.

FROM THE HEGEMONY OF THE DESIGNER TO COOPERATION IN DESIGN

De l'hégémonie de l'artiste à la collaboration artistique

Alice Dubská



Puppets by Vojtěch Sucharda from the Realm of Puppets Theatre, Prague 1939

Photo Viktor Krombáuer

The extent to which the designer as the puppet's creator influences the character of a dramatic figure by the choice of material, the technical design (which determines the possibilities of a puppet's movement) and especially by the artistic concept, does not resemble any of the other types of theatre. In the 1920s, however, his standing in Czech puppet theatre was so dominant that it was called the period of the hegemony of the puppet

artists. This phenomenon was connected with the development at the turn of the century in Czech puppet theatre, which brought an important phase to a close with the end of the nineteenth century. It must be said that the typical itinerant representatives of traditional popular puppet theatre were continually active in the Czech lands until the 1950s, but they did not bring any new impulses in development. This challenge was taken up by amateur



Anna Suchardová-Brichová,
designs for lathe-turned puppets
for the Realm of Puppets Theatre,
around 1925 (not realised)
*Photo Realm of Puppets
Theatre archives*

puppeteers at the beginning of the century, who laid the groundwork for modern Czech puppet theatre with their work mainly in theatres belonging to associations.

The development of amateur puppetry was related to new social needs; during the time of a strengthening aesthetic and educational movement, a suitable theatrical form for the education of children was sought. The impulses of symbolism in the theatre and other modern trends as a reaction to naturalistic tendencies also inspired interest in this type of theatre and its specific possibilities. The number of amateur stages had been growing rapidly since the beginning of the century. Parents and teachers were particularly keen to organise performances for children, and with this in mind, the Czech lands achieved a unique standing in comparison with other European countries, although the standard of these productions often did not correspond to the effort exerted. At the same time, a number of artists appeared, mostly designers but also actors and writers or musicians, who sought to experiment with the opportunities which puppet theatre presented and to publicise their artistic views. Their work was isolated from the beginning and was unrelated to the specific practice of performance. Thus, for example, a series of puppets came into being by well-known artists, who conceived them as artefacts in their own right. Where these two trends met, however, stages arose which significantly developed Czech puppetry both by their artistic results and by their search for something new.

In the first phase, ambitious companies attempted to distance themselves from the style of performance practised by itinerant puppeteers, which was then considered outmoded and very basic. They had not yet created a comprehensive artistic programme. Above all, they attempted to raise the standard of components of individual performances and to apply current aesthetic norms. This process, however, did not take place with all components to the same extent. In a number of companies, it is true, amateur members were only learning how to master puppets or ensure some form of interplay, but the majority of them were able to invite a professional artist to work with them without any problem. With the participation of such a person the company might rapidly and visibly demonstrate its artistic orientation. In this way the position of the designer gradually gained strength in puppet theatres, while at the same time, it led to a certain undervaluing of the remaining components.

Two Prague theatres serve as examples of these stages: *Loučkové divadlo Umělecké výchovy* (Puppet Theatre of Art Education, founded 1914) and *Umělecká scéna Říše loutek* (Art Theatre Realm of Puppets, founded 1920). Both stages concurrently embarked on a programme of aesthetic education for an audience of children with the aid of suitable artistic stimulation. From their origins they developed similarly along a basic course but some differences which became apparent in their works, mainly in the artistic concept of puppets and stages, help us to understand better the development of Czech puppet theatre in the interwar period.

The Puppet Theatre of Art Education was founded as an amateur theatre through the Prague Association of Teachers. It arose through an historic act: it was the first time that a group of teachers invited a number of out-

standing artists to work with them so as to create in common a permanent theatre whose basic purpose was, from the beginning, an attempt at modern puppet theatre determined for the aesthetic education of children.

Even in the inaugural production of František Škroup's opera *Dráteník* (*The Tinker*), the company indicated its rejection of the typical stylisation of voice and movement of the itinerant puppeteers almost in the manner of demonstrating against it. The issue of vocal performance was, at least for the first phase, solved by the choice of an operatic work. Yet, by this new means of managing puppets, which enabled the rigid and torpid movement of the marionettes to be removed and permitted the ex-



Puppets by Vojtěch Sucharda from the production *Tall, Wide and Sharp-sighted*. Realm of Puppets Theatre, Prague 1920

Photo Viktor Kroubauer

ension of their range of movement, the Theatre of Art Education had quite simply embarked on a new direction towards a more realistic, i.e. more illusory visual impression of a puppet performance. These tendencies became expressly apparent in the concepts of the sculptor of puppets Hanuš Folkman (1878-1936): unlike the traditional folk marionettes, carved in an expressly baroque manner, these puppets were marked by much more subtle modeling, particularly in the face, and with an attempt at greater resemblance to human anatomical proportions. These



Bohumil Budčinský, puppets for the play *The Fairytale Law* by Karel Mašek, The Art Education Theatre, Prague 1932
Photo Viktor Kronbauer

concepts were constantly being deepened in the 1920s when the painters Ota Rubeníček (1871-1962) and Vít Skála (1881-1967) were shaping the profile of the Theatre of Art Education. Rubeníček as a set designer attempted a tasteful, subtle and colourful approach to stage scenery and evocative lighting with an entirely harmonic visual impression of the set, which was supposed to have an effect on the child-viewer as soon as the curtains opened.

The charming pastel coloured scenery of a Czech landscape and subtly harmonised scenes from foreign lands or fairytale settings were revealed to the eyes of viewers. Everywhere was a recognisable attempt at a likely view of a place in history: the detailed working of painted sets and scenes being provided with sculptural supplements and with a number of small details, all to strengthen the tendency towards illusory descriptiveness. The work of Vít Skála, who made the majority of puppets for the Theatre of Art Education, was similar. Their basic character was determined by the attempt at a noble-minded artistic form within the framework of bringing the puppet close to man. (The partial use of illusionistic materials, for example, hair, contributed towards this.) It is symptomatic that when the sculptor Ladislav Šaloun attempted through expressive stylisation in the spirit of the late art nouveau to singularise the fairytale figures from Gebauerová's

play, his designs only concerned the costumes, while the puppets themselves remained untouched by this stylistic key. This concept of regarding puppets as "alive", "as in reality" came to be an expression of the greatest recognition. The Realm of Puppets followed a somewhat different creative development. It was founded by the sculptor and carver Vojtěch Sucharda (1884-1968) and his wife, the painter Anna Suchardová-Brichová (1883-1944). Even on this stage, the artistic element became the most active part of the production. The stage designs of Anna Suchardová developed from a mere description of the environment to attempts to shape it with emblematic scenery and gradually direct it towards a simplified stage, formed mostly by lighting as the unifying and dynamic element. These changes in the work of Suchardová were indisputedly influenced by the overall tendencies of Czech stage design. By the constant seeking of an ideal set-design for a puppet play, however, Suchardová succeeded in shifting the development of puppet stage design. Her husband, the puppet maker Vojtěch Sucharda, had no less an interesting journey at the Realm of the Puppets. Unlike fellow designers at the Theatre of Art Education, he was markedly influenced by folk marionnettes. There was also an element of family tradition involved in this, since his grandfather and father belonged to an outstanding family of puppet makers. Sucharda understood the stage effect of expressive carving and the emphasis on the head and physiognomy of the puppets for their characteristics and in this spirit he created his devils, water sprites, robbers and other fairytale and comical figures. But even



Puppets by Ladislav Šaloun, Prague 1929
Photo Viktor Kronbauer



△ František Práček, *Princess Petrolea*, set design by Anna Suchardová-Brichová, Realm of Puppets Theatre, Prague 1927 ∇
Photos Realm of Puppets Theatre archives

he was not to be saved from the periodic trend which directed him to imitate the model of the puppet as person actor, and especially among the female figures. But his sense for stage effects and fantasy became a corrective factor in his work, and he asserted it particularly in fairytale figures where he was not bound by respect for empirical reality. This allowed him to stylise their artistic form and to discover new possibilities of movement and expression by means of an unexpected approach to form or by unusual material.

The critics of the period noticed the difference in the artistic direction of the two puppet theatres and drew attention to the greater attempt at creative stylisation at the Realm of Puppets. From the point of view of history, however, these differences do not seem to be essential. Both theatres in their way preferred the aesthetic effectiveness of the visual side of a performance and had not yet exhausted the processes adequate for the specifics of puppet theatre in making use of the singular possibilities of puppets. They were protected both by the anthropomorphic concept of puppets and by the reality that theatres were at the time using one set of puppets which went from play to play, receiving new costumes, and so, for example, the practical possibilities of greater use of artistic hyperbole or caricature were limited by the further usefulness of the puppets. Despite differences in the style of individual designers, this phenomenon was symptomatic for the majority of Czech amateur puppet theatre companies. The only exception to this trend was Josef Skupa, whose work, although he himself was a professional artist, ensued from the theatrical function of the puppet, from

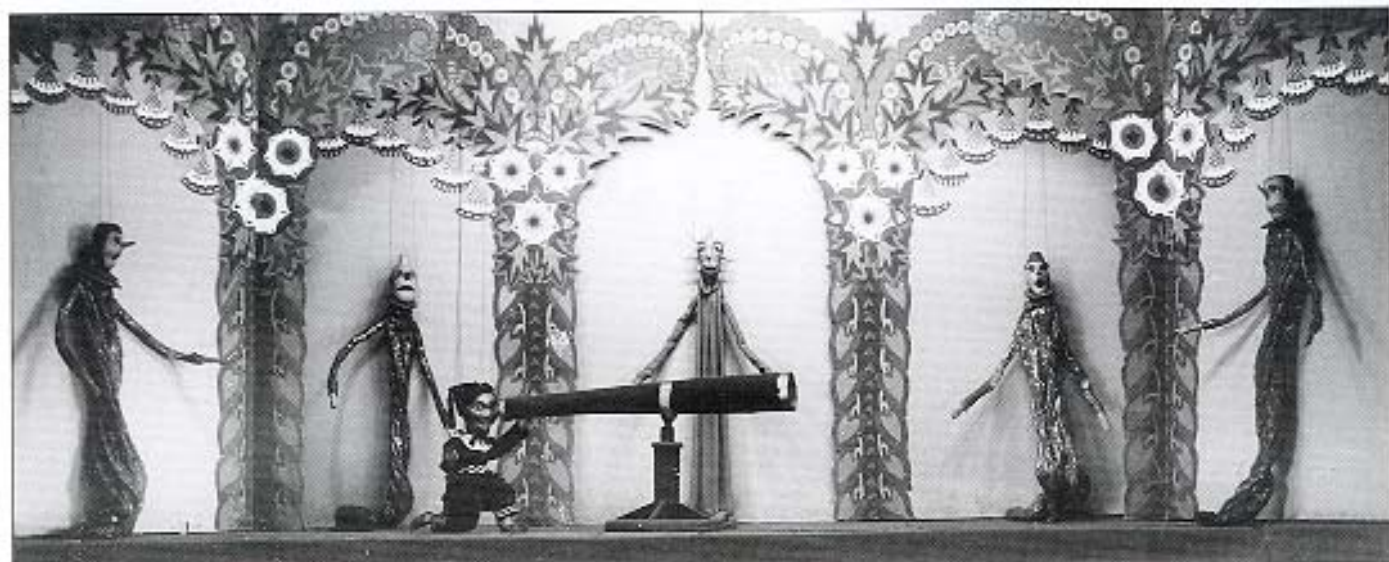


the possibility of its dramatic performance, and in his work he directed himself towards limiting the hegemony of the designer.

The decisive share in the gradual change of this orientation fell to those who represented the succeeding generation of puppeteers in the 1930s, who were clearly conscious of the importance of direction, which had up to then been paid minimal attention. Instead of a parallel, often independent raising of the level of individual components, the young directors Erik Kolár, Jan Malík at the Theatre of Art Education, Vladimír Šmejkal at the Realm of Puppets and others tried to create structural bonds, determining an exact directorial concept, between the individual

components. It is characteristic that the gradual retreat of the visual artist from a leading position did not at all signal decline at the artistic level. In fact, during those years some of the most important productions of the first half of the twentieth century arose for which set designers were largely responsible.

influence of working with the director Šmejkal. Particularly since the beginning of the 1930s Sucharda had been looking for new material and shaping designs which might influence the meaning and effect of the puppet. It is true that in his work he did not fundamentally abandon the illusionistic standpoint, but he managed to find a means



Vilém Moser, *Kasparek on the Moon*, set and puppets by Anna and Vojtěch Sucharda, Realm of Puppets Theatre, Prague 1922
Photo Realm of Puppets Theatre archives

Sucharda's work gradually manifested a new understanding of the function of the puppet both under the influence of Suchardová (whose designs for stylised puppets made of parts turned on a lathe were not realised, although her stimuli did not remain unacclaimed) and under the

more often a movement, or emphasising the material with which he disturbed the illusionistic nature and by the oscillation between illusion and its deliberate disturbance he strengthened its theatricality.



Eugen Stoklas, *The Princely Orphan*, set and puppets by Anna and Vojtěch Sucharda, Realm of Puppets Theatre, Prague 1921
Photo Realm of Puppets Theatre archives

In the early 1930s, the architect Bohumil Buděšínský (1890-1945) noticeably established himself at the Theatre of Art Education. Working with the director E. Kolár he mostly reinforced the stylistic transformation of puppetry at the time. As a puppet-maker he rejected the concept of the puppet as a reduced imitation of an actor and was among the first to establish the necessity of creating entirely new puppets for each production, corresponding in both artistic form and technical design to the purpose of the director. Working with Kolár he succeeded in emphasising the anti-illusionistic processes and using only the possibilities of metaphorical effectiveness of the puppets demonstrated that the world of animals and non-living subjects is essentially close to the specifics of puppet theatre. With similar intentions the design and directorial quests of Jan Malík (1904-1980) concentrated (for example in the production of Sophocles' *Oedipus*) on the function of stage space in relation to the director's concept. František Vojáček (1893-1942), a painter and illustrator, became linked with Buděšínský's theatre at the Theatre of Art Education at the end of the 1930s. By his playful and humorous

conception of puppets he emphasised their puppet-like qualities and inspired the imagination and fantasy of the audience of children. His most successful set-design was a set and puppets for a production of A. Hirsch's *Krysař* (*The Rat-catcher*), which is one of the pivotal works of Czech puppet theatre from the first half of this century. In the most important productions of the 1930s, in the thorough collaboration between director and designer, the design element was divested of its merely descriptive and decorative function and became an active part of the theatrical act and the vehicle of semantic information. The development of those years demonstrated that even in puppet theatre, the quest for artistic expression is constantly involved in a repetitive process, checking the relations of the artistic aim to the overall production and to the actual specifics of puppet theatre. Much of what Czech puppeteers achieved, including the honourable place of the artists from the Realm of Puppets and the Theatre of Art Education, strikes us today as obvious, but without their original attempts to find an expression, it would not be obvious at all.

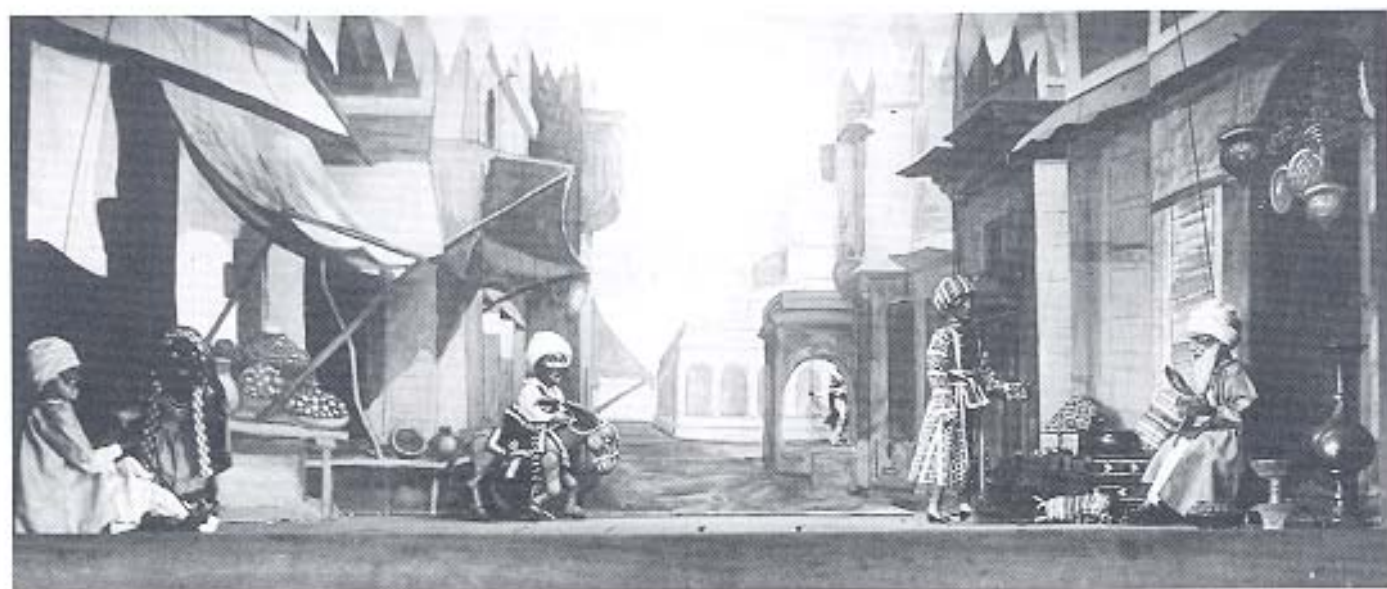


Décor et marionnettes d'Anna et Vojtěch Sucharda pour la pièce de J. K. Tyl *Le joueur de cornemuse de Strakonice*
Divadlo Říše loutek, Praha 1920

Photo archives

L'influence exercée par l'artiste en tant que créateur de la marionnette sur le caractère du personnage dramatique, par le choix de matériel, par la réalisation technique qui détermine la mobilité de la marionnette et surtout par la conception artistique, n'a pas d'égale dans d'autres genres théâtraux. Dans les années 20, son rôle dans notre théâtre de marionnettes était prédominant à tel point que cette période est appelée l'époque

de l'hégémonie des artistes. Ce phénomène est lié à une transformation radicale du théâtre de marionnettes tchèque dont une étape importante s'est refermée à la fin du XIX^e siècle. Dans notre pays, des représentants ambulants typiques du théâtre populaire traditionnel continuèrent à travailler jusque dans les années 1950, mais ils n'étaient plus porteurs d'idées nouvelles. Au début de ce siècle, ce sont les marionnettistes amateurs



Décor et marionnettes d'Anna et Vojtěch Sucharda pour la pièce d'Anna Suchardová-Brichová *Maharadžah et la princesse*
 Divadlo říše loutek, Praha 1923 *Photo archives*

qui ont pris le relais et qui, par leur production, celle des scènes d'associations en particulier, ont jeté les bases du théâtre de marionnettes moderne tchèque.

L'essor du genre fut le résultat de nouveaux besoins sociaux. L'époque étant marquée par un courant esthétique et éducatif croissant, on cherchait une forme théâtrale convenable pour l'éducation des enfants. L'inspiration du symbolisme théâtral et d'autres courants modernes - en réaction aux tendances du naturalisme - contribuèrent également à susciter l'intérêt pour ce genre théâtral et ses possibilités spécifiques. Depuis le début du siècle, on assistait à une multiplication de scènes d'amateurs où surtout des parents et des pédagogues enthousiastes organisaient des séances régulières pour les enfants - à ce sujet, la Bohême et la Moravie tiennent une place exceptionnelle en comparaison avec d'autres pays européens. Il faut admettre que la qualité de ces productions ne correspondait pas toujours à l'énergie dépensée à leur préparation. Les artistes, les plasticiens en particulier, mais aussi les acteurs, les écrivains ou les musiciens étaient toujours plus nombreux à chercher, dans le théâtre de marionnettes, des possibilités d'expérimenter, de vérifier leurs concepts artistiques. Au début, leur création était isolée, sans rapport direct avec une activité concrète de mise en scène; ainsi, on a vu naître beaucoup de marionnettes conçues par des artistes connus comme des œuvres d'art autonomes. Mais là où les deux lignes convergèrent elles donnèrent naissance à des scènes qui, par leurs succès artistiques ainsi que par leur recherche, ont contribué, de façon importante, à l'essor de l'art de la marionnette tchèque.

Dans une première étape, les ensembles qui avaient de l'ambition, cherchaient à se démarquer du style de mise en scène des marionnettistes ambulants, jugé déjà comme désuet et primitif. Ils n'avaient pas encore de programme artistique cohérent, ils s'efforçaient, avant tout, d'améliorer la qualité des différentes composantes

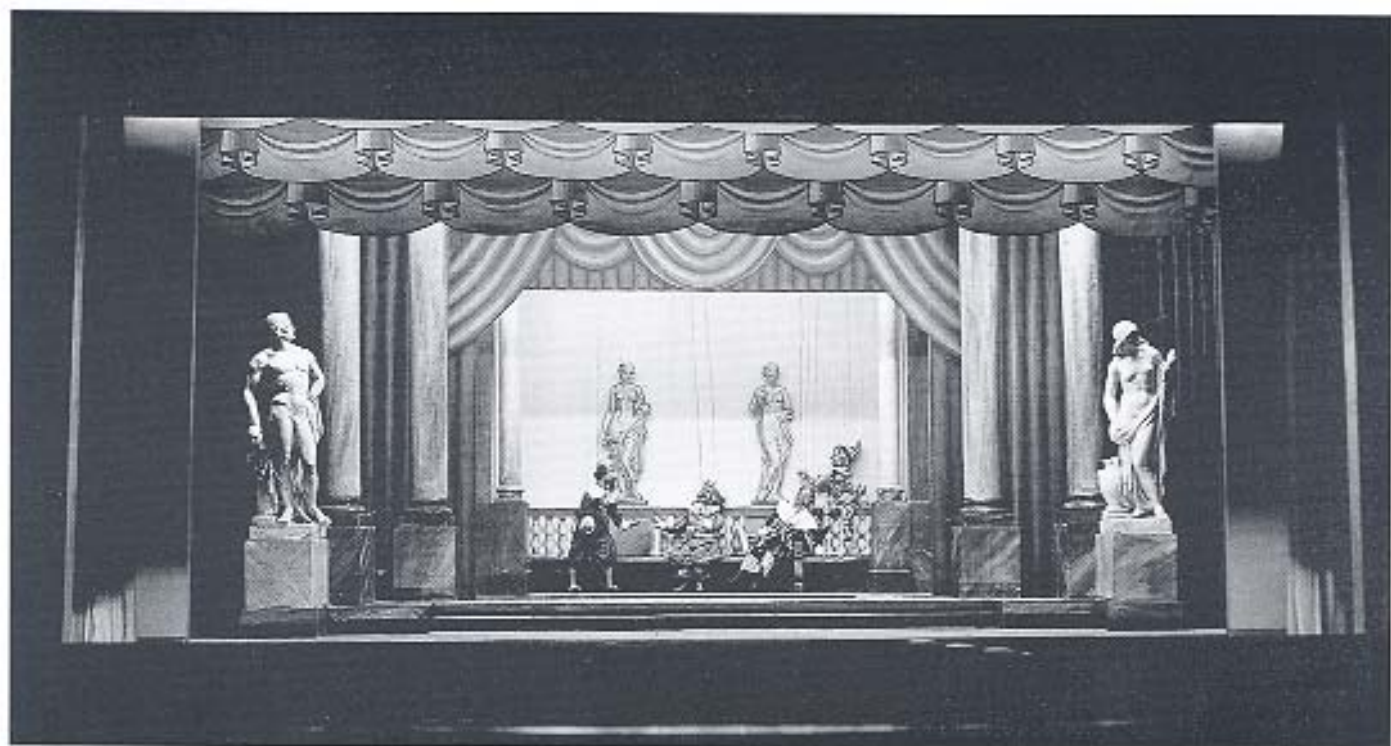
de la mise en scène et d'appliquer les normes esthétiques de l'époque. Mais ce processus n'avait pas le même déroulement dans toutes les composantes. Dans bien des ensembles, les membres amateurs apprenaient seulement à manipuler les marionnettes. La plupart de ces troupes pouvaient, sans problème, faire appel à un artiste professionnel et lui demander de collaborer à leur théâtre. Grâce à son concours, l'ensemble pouvait prouver son orientation artistique rapidement et de façon visible. Ainsi, peu à peu, la position des plasticiens aux théâtres de marionnettes se renforçait ce qui entraînait parallèlement, une certaine sous-estimation des autres composantes.

Deux théâtres praguais sont des exemples représentatifs de ces scènes: Loutkové divadlo Umělecké výchovy (Théâtre de marionnettes de l'Éducation artistique, créé en 1914) et Umělecká scéna Říše loutek (Scène artistique du Royaume des marionnettes, créée en 1920). Dans leur programme, les deux scènes inscrivent l'éducation artistique des enfants-spectateurs par l'intermédiaire d'impulsions artistiques nouvelles. Dans leurs grandes lignes, elles évoluent, toutes les deux, dès leur naissance, de manière semblable. Cependant certaines différences apparurent dans leur travail, surtout dans la conception artistique des marionnettes et de la scène, et nous permettent de mieux comprendre l'évolution de l'art de la marionnette tchèque dans la période d'entre-deux guerres.

Le théâtre de marionnettes Umělecká výchova fut créé en tant que scène amateur auprès de l'Association d'instituteurs de Prague. Sa création représentait un acte historique: pour la première fois, un groupe de pédagogues invitait plusieurs artistes à collaborer afin de créer, ensemble, une scène permanente conçue, dès le début, comme un essai de théâtre de marionnettes destiné à l'éducation esthétique des enfants.

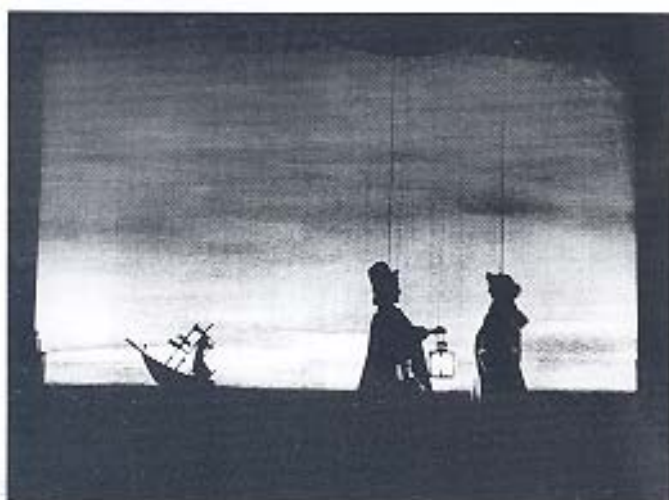
Déjà la mise en scène d'inauguration de l'opéra *Dráteník* de František Škroup avait permis à la troupe de manifester clairement son refus des caractéristiques du style des marionnettistes ambulants - c'est à dire la stylisation de la voix et des mouvements. Le problème de l'expression vocale fut tranché, au moins dans cette première étape, par le choix d'une œuvre lyrique. Par contre, en introduisant une façon nouvelle de manipuler les marionnettes qui permettait de supprimer la raideur et la maladresse des mouvements de la marionnette et d'augmenter considérablement sa mobilité, le théâtre s'est nettement engagé dans une voie nouvelle, celle d'un effet visuel plus réaliste, c'est-à-dire un effet d'illusion de la mise en scène. Ces tendances se manifestèrent notamment dans la conception des marionnettes du sculpteur Hanuš

Folkman (1876-1936): à la différence des marionnettes traditionnelles populaires, de sculpture baroque marquée, elles se distinguaient par un modelage beaucoup plus fin, du visage en particulier, et par la tendance à imiter, plus fidèlement, les proportions anatomiques du corps humain. Cette conception s'est encore accentuée dans les années 20 où le caractère du théâtre Umělecká výchova était formé par les peintres Ota Bubeníček (1871-1962) et Vít Skála (1883-1967). Bubeníček, en tant qu'auteur de la scène, cherchait une réalisation distinguée des décorations, des couleurs fines, des lumières suggestives et, en général, une impression visuelle harmonieuse de la scène qui devait émerveiller les petits spectateurs au lever du rideau.



△▽ Décor et marionnettes pour *La Nuit des rois* de Shakespeare par Anna et Vojtěch Sucharda / Divadlo Říše loutek, Praha 1925

Photo archives



Leurs regards découvraient de beaux paysages tchèques en couleurs pastel, des représentations harmonieuses de pays étrangers ou des mondes féeriques, qui cherchaient tous à présenter l'aspect vraisemblable du lieu de l'action: l'exécution détaillée de décors peints, des accessoires plastiques et de petits détails de toute sorte qui complétaient la scène, tout cela soulignant la tendance à une description imitative. Il en était de même pour Vít Skála qui créa la plupart des marionnettes du théâtre. Leur caractère était déterminé par la recherche d'une forme artistique noble, par le désir de rapprocher la marionnette de l'aspect de l'homme (tendance renforcée par l'utilisation fréquente de matériels authentiques tels que cheveux, etc.). Il est significatif que le sculpteur Ladislav Šaloun cherchant à singulariser les personnages féeriques



Autoportrait de Vojtěch Sucharda / Détail du chapiteau d'une colonne dans la cathédrale Saint Guy à Prague, vers 1910

Photo Jiří Všecký

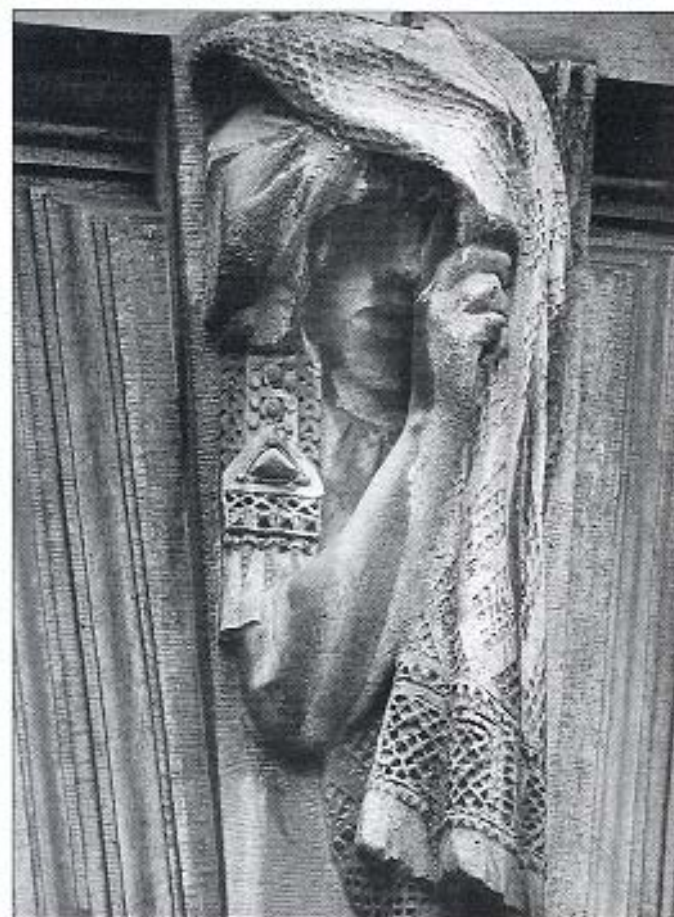
d'une pièce de Marie Gebauerová par un style marqué Art nouveau tardif, s'est borné à dessiner des costumes nouveaux de marionnettes, celles-ci étant restées intactes par cette stylisation. Cette conception de la marionnette trouvait sa plus grande appréciation dans des attributs jugeant les marionnettes comme «vivantes», comme «en réalité».

Le théâtre Říše loutek (Royaume des marionnettes), créé par le sculpteur Vojtěch Sucharda (1884-1968) et sa femme, le peintre Anna Suchardová-Brichová (1883-1944), connut une évolution un peu différente. Dans ce théâtre également, la composante artistique est devenue l'élément le plus suggestif de la mise en scène. La scénographie d'Anna Suchardová-Brichová évoluait d'une simple description du milieu vers des tentatives de le concevoir de façon symbolique, au moyen de décors allusifs, pour aboutir à une scène dépouillée, formée principalement par la lumière en tant qu'élément unificateur et dynamique. Ces mutations dans l'œuvre d'Anna Suchardová furent, sans aucun doute, influencées par les tendances générales de la scénographie tchèque; toutefois grâce à sa recherche assidue d'un cadre scénographique idéal. Suchardová réussit à faire progresser l'évolution de la scénographie du théâtre de marionnettes.

Vojtěch Sucharda, La fille derrière le rideau

Détail de la décoration du nouvel Hôtel de ville,
Prague 1908-1911

Photo Jiří Všecký



Vojtěch Sucharda, détail de la décoration de l'escalier dans
la cathédrale Saint Guy, Prague 1907 *Photo Jiří Všecký*

La carrière de Sucharda, auteur de marionnettes au théâtre Říše loutek, n'est pas moins passionnante. Contrairement aux artistes qui collaborèrent avec le théâtre Umělecká výchova, Sucharda avait subi une forte influence des marionnettes populaires. On peut y voir une tradition familiale - son grand-père et son père étaient d'excellents sculpteurs de marionnettes. Sucharda se rendait compte de l'importance scénique de la sculpture marquée, de l'accentuation de la tête et de la physiognomie des marionnettes pour leur caractérisation et c'est dans ce sens qu'il créa ses diables, ondins, brigands et autres personnages féeriques ou comiques. Il n'échappa pas, lui non plus, à la tendance de l'époque qui était d'imiter par l'aspect de la marionnette celui de l'homme-acteur, surtout dans le cas de figures féminines idéalisées. Mais le correctif de sa création était son sens de l'effet scénique et sa fantaisie qu'il déployait surtout en créant des personnages féeriques où il n'était pas obligé de respecter la réalité empirique. Cela lui permettait de styliser l'aspect artistique de ses marionnettes et de leur découvrir de nouvelles possibilités de mouvement et d'expression, cela grâce à une réalisation inédite de la forme et à un matériel insolite.

La critique de l'époque remarqua la différence de l'orientation artistique des deux théâtres en soulignant surtout la tendance plus nette de la stylisation artistique du théâtre Říše loutek. Mais du point de vue historique, cette différence ne paraît pas essentielle. D'une certaine façon, les deux théâtres préféraient l'effet esthétique du côté visuel du spectacle. Ils n'avaient pas encore trouvé les procédés appropriés à la spécificité du théâtre de marionnettes et n'exploitaient pas les facultés extraordinaires de celles-ci. C'était cette conception anthro-

pomorphique des marionnettes ainsi que le fait, courant, dans les théâtres, d'utiliser un seul ensemble de marionnettes passant d'une pièce à l'autre après avoir reçu seulement un nouveau costume, qui les empêchait d'y parvenir. Ainsi, la possibilité d'utiliser l'hyperbole artistique comme la caricature et l'exagération était pratiquement limitée par la possibilité d'une nouvelle utilisation de la marionnette. Malgré certaines nuances de style individuel des différents artistes, ce phénomène était caractéristique pour la plupart de nos théâtres de marionnettes amateur. A cet égard, la seule exception fut Josef Skupa: bien que plasticien professionnel, il



Vojtěch Sucharda, détail de la décoration de l'escalier dans la cathédrale Saint Guy, Praha 1907 *Photo Jiří Věstečka*

appuya son œuvre sur la fonction théâtrale de la marionnette, sur ses facultés d'expression théâtrale, en tendant, dans son travail, à limiter l'hégémonie de l'artiste.

Dans les années 30, une nouvelle génération de marionnettistes contribua, de façon décisive, à une transformation graduelle de cette orientation. Ces marionnettistes se rendaient pleinement compte du rôle de la mise en scène qui, jusque là, bénéficiait d'une attention minime. Au lieu d'améliorer les différentes composantes de manière parallèle, souvent non coordonnée, les jeunes metteurs en scène - Erik Kolár, Jan Malík du théâtre Umělecká výchova, Vladimír Šmejkal du théâtre Růse loutek et d'autres - cherchèrent à créer des liaisons structurelles entre les différentes composantes, résultant d'un projet précis de mise en scène. Il est significatif que le retrait progressif des artistes des postes de direction n'a absolument pas entraîné de dégradation du niveau artistique: à cette époque, on vit naître plusieurs mises en scène remarquables de la première moitié du XX^e siècle réalisées avec la collaboration de scénographes. Dans l'œuvre de Sucharda se dessina peu à peu une nouvelle conception de la marionnette, d'une part, sous

l'influence d'Anna Suchardová (son projet de marionnettes montées de pièces tournées en bois n'a pas été réalisé, mais ses suggestions ne sont pas restées sans écho), d'autre part, à la suite de sa collaboration avec le metteur en scène Šmejkal. Dès le début des années 30, Sucharda chercha des matériaux nouveaux et des réalisations de forme susceptibles d'influencer le sens définitif irradié par la marionnette. Dans son œuvre, il n'a pas renoncé à ses principes basés fondamentalement sur l'illusion, mais il a su trouver le moyen - souvent le mouvement, parfois l'accentuation du matériel - de brouiller l'effet d'illusion et, grâce à l'oscillation entre l'illusion et sa rupture, il obtenait un renforcement de l'effet théâtral.

Dans les années 1930-35, la scène du théâtre Umělecká výchova vit s'imposer le talent de l'architecte Bohumil Buděšínský (1890-1945) qui, en collaboration avec Erik Kolár, déploya tout son énergie pour réaliser une transformation du théâtre de marionnettes de son temps. Comme auteur de marionnettes, il refusait la conception de la marionnette conçue comme une imitation réduite de l'acteur et il fut parmi les premiers à soutenir la nécessité de créer, pour chaque mise en scène, des marionnettes entièrement nouvelles, correspondant par leur forme artistique et par leur réalisation technique au projet de la mise en scène. Avec le metteur en scène Kolár, il réussit à mettre en valeur, grâce au renforcement des procédés brouillant l'effet d'illusion, les capacités de l'effet métaphorique de la marionnette et à prouver que le monde des animaux et des objets inanimés était très proche du théâtre de marionnettes. De telles intentions marquèrent la recherche scénographique et de mise en scène de Jan Malík (1904-1980) qui se concentra sur la fonction de l'espace scénique par rapport à la conception de mise en scène (cf. la mise en scène d'*Œdipe*). A la fin des années 30, l'œuvre de Buděšínský, sur la scène du théâtre Umělecká výchova, trouve son continuateur en la personne de František Vojáček (1893-1942). Celui-ci, par une conception badine et humoristique, soulignait le caractère essentiel des marionnettes et stimulait l'imagination des enfants. Sa meilleure réalisation scénographique fut la création de la scène et des marionnettes pour la mise en scène du *Maître des rats* d'A. Hirsch, une des œuvres capitales du théâtre de marionnettes de la première moitié du 20^e siècle.

Grâce à la collaboration systématique du metteur en scène et du scénographe dans les meilleures mises en scène des années 30, la composante artistique fut affranchie de sa simple fonction descriptive et décorative pour devenir l'élément actif de l'action théâtrale et la porteuse du sens communiqué. A cette époque, l'évolution a prouvé que, même dans le théâtre de marionnettes, la recherche de l'expression artistique constitue un processus qui se renouvelle sans cesse en vérifiant le rapport du projet artistique à l'ensemble de la mise en scène ainsi qu'à la spécificité du théâtre de marionnettes. Les années 30 furent celles de la recherche des fondements de cette spécificité. Aujourd'hui, les résultats du travail des marionnettistes tchèques nous paraissent évidents. Parmi ces marionnettistes, les artistes des théâtres Růse loutek et Umělecká výchova tiennent la place d'honneur. Et c'est grâce à leur recherche d'hier que nous avons nos certitudes d'aujourd'hui.

PUPPETS BEFORE THEIR TIME

Les marionnettes qui ont devancé leur temps

Nina Malíková



Hand-puppet by Jaroslav Šváb, Prague 1950 / Photo archives

Almost every artist returns to his childhood at some point during his life, whether through recollections and memories or during the creative process itself. Especially if he experienced a happy childhood surrounded by his loved ones, like that of eminent Czech graphic artist professor Jaroslav Šváb (born 24.5.1908 in Hodonín). Šváb, now 91, fondly remembers his time spent with his grandparents in Hodonín and later in Tábor, and his first experience in theatre, in particular, puppet theatre. The inspiration from this propitious encounter manifested itself in Šváb's work on several occasions, and to this day provides him with one of the most vivid images of his life.

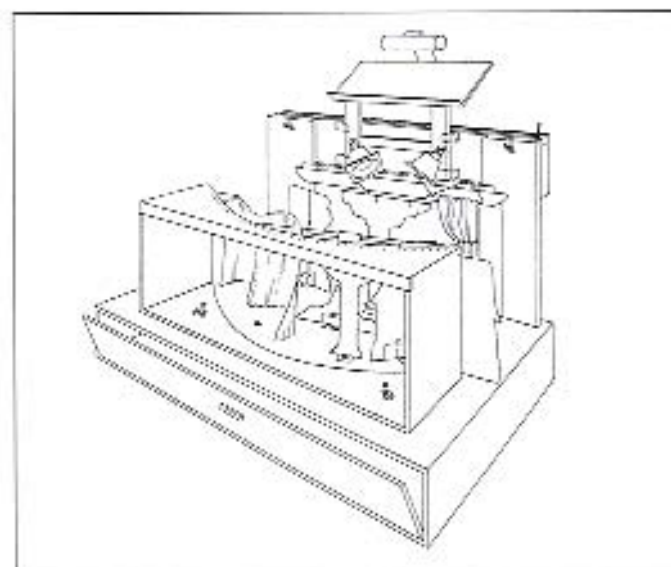
"I began working with puppet theatre in Tábor when I was a boy while still studying at secondary school. At that time they had a hand-puppet stage set up in the 'U Médinků' restaurant where I spent much of my time. It was professor Koblík at the school who inspired my

interest in puppets and who was the first to design puppets based on the work of Mikuláš Aleš. He would bring me the heads and bodies of puppets from Prague and I would make them up myself. I remember well taking my little theatre with its tiny puppets to the 'U Tešitelů' pub where we used to give performances for the local children. From then on I was hooked. There was also a women's association in Tábor who used to perform theatre. They had a fairly large marionette theatre with puppets about 30-35 cm tall. Our headmaster's daughter used to perform in this ensemble and I'll never forget the time she showed me the cupboard where they kept their entire retinue of puppets. It was such a wonderful sight and I knew then that I was destined to a life with puppets. My bond with the theatre which I later performed in Tábor as an amateur and also directed and designed myself, must have been formed somewhere here..."

Professor Šváb had a second chance to run his own theatre during the late 1930s when he designed his own little family puppet theatre, at that time merely for his son's amusement. This improvised domestic stage was created from the simplest means. He was faced with a more complex task in 1940 when commissioned to include a hand-puppet table theatre for a public audience in the comprehensive applied arts programme organised by the Work Cooperative. In the autumn of that year the Cooperative began selling his hand-puppets, his efficient stage constructions and ingenious stage designs. During this period Jaroslav Šváb was running the *Officina Pragensis* private school of graphic art (1939-56), founded by prof. Steiner in 1934. The school taught applied graphic art, stage design, poster and bookbinding design and designs for textiles, toys and puppets. Pupils from the school included painter and graphic artist Libor Fára, stage designer Ladislav Vychodil, illustrator of children's books Helena Zmatlíková and the distinguished puppet stage designer and graphic artist Vojtěch Cinybulk. *Officina Pragensis* not only provided tuition but also gave hand puppet theatre performances for students and friends in its studio in Dittrichova street - those involved in the production of *Princezna Čarpyšše (The Scribbling-and-Drawing Princess)* have fond memories of the occasion to this day.

Šváb later encountered puppet theatre after the War - this time in an attempt to influence the design of puppet stages for family theatres. In 1947 the Vilímek publishing house published a collection of Šváb's printed stage designs for small 18-20 cm marionettes entitled "Jaroslav Šváb's Puppet Theatre". Josef Skupa welcomed the publication with the words: "This issue of printed stage designs is a landmark for the genre in this country. As a theatre designer and member of the great Czechoslovak puppeteer community, I am overjoyed at the publication of this work. We must surely be the envy of everyone, all over the world. Nothing else like it exists anywhere else. And, as a professional, I can only shower it with praise for its wealth of combinations of construction and its free conception."

Šváb's printed stage designs were extremely favourably received, however; they remained an isolated endeavour, perhaps also because they were never accompanied by a



puppet production series. Nevertheless, a few years later (1950) saw Šváb designing a series production for small family theatres (with four scene changes) which could be dismantled to fit in a box. The small puppets intended for this type of theatre, created on a lathe, never passed the design stage; a similar fate met another project the

VII Heads of marionettes by Jaroslav Šváb, Prague 1937-1940
Photo archives



following year where Jaroslav Šváb designed a simple hand-puppet stage and puppets for the Centre for Folk and Art Education. He also designed a new type of puppet theatre in 1953 comprising twelve wooden figures turned on a lathe (height 6.5 cm) which were attached to stiff wires crowned with little balls. This simple artistic conception evoking children's toys influenced by folk art seemed to draw inspiration from the world of Šváb's childhood and boyhood spent in Moravia and Tábor. The design for this tiny theatre "for the youngest audience" was exhibited at the EXPO 1958 in Brussels, however, sadly nothing ever came of its production.

So much endeavour, so much experimentation, so many calls to producers and potential audiences! From puppets secured on wires to hand puppets, from ambitious family theatre to miniature stages for children. So many

ideas for kindergarten playrooms, such ingenuity, ideas which were not based merely on technical skill but also on a thorough study of the possibilities which theatre repertoire and direction offered. In contrast to the market attraction of Czech marionettes flooding Prague and other Czech towns - chiefly poor copies of the so-called "Münzberg puppets" from the first few decades of this century - Šváb's unrealised designs and their prototypes are simply a silent testimony to the unheard views of a great Czech artist on the new ideas and modern designs possible in puppetry. Lovers of theatre admire and respect the puppets which survived from the wood-carving and puppetry Bauhaus workshop. Šváb's experimentation in puppet theatre which, in the sphere of applied art, matches them in many ways, is still awaiting discovery. Perhaps his puppets will live to see the era in which they emerged before their time.

< Jaroslav Šváb, puppets and theatre for small children, 1953-1956
Photo archives

< Puppet theatre of Jaroslav Šváb, design for construction, published by J. R. Vilimek, Prague 1947



> Jaroslav Šváb, photo from the 1960s
Photo Jaroslav Štoll

Presque tous les artistes, que ce soit dans leur souvenirs ou dans leur œuvres, reviennent au moins une fois à leur enfance, d'autant plus quand celle-ci fut heureuse et entourée d'amour. Pour le professeur Jaroslav Šváb, éminent graphiste tchèque qui a célébré, l'an dernier, son quatre-vingt-dixième anniversaire (* 24 mai 1908 à Hodonín), ces retours en arrière évoquent son enfance passée chez son grand-père et sa grand-mère d'abord à Hodonín et plus tard à Tábor, ainsi que ses premiers contacts avec le théâtre, liés au théâtre de marionnettes. L'inspiration qu'il va puiser de cette époque se retrouve souvent dans son œuvre et de ses propres mots constituera l'image la plus accomplie de sa vie.

«J'ai commencé à faire du théâtre de marionnettes à Tábor quand j'étais lycéen. A cette époque-là au restaurant «U Mědinků», il y avait une scène de marionnettes à gant, où je me rendais souvent. C'est Monsieur Kobrle, mon professeur de lycée, qui a éveillé chez moi l'intérêt pour les marionnettes. Il fut le premier créateur de marionnettes d'après les dessins de Mikoláš Aleš. Il m'a amené de Prague des têtes et des corps de marionnettes et moi, je me suis arrangé pour fabriquer le reste. Je revois tout cela comme si c'était hier: je portais mon petit théâtre avec les toutes petites marionnettes au restaurant «U Těšitelů» où nous avons donné notre première représentation pour les enfants des environs. Depuis, j'ai été passionné pour les marionnettes. A Tábor, il y avait une amicale féminine qui faisait aussi du théâtre. C'était un assez grand théâtre de marionnettes, avec des marionnettes de 30 - 35 cm. La fille du directeur de notre lycée était également membre de cette amicale et je n'oublierai jamais le moment où elle a ouvert une armoire pour me faire voir toute la «troupe» de marionnettes accrochée à l'intérieur. J'ai éprouvé une grande joie et je me suis senti, tout de suite, attaché aux marionnettes. C'est sans aucun doute de là qu'est né mon lien à vie avec le théâtre - plus tard, à Tábor, j'ai fait du théâtre amateur, de la mise en scène, j'ai créé des décors.»

La deuxième rencontre de Jaroslav Šváb avec le théâtre de marionnettes date de la fin des années trente où il créa un théâtre de marionnettes familial pour faire plaisir à son fils. Cette petite scène familiale se contentait de moyens assez simples. C'est en 1940 que Šváb se voit mis devant une tâche plus difficile: on lui alors demande de réaliser, pour le riche programme d'arts appliqués de Družstevní práce (Travail coopératif), un théâtre de marionnettes à gant, destiné au grand public. Dès l'automne de la même année, Družstevní práce met en vente les marionnettes à gant de Šváb, une construction fonctionnelle de scène avec des décors ingénieux. A cette époque-là (1939-1958), Jaroslav Šváb dirige déjà une école privée d'arts graphiques - *Officina Pragensis* - fondée, en 1934, par le professeur Steiner. Le programme de cette école était composé d'arts graphiques appliqués, de scénographie, d'affiches, de projets de reliures, de dessins textiles, de jouets et de marionnettes. Parmi les anciens élèves de cette école, on trouve Libor Fára, peintre et graphiste, Ladislav Vychodil, scénographe, Helena Zmatlíková, illustrateur de livres pour enfants ou Vojtěch Cinybalk, scénographe de théâtre de marionnettes et graphiste réputé. *Officina Pragensis* ne se bornait pas à enseigner, mais dans son atelier rue Dittrichova, pour le divertissement des étudiants et des amis de l'école, on

faisait du théâtre avec des marionnettes à gant; ceux qui ont assisté à la représentation de *Princezna Čarpyše (la Princesse magicienne)* s'en souviennent encore.

Le contact suivant de Šváb avec le théâtre de marionnettes a eu lieu après la guerre - cette fois, on cherchait à influencer le caractère de décors destinés aux théâtres de marionnettes familiaux. En 1947, les Editions Vilímek ont publié, sous le titre «Théâtre de marionnettes de Jaroslav Šváb», un ensemble de décors imprimés, réalisés par Šváb et destinés à de petites marionnettes de 18-20 cm de haut. Josef Skupa accueillit la publication de ces décors en disant: «Ils marquent un tournant dans le domaine de l'édition de décors imprimés, dans notre pays. Je m'en réjouis en tant que scénographe et membre de la grande famille des marionnettistes tchécoslovaques. Le reste du monde peut nous envier. Nulle part, on ne trouve chose semblable. Comme praticien également, je dois exprimer mes compliments; ces décors permettent une grande variété de combinaisons librement conçues.»

Les décors imprimés de Šváb furent très favorablement accueillis, mais leur publication resta un acte isolé du fait, sans doute, qu'elle ne fut pas doublée d'une fabrication en série de marionnettes. Or, quelques années plus tard (1950), il en fut de même du projet d'un théâtre familial réalisé par Šváb pour la fabrication en série. Il s'agissait d'un petit théâtre avec quatre changements de décor, qu'on pouvait ranger dans une boîte. Les petites marionnettes tournées, dessinées pour ce petit théâtre n'ont jamais été réalisées. Un an plus tard, Šváb voit échouer un autre projet, celui d'une petite scène simple pour marionnettes à gant. En 1953, Šváb dessine encore un autre type de théâtre de marionnettes, comportant douze figurines en bois tourné (de 6,5 cm de haut), munies d'une tringle métallique solide, terminée par une petite boule. La simplicité de leur conception artistique évoquait des jouets populaires et semblait confirmer l'inspiration que Šváb avait reçue de l'univers de son enfance et de son adolescence en Moravie et à Tábor. Ce théâtre minuscule pour les «tous petits» fut présenté à l'EXPO 1958 à Bruxelles, pourtant il n'a jamais été mis en fabrication.

Que de travail assidu, d'essais, que de défis adressés aux fabricants et au public potentiel! Dès marionnettes à fils aux marionnettes à gant, d'un théâtre familial ambitieux à une scène minuscule conçue pour les jeux d'enfants. Que de suggestions pour les salles de jeu d'écoles maternelles; que d'inventions ingénieuses, technologiques, respectant rigoureusement les besoins de la dramaturgie et de la mise en scène. Aujourd'hui les marionnettes commerciales envahissent Prague et d'autres villes tchèques. Il s'agit en majeure partie de copies médiocres de marionnettes dites «Münzberg» du début de ce siècle. A côté d'elles les projets non réalisés et les prototypes de Šváb sont des témoins muets de conceptions méconnues d'un éminent plasticien tchèque, esquissant des possibilités nouvelles et une forme moderne de la marionnette. Les marionnettes qu'on a pu conserver de l'atelier de sculpture du Bauhaus jouissent de l'admiration et de l'estime du public théâtral. Les créations théâtrales de Šváb qui sont, dans le domaine des arts appliqués et à maints égards, comparables à celles du Bauhaus semblent toujours attendre celui qui les découvrira et les fera renaître. Peut-être attendent-elles simplement un temps qu'elles ont devancé.

THEATRE OF JOSEF SKUPA

Le théâtre de Josef Skupa

Karel Makonj



Josef Skupa with the protagonists of his theatre

Josef Skupa (1892-1957) was one of the best-known personalities in Czech puppet theatre. If it can be said that his birth was propitious, this may seem paradoxical, since the First World War broke out before he had completed his studies and he had to join the army. But the period of his youth was also a period of significant transformations in artistic currents and styles culminating

in a confrontation between "young" and "old", between traditionalism and innovation. All these facts indisputedly influenced Skupa's further development and his exceptional qualities really consist of the fact that while he was essentially gravitating towards the contemporary developments in artistic trends, he managed sensitively to combine the traditional with the modern in his work for theatre.



Josef Skupa around 1918

In some ways it is possible to compare the period when Skupa was studying, 1911-1915, to the 1960s when, in the world of Czech theatre, the rise of the small theatres - sometimes known as "the theatres of small forms", such as the Theatre on the Balustrade, Semaphore, Paravan - was slowly but markedly beginning to assert itself. Similarly, immediately before the First World War, improvised cabaret evenings and revues ("small forms") were popular in Prague. Skupa regularly and actively took part in them while still a student at Prague's School of Applied Arts. These student activities often took place in student pubs. Skupa really was the life and soul of one of these pubs, "U Halánků" on Betlémské náměstí. He appeared there together with two students of sculpture: František Fiala, who later became famous as a theatre and film comic actor under the pseudonym Ferenc Futurista; and Karel Dvořák, who was to become an outstanding Czech sculptor. It was characteristically to pre-determine the course of Skupa's artistic development that he began to study drawing, painting and graphics under the guidance of such teachers as Arnošt Hofbauer, František Kysela, Karel Vítězslav Mašek and Karel Špišlar. In his free time he devoted himself to sculpture and took the state examination in three-dimensional modelling just after the war in 1919.

It is clear from the extent of these interests that Skupa was gravitating towards both stage design and puppet design, which does not mean that he was from the beginning concerned with the marionettes with which he was

later to make his name. Even at the cabarets in "U Halánků", Skupa appeared with his models for hand-puppets and later designs for the heads of hand-puppets, which he designed for serial production in 1917, and which bore many elements of the grotesque. Even today we may still find links between these and the appearance of Skupa's popularised duo of father and son, i.e. the marionettes Špejbl and Hurvínek. During his stay in Prague, Skupa no doubt encountered types of puppet theatre other than cabaret, and he took part in the premiere of Škroup's *Dráteník* (*The Tinker*) in January 1914 at the Divadlo Umělecké výchovy (Theatre of Art Education) in the Vinohrady district of Prague. The traditional, even archaic, forms of marionette theatre of the Czech Association of Friends of Puppet Theatre which performed in the Kinský Gardens did not escape his attention. Nor was Skupa without experience of straight theatre, particularly concerning the extensive series of Shakespeare's plays which was organised to mark the occasion of the 400th anniversary of the poet's death by the impressionist theatre director Jaroslav Kvapil at Prague's National Theatre. This series was an outstanding artistic feat, given that this was the period of the first world war.

Before entering the Pilsen puppet scene, Skupa had absorbed various tendencies of the period, and his experiences facilitated his further activity in that field. The beginnings of his stage-design work in Pilsen did not take place in the puppet theatre, but, paradoxically, on the stage of Pilsen's Městské divadlo (Municipal Theatre), where the emerging artist received an offer from the director, Karel Veverka, to work on an external project. (At the time he was employed as a draughtsman at the Skoda works). At the Municipal Theatre Skupa in fact became the first stage designer to create an original set for just one performance, which was the premiere of *Talisman* by Ludwig Fulda in November 1916. (The practice at the time was to put together sets out of the theatre's stock of scenery, or out of mass-produced standard components.)

Skupa's artistic flair for stage design was significantly marked by impressionism at the time when his cabaret hand-puppet activities betrayed a feeling for the grotesque and even impressionistic stylisation of puppets, which he later put to use especially in his two puppet protagonists - Špejbl and Hurvínek, who are inextricably linked with the name of their interpreter.

It is yet another paradox of fate that precisely at the time that Skupa courageously and successfully entered the territory of drama, he began to think about founding his own puppet theatre. This decision quickly proved to be a fateful and fortunate one.

A fine amateur puppet theatre, Divadlo Feriálních osad ("summer camp theatre"), which performed in the Městská beseda (Civic Hall), had existed in Pilsen since 1912. At the same time as Prague's so-called "artistic" theatres wanted to distance themselves by their name from the itinerant puppeteering dynasties, expressive artistic personalities, who were determining the style of those stages, stood at the forefront in the Pilsen theatre, which was relatively well-provided for in terms of personnel and craftsmanship. They were waiting for an outstanding artistic personality who would invigorate and modernise



Skupa's travelling company

Photo archives

the artistically indecisive and fairly backward style of that theatre. Josef Skupa became just such a personality in 1917. For thirteen years he influenced and shaped the company at the *Divadlo Feriálních osad* as an outstanding interpreter, designer, technician, builder, director and dramaturge. Skupa began to realise his dreams of a modern puppet theatre by reforming the stage. He "liberated" the puppet stage of the *Divadlo Feriálních osad* from the burden of its baroque features, i.e. from its use of borders, overbuilt sets, elaborately-painted proscenium arch and back drop. He "cleansed" the stage to allow puppets to perform and even shortened the operating strings to enable easier and more vigorous manipulation of the puppets. Skupa supported this "liberated" stage in an ostensibly very simple but (for its time) quite unexpected way: above all by using an ample and striking lighting rig together with colour filters, thereby achieving an unexpected and emotive effect. This principle, which is illusionary in its basically impressionistic nature, ultimately became symptomatic for Skupa's own theatre as well. The latter was a professional theatre which went under the name of "The Pilsen Puppet Theatre of Professor Skupa" which he founded in 1930.

Quite apart from this are Skupa's relations to the actual puppets, which he himself not only designed but brought to completion as maker and actor - as was the case with other designers. (Karel Nosek designed and carved the model of the puppet *Spejbl* in 1920 and, six months later, the wood carver, Gustav Nosek, created the character of *Spejbl's* son, *Hurvínek*.)

The form of the review, very popular at that time, found fertile ground in Skupa's theatre and it was not by accident that the production manager at the theatre of Voskovec and Werich at that time worked hard to negotiate permanent cooperation with Skupa's theatre and to have them as guests in Prague's *Osvobozené divadlo* (Liberated Theatre). Even though this did not come about, the closeness of the two theatres' poetics is evident both in genre and in the privileged standing of the two protagonists.

One may see a certain resemblance to Czech theatrical poetics in *Spejbl's* costume - in a combination of the frock-coat of a gentleman and the clogs of a rustic. (Moreover, interest in puppet costume was typical for Skupa, as was evident from his first puppet stage works at the *Divadlo Feriálních osad* in Pucci's play *Sovi hrad* (Owls' Castle, 1917) when the figure of *Kašpárek* was given a frock-coat. Thanks to Skupa's conception, this popular puppet theatre figure from the *Divadlo Feriálních osad* was transformed into a new form, not only in its costume, which was a caricature of a ministerial frock-coat, but in its entire satirical concept. It then became a sort of prototype for the future protagonists in Skupa's theatre. In connection with this, one ought to remember the figure known as *Kukuřičňák-Duha* ("the rainbow maize-man"), the first Skupa type of puppet, which may also be dated to 1917-1918. The character of the uncle with an enormous moustache, dressed in semi-military attire, was a caricature of the Pilsen unit of auxiliaries, who were responsible for making sure that the queues for war-time rations of

maize bread were orderly. The internal bond between the comical and all-important Kukuřičňák and the later character of Spejbl, eternally clamouring and discontented, is undeniable.

The facial deformities of Skupa's puppets emphasised the caricature nature of their grotesqueness. Skupa's vocal interpretation also corresponded to this, making use of such contrasts as a deep bass (Spejbl) and high falsetto (Hurvínek). Skupa used this principle in the case of Spejbl and Hurvínek for the first time and likewise applied it in the speaking dual role of the bass Rýbrovci-Johanes and the falsetto of the tailor Čemerka in a production of Jirásek's *Pan Johannes (Mr. Johannes)*, which appeared on the stage in 1917 at the *Divadlo Feriálních osad*. One may otherwise seek inspiration for the dramatic form of the glorious duo in Skupa's interpretation of the roles of Kašpárek, Škrhola or Kukuřičňák on this stage, in which, by his gift for improvisation and undeniable comic talent, Skupa had won over the Pilsen public long before the two popular figures of today were born. In photographs from the period of the original puppets of Spejbl and Hurvínek, it is clear that these puppets are more deformed and caricatured than puppets of a later period, modified and dignified by many designers (among whom appears the name Jiří Trnka) and to what extent they illustrate the palpable attempt at setting off a dramatic type. (The character of Mánička, Hurvínek's contemporary, was a later addition to the family of Spejbl and Hurvínek and the saucy concierge Mrs Drbálková was another expressive type who was gradually transformed into Mánička's aunt Kateřina, forming a natural female antithesis to the figure of Spejbl. Hurvínek's dog, Žeryk, also became an important member of this "serialised" family. But in spite of all the changes at the time, from which comes their caricature nature and a certain artistic deformation, the ability to move and eventually even the ability for them to be made use of in diverse dramatic situations produced types whose popularity even extended beyond the borders of their interpreters' lives (and this applies to both Josef Skupa and his successor, Miloš Kirschner).

Skupa was a versatile artist of the non-literary, essentially theatrical performance, in which a symbiosis of his experience as author, designer, director, technician and interpreter had to be effective by means of a unified impression. The caricature nature of the individual figures was actually their unifying principle. These figures differed from the creatively neutral marionettes of the previous period, for which almost historical costume or even folk costume had been characteristic.

As a child of his time, Skupa swung between the impressionistic principles of a stage liberated for puppet acting and the expressionistic tendency to emphasise the puppet character as a dramatic type. He bridged the clear difference in these two principles by his mastery as an author and interpreter, just as in a masterly way he managed a balance between the tradition of popular puppeteering and accomplishing it adequately in the broader artistic contexts of the period. The result of both Skupa's attempts was success in front of the audience, manifested by the creation of his own professional theatre. It is today an undisputed fact that the existence of Skupa's professional theatre in 1930 was of primary importance for the development of a network of professional puppet theatres in Czechoslovakia at the end of the 1940s.

Quand on dit que l'une des plus grandes figures du théâtre de marionnettes tchèque, Josef Skupa (1892-1957) a su bien choisir le moment de sa naissance, cela peut paraître paradoxal. Il n'avait pas encore terminé ses études quand la première guerre mondiale éclata et Skupa dut rejoindre son régiment. Mais parallèlement, le temps de sa jeunesse fut celui de grands changements de courants et de styles artistiques, celui d'une confrontation croissante entre «les anciens et les modernes», entre le traditionalisme et l'esprit novateur. Tout cela influence, sans aucun doute, le développement artistique de Skupa et son unicité consista dans le fait que, tout en étant attiré par les tendances artistiques modernes, il sut marier, dans son œuvre théâtrale, la tradition avec le moderne.

L'époque de ses années d'étude (1911-1915) est comparable, d'une certaine façon, aux années 1960 de notre siècle où on remarque, dans le théâtre tchèque, une montée lente mais certaine des petits théâtres, appelés parfois «théâtres de poche» ou «théâtres de petites formes» (Théâtres Na zábradlí, Semafor, Paravan, etc.). A la veille de la première guerre mondiale, le public de Prague appréciait aussi les soirées cabaret improvisées, les revues - donc également les «petites formes» auxquelles Skupa, alors étudiant de l'École des Arts décoratifs, participait régulièrement et très activement. Ces spectacles avaient lieu principalement dans les bistrotts étudiants. L'un d'eux, organisé au cabaret U Halánků, place Berlémské, était animé par Skupa. Il s'y produisait avec deux étudiants en sculpture - František Fiala qui deviendra, plus tard, célèbre comme comique de théâtre et de cinéma sous le pseudonyme Ferenc Futurista, et Karel Dvořák.



△ Spejbl et Hurvínek à l'origine et maintenant ▷



futur et éminent sculpteur tchèque. Un fait caractéristique détermina le développement ultérieur de l'artiste: Skupa commença par les études de dessin, de peinture et de graphisme assurées par des professeurs renommés - Arnošt Hofbauer, František Kysela, Karel Vítězslav Mašek ou Karel Špilar. A ses moments libres, il se consacrait également à la sculpture et après la guerre, fut reçu encore à l'examen d'Etat de modelage (1919).

L'étendue de ses centres d'intérêt laisse deviner que Skupa était attiré aussi bien par la scénographie que par le dessin de marionnettes. Cela ne veut pas dire qu'il s'occupa dès le

début des marionnettes qui, plus tard, devaient le rendre célèbre. C'est au cabaret U Halánků que Skupa présenta ses études jouées avec des marionnettes à gant. Les têtes de marionnettes à gant qu'il dessina pour la fabrication en série (1917) portaient déjà beaucoup de traits grotesques que nous rattachons aujourd'hui au couple de marionnettes à fils devenu populaire grâce à Skupa - le père Spejbl et son fils Hurvinek.

Naturellement, au cours de son séjour à Prague, Skupa découvre d'autres types de théâtre de marionnettes que celui du cabaret. En janvier 1914, il assiste à la première

de *Dráteník (Raccoudeur de faïences)* de Skroup, qui inaugura le théâtre Umělecká výchova (Éducation artistique) de Vinohrady ainsi qu'aux représentations du théâtre de l'Union tchèque des amis du théâtre de marionnettes (Český svaz přátel loutkového divadla), théâtre traditionnel et volontairement archaïque et qui jouait au parc Kinský. Mais Skupa fut également influencé par le théâtre dramatique, la plus forte de ses impressions ayant sans doute été le grand cycle shakespearien organisé à l'occasion du 400^e anniversaire de la mort du poète, par Jaroslav Kvapil, metteur en scène impressionniste du Théâtre National de Prague. Dans un contexte de guerre, il s'agissait d'une manifestation artistique exceptionnelle.

Or, avant d'intégrer le milieu du théâtre de marionnettes de Plzeň, Skupa se laisse imprégner de différentes tendances de l'époque et grâce à cette expérience, il put mieux déterminer ses choix. Curieusement, ses débuts de scénographe n'eurent pas lieu dans un théâtre de marionnettes, mais au Théâtre municipal de Plzeň. En effet, le jeune artiste (à cette époque dessinateur technique des usines Škoda) reçut une offre de collaboration de la part du directeur Karel Veverka. Skupa deviendra ainsi le premier scénographe à créer, au Théâtre municipal de Plzeň, des décors destinés à une seule mise en scène (jusque là, il était courant de monter les décors du fond du théâtre ou d'éléments fabriqués en série). La première de la pièce *Talisman* eût lieu en novembre 1918.

Le style scénographique de Skupa était nettement marqué par l'impressionnisme tandis que ses spectacles de cabaret, avec les marionnettes à gant, trahissaient un sens du grotesque, voire même d'une stylisation expressionniste de marionnettes. Ce style marqua surtout le couple de marionnettes-protagonistes - Spejbl et Hurvínek, indissociables désormais du nom de leur interprète.

Un autre paradoxe du destin: au moment où il s'engage, avec courage et succès, dans le domaine du théâtre dramatique, Skupa prend la décision de fonder son propre théâtre de marionnettes. Cette décision devra se révéler, très tôt, capitale et heureuse.

Dès 1912, il y avait à Plzeň un bon théâtre de marionnettes amateur, Divadlo Peričnických osad (Théâtre de colonies de vacances - ses bénéfices servaient à payer les vacances des enfants pauvres). Ce théâtre jouait à Měšťanská beseda. Les grands théâtres de marionnettes pragois, dits «artistiques», cherchaient à se démarquer, de par leur nom même, de la production des dynasties de marionnettistes ambulants. Ils étaient dirigés par des individualités artistiques qui déterminaient le style de leurs scènes. Le théâtre de Plzeň, lui, tout en bénéficiant d'un appui artisanal et personnel solide, attendait toujours un personnage créatif capable de dynamiser et d'actualiser le style hésitant et légèrement «ringard» de ce théâtre.

C'est Skupa, scénographe, technologue et constructeur, metteur en scène et dramaturge, qui pendant 13 ans à partir de 1917 va influencer et former la troupe du théâtre Peričnických osad. Il commence à réaliser ses rêves d'un théâtre de marionnettes moderne par la réforme de la scène. Il «libère» la scène du petit théâtre de son faras baroque - des frises, de l'encombrement de la scène, de la somptuosité de l'avant-scène pointé et de l'arrière-plan. Il «nettoie» la scène pour faire place au jeu des marionnettes dont il raccourcit les fils pour en faciliter et dyna-



Bohumil Krs, *Doba Kukuřičník*, marionnette du cabaret de Josef Skupa, Plzeň 1918 Photo archives

miser la manipulation. Pour renforcer l'effet de cette scène «libérée» Skupa se sert de moyens simples mais inédits à cette époque. Ainsi, par une utilisation extrêmement variée et originale de lumières et de filtres colorés, il obtient une émotivité et une atmosphère inattendues. Cette manière de faire illusion, au fond, assez impressionniste devra caractériser, plus tard, son propre théâtre (en 1930, il crée une scène professionnelle portant le nom du «Théâtre de marionnettes du professeur Skupa de Plzeň»). Il en est tout autrement du rapport de Skupa avec les marionnettes qu'il dessine lui-même et qu'il parachève toujours comme auteur et acteur même si elles ont été créées par un autre dessinateur. (La marionnette de Spejbl fut dessinée et sculptée par Karel Nosek en 1920. Six ans plus tard, le sculpteur sur bois Gustav Nosek créa la figurine d'Hurvínek.)

La revue, genre très en vogue à cette époque, trouva un milieu propice dans le théâtre de Skupa. Ce n'est pas un hasard si le directeur de production du Théâtre de Voskovec et Werich négocia la collaboration permanente de Skupa et de sa troupe en représentations régulières au Osvobozené divadlo (Théâtre libéré) de Prague. Bien que cela ne se soit jamais réalisé, l'affinité des poétiques des deux théâtres est évidente - qu'il s'agisse du genre ou de la prédominance des deux couples de protagonistes.

Une certaine parenté avec le poétisme théâtral tchèque peut être remarquée même en ce qui concerne le costume de Spejbl - son habit bourgeois accompagné de sabots rustiques. (D'ailleurs, l'intérêt qu'il portait au costume des marionnettes était une des caractéristiques de Skupa - par exemple, dans la pièce de Poci Sověhrad (*le Château des hiboux*), une des premières réalisations de Skupa au théâtre Feriálních usad (1917), la figurine de Kašpárek (Guignol) portait déjà un habit. Grâce à la conception de Skupa, ce personnage préféré du théâtre Feriálních usad s'est métamorphosé - non seulement de par son costume, caricature de l'habit ministériel, mais de par sa conception satirique dans son entier - pour devenir la préfiguration des futurs protagonistes du Théâtre de Skupa. A ce sujet, il convient de rappeler la figurine du Kukuřičník Duha - le premier type de marionnette conçu par Skupa dans les années 1917-1918. La figurine d'un bonhomme portant une grosse moustache et une sorte de tenue militaire caricaturait l'unité d'agents auxiliaires de la ville de Plzeň, chargés de maintenir l'ordre dans les queues devant les boulangeries où les gens venaient chercher leur ration de pain noir pendant la guerre. Le personnage de Kukuřičník est comique et important, celui de Spejbl mécontent et raleur, mais le lien les unissant est incontestable. Les déformations des visages des marionnettes de Skupa soulignaient leur caractère caricatural et grotesque, renforcé encore par la voix contrastée qu'il prêtait à ses marionnettes: la basse profonde de Spejbl



Josef Skupa. *Faust*, dessin, 1920-1921

et le fausset aigu d'Hurvínek. Or, ce n'était pas la première fois que Skupa utilisait ce principe: il l'avait déjà appliqué dans l'interprétation du double rôle de Rybcouk-Johanes (basse) et du petit tailleur Čemerka (fausset). Ce fut sa première réalisation au théâtre Feriálních usad (1917) dans une mise en scène de *Pan Johannes (Monsieur Johannes)* d'Alois Jirásek. Pour trouver l'inspiration du caractère du célèbre couple d'acteurs en bois - Spejbl et Hurvínek, on pourrait remonter aux rôles de Kašpárek (Guignol), de Škrhola ou de Kukuřičník que Skupa avait créés sur cette scène, rôles qui lui avaient permis, grâce à son don de l'improvisation et son talent burlesque, de gagner la faveur du public de Plzeň bien avant la naissance de ces deux marionnettes, devenues populaires par la suite. Des photographies des originaux de Spejbl et Hurvínek montrent ces marionnettes plus déformées, plus caricaturales que ne le sont les mêmes marionnettes utilisées plus tard, modifiées et affinées par plusieurs artistes (Jiří Trnka parmi d'autres), combien on s'est efforcé de souligner leur type dramatique.

Plus tard, on a ajouté au couple Spejbl-Hurvínek d'autres figures: Mánička, copine d'Hurvínek, et un autre personnage typique, celui de Madame Drbálková, concierge bavarde, métamorphosée, au bout d'un certain temps, en tante Catherine, parente de Mánička et pendant féminin naturel de Spejbl; on n'oublie pas Žeryk, le chien d'Hurvínek, membre important de la «famille feuilleton». Malgré tous ces changements et grâce à leur caractère caricatural et à une certaine déformation artistique, à leur mobilité et leur aptitude à représenter les situations dramatiques les plus variées, ces personnages sont devenus de vrais types dont la popularité a survécu à leurs interprètes (Josef Skupa ainsi que son successeur Miloš Kirschner).

Skupa fut un artiste multiple. Dans son langage non littéraire, profondément théâtral, la symbiose de l'auteur, de l'artiste, du metteur en scène, du technologue et de l'interprète devait produire un effet homogène. Le principe unificateur du théâtre de Skupa était dans le caractère caricatural des différentes figures qui se démarquaient nettement de l'exécution des marionnettes de la période précédente, neutres du point de vue artistique et caractérisées, jusque là, par un costume historique, voire même national.

Enfant de son temps, Skupa oscillait entre les principes impressionnistes de la scène dénudée pour un jeu plus libre de la marionnette et les tendances expressionnistes du caractère accentué de la marionnette en tant que type dramatique. Grâce à ses qualités d'auteur et d'interprète, Skupa réussit à surmonter la discordance de ces deux tendances de même qu'il sut parfaitement balancer la tradition populaire de l'art de la marionnette et son actualisation adéquate dans le contexte de la réalité et de l'art de son temps.

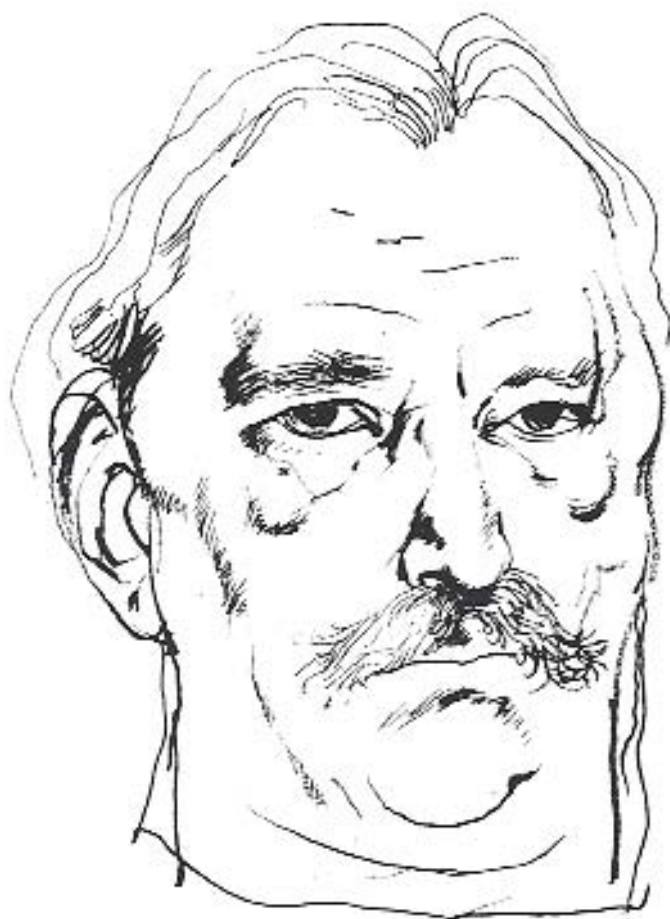
L'effet de ces deux tendances de Skupa lui valut le succès auprès des spectateurs, succès qui devait aboutir à la création de sa propre scène professionnelle en 1930. Il est incontestable, aujourd'hui, que la fondation de ce théâtre professionnel de Skupa fut d'une importance primordiale pour la constitution du futur réseau professionnel de théâtres régionaux de marionnettes dans notre pays.

PUPPETMAKER

Marionnettiste

Reflections on discussions with Jiří Trnka / Reminiscences d'entretiens avec Jiří Trnka

J. A. Novotný



Selfportrait of Jiří Trnka

"...puppets are my fate!"

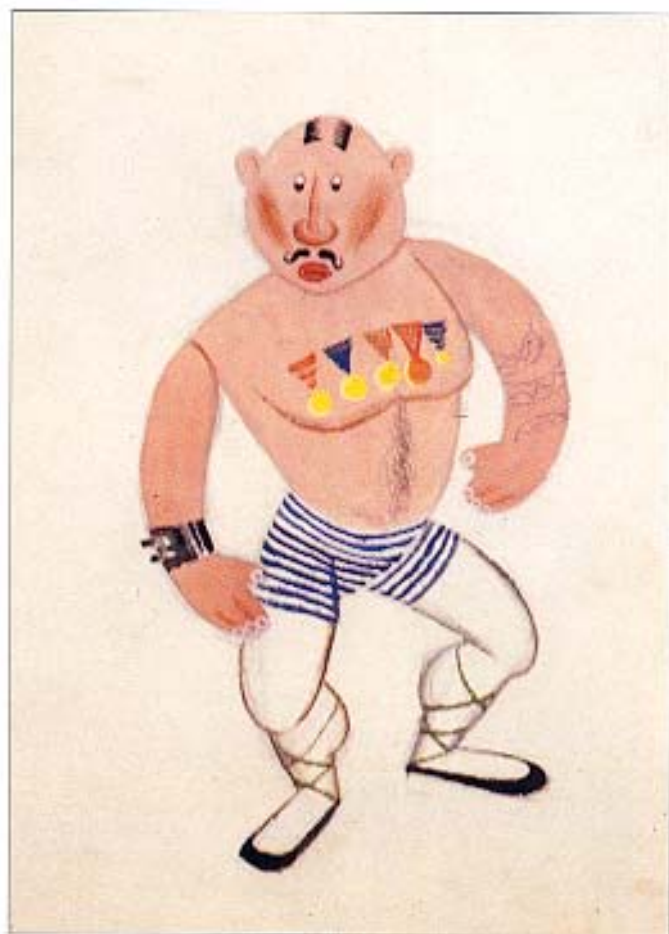
Who has not, at least at some time or other, fallen victim to the magic of the puppet?

For many they were no more than a mere plaything, a pastime which left behind it only a nostalgic memory. For others the puppet became a bridge whereby they could return to their youth, to the revival of a long-ago pleasure: that is the case with all those diligent amateurs who

make puppet theatre. However, there are still others for whom the meeting with the puppet was a deciding moment of their life. At the same time they discovered a kind of magic spark which summons up the power to animate dead matter. These are gripped once and for all; for them the puppet ceases to be a mere thing of wood and material, wire and string, is not even an imitation of the living actor. It stimulates them, provokes them to thought about the essence and effect of the animated figures, lures them into its territory...

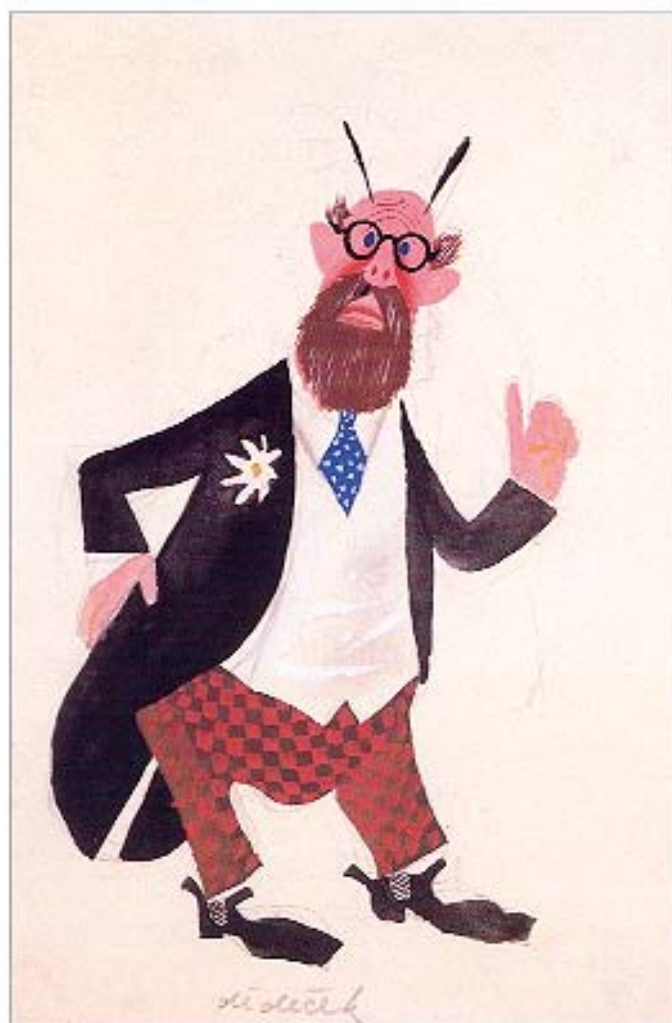
That was how it was from the beginning with Jiří Trnka. Puppets were for him a revelation, the intimate companions of his boyhood dreams. He behaved towards them with a committed seriousness and never - and this is characteristic - imposed his own will on them. No sooner than - gifted with an exceptional dexterity and artistic sensibility - he was able to do something for himself, than he started to manufacture his own little puppets and scenery, for at the same time the draughtsman was developing in him, and he served the domestic model theatre with all his varied gifts. But I am running ahead of myself: after his initiation Trnka had to go through a period of grounding - healthy and apparently very important. For as a schoolboy, Jiří Trnka met Professor Josef Skupa. "Skupa opened wide the gate of art for me"

The wise professor of drawing immediately caught wind of something; here was an unusually gifted young student, clearly groping around, mimicking, but with something in him already struggling to get out, and passionate about puppets. One day Jiří Trnka crossed the threshold of the amateur theatre Divadlo Feriálních osad ("summer camp theatre") in Pilsen and found himself in the atmosphere of a real theatre. It was here that he learnt that the puppet scarcely knows boundaries, that it is able to suggest to the audience whatever the one who is controlling it wishes. That was demonstrated on the one hand by the old principal Karel Novák with his old-fashioned honest play-acting, which with its rolling diction and dramatic flourishes covered the range from dramatic encounter to waggish wit; and on the other by Josef Skupa, moving towards a new and inventive polished relevance, sensitivity, metaphorical foreshortening, visual games and word play. Grace and roughness, sorrow and merriment, everything could alternate on stage, interpenetrate, be piled one on the other... The recognition that "every kind of human feeling, emotion and human passion can be expressed through puppets" was the greatest benefit gained by the young Trnka during that time. He saw how circumspect Skupa was in divesting himself of the strait-jacket of tradition, preserving only that which was primary and permanent. He saw how in this way the puppet became ever more dynamic and challenging. And he would not have been himself if he had not wanted to join in actively, to design the scenery and the puppets, to react independently to the impulses of his master and model. Trnka made the figures entirely himself, from the first sketches to their realisation in material form, which in my opinion had a decisive effect on his film poetics; it increased the intimate symbiosis with the puppet, refined the inventiveness of animation - and this unlimited confidence ensured that Trnka would



↳ Jiří Trnka, *Athlete*, design for a variety show puppet for the Pilsen puppet theatre of Josef Skupa, 1930s
Private collection

↳ Jiří Trnka, *Insurgent*, design for a puppet from a production of the play *Ruler of the Oceans* by J. Kaucman, Theatre „Divadlo Feriálních osad“, Pilsen 1935
Private collection
Photos Viktor Krombáuer

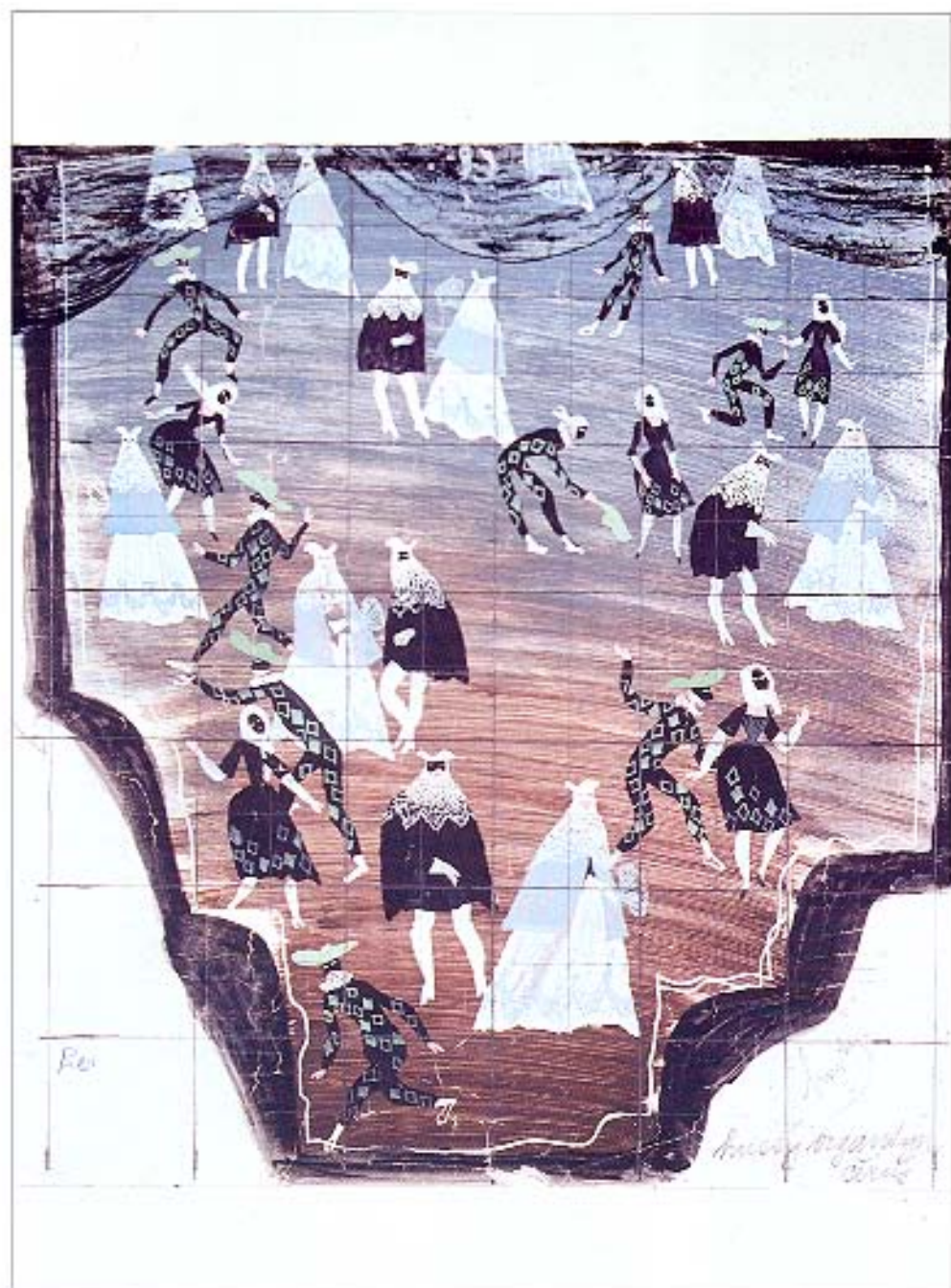


△ Jiří Trnka, *Godfather*, design for a puppet for the production *Beetles*, after the book by Jan Karafiát.
 ▷ Jiří Trnka, *Little Beetle*, puppet for the production of *Beetles* Wooden Theatre, Prague 1936 / Private collection
 Photos Viktor Krombauer

always have exactly those actors and types that he needed. His independence of others brought an essential advantage with it; it enabled him to carry out his own ideas as completely as he could imagine. This was confirmed at the two puppet exhibitions in Prague (1929 and 1931), where Trnka showed his original literary puppets for the first time: Don Quixote, Sancho Panza, Macbeth, Hamlet, Mercutio, Faust. The contacts between the teacher and pupil were not interrupted even when Trnka left for the School of Applied Arts in Prague. He continued to make puppets to order for the repertoire of Skupa's theatre and pictures showing *Spejbl* and *Hurvínek* (one of them remained for a long time the emblem of the

▷ Jiří Trnka, *Mr. Eustach*, from a production of the play *Mr. Eustach, the Dog and the Sultan* by Josef Měnzel. Wooden Theatre, Prague 1937 / Private collection
 Photo Viktor Krombauer





Jiří Trnka, design for a scene from Goldoni's *L'Inferno*, National Theatre, Prague 1941
Photo archives



Jiří Trnka, designs for costumes for Shakespeare's *Winter's Tale*, National Theatre, Prague 1941
Photo archives

Theatre of S+H. Nevertheless, while he was studying, puppet theatre had to take a back seat; Trnka - as was always the case - did not allow any part of his work to be neglected. With elan and proverbial diligence he wholeheartedly threw himself into painting and printmaking, and in spite of his youth soon became a personality worthy of attention.

"I loved reading and drawing from the time I was a boy!"

Books were the third support for Trnka. The power of the epic in stories and fairytales, the splendour of his mother tongue in poetry, the weight of ideas and evidence in encyclopedias, the excitement of the drama - all this enriched and stimulated him. Trnka's inspiration was thor-

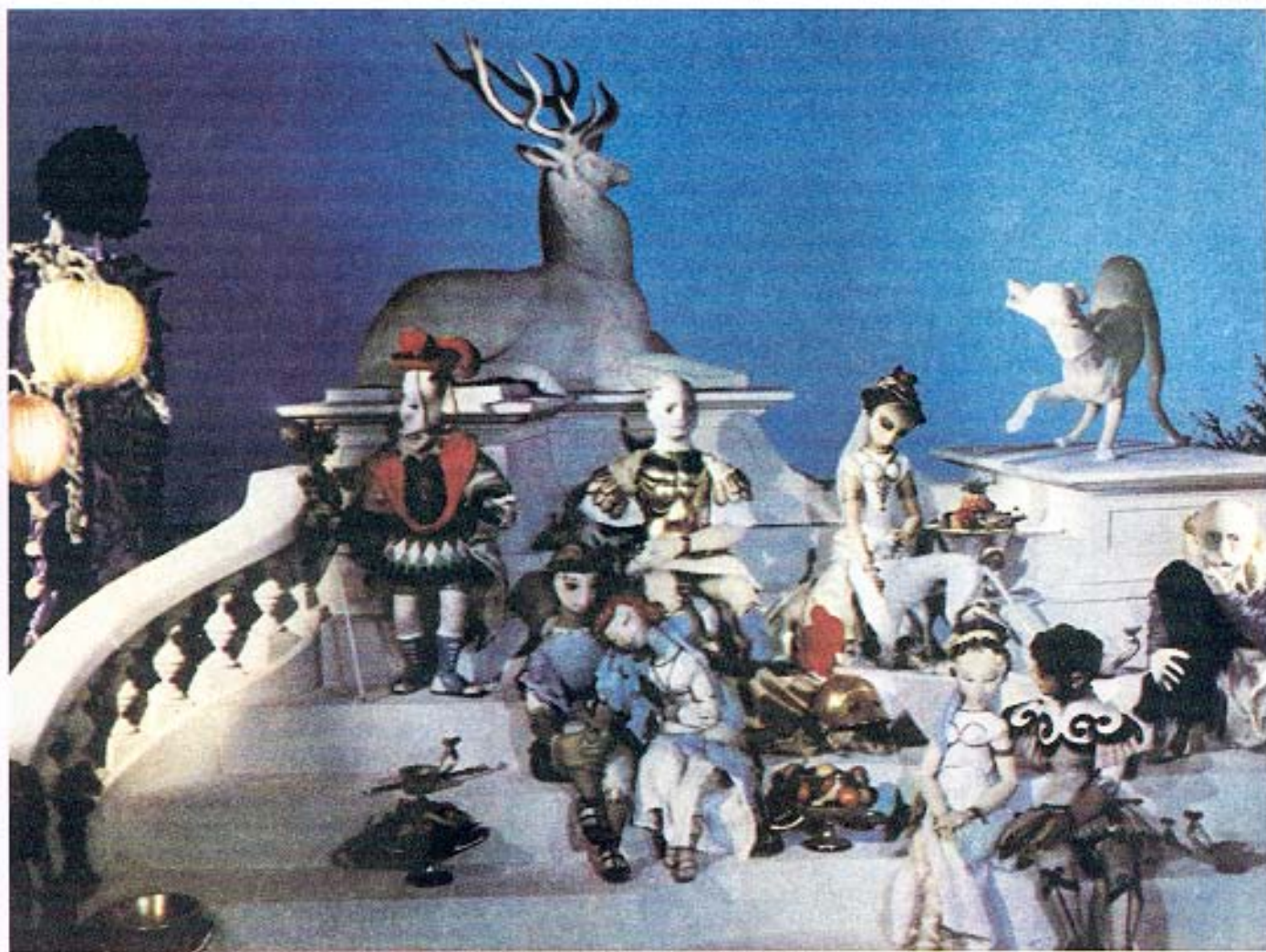


◀ Jiří Trnka, puppets from the film *Old Czech Legends*, 1952 / Private collection
Photos Viktor Kronbauer

oughly bookish (and I am not speaking about illustrations). He himself said that his original, embryonic interest in *A Midsummer Night's Dream* came very early on. As a student he was leafing through *Puppet Plays from Shakespeare*, which were abridged versions of a few of the plays for what were known as "Aleš's puppets". He found coloured pictures which enchanted him. From these



he realised that even famous classical heroes can go on the stage. As a result his figures from Cervantes, Maeterlinck, Zeyer, Swift, Carroll, Karafiát and others appeared in the exhibitions. His films too were made on the basis of literary models: Andersen, Hašek, Jirásek, Chekhov, Němcová. And *Ruka (The Hand)*? Even that is a free variant on Durante's French plays for hand-puppets. At the end of his studies Trnka began to pursue the vision of his own stage. "We want... to have a permanent puppet theatre in Prague" he wrote in one of his letters. Overflowing with energy, convinced he could do it through his own resolve, he took advantage of the situa-



Puppets from the film *A Midsummer Night's Dream*, 1957 / Private collection

Photo archives

tion and, surrounded by a handful of faithful friends, energetically began to establish a stage in the Rokoko hall where, under nobody's shadow, beholden to no one, he could demonstrate his distinctive creative intentions. He had in front of him an attractive model: Josef Skupa, who put aside the security of a professorship and launched himself on the risky career of the manager of a puppet show.

Trnka's Wooden Theatre

Jiří Trnka's new theatre opened on 13th September 1936. He premiered four productions in a season which lasted just under a year. Audiences were immediately captivated by the beauty of the performances. Trnka invested in - what else? - the spectacular, the poetry of colours, lights and shapes. In this he was already an uncontested master. He had the feeling that painted scenery and the gracefulness of the figure, joined with careful animation, would keep the audience in a state of continuous exaltation. Everywhere, in scene after scene, could be seen characteristic moments of Trnka's lyricism. (In the future this would be praised and eulogised as the characteristic

note of Trnka's films.) Despite this, audience interest began to slacken. The performance, though intended "only" for children, lacked a dramatic quality. From the bodies of the puppets issued only anaemic chattering; no attention had been paid to theatrical language, as essential to the animation of the figure as movement. Trnka had not realised that visual artistry without the support of a worthwhile text cannot stand on its own in the theatre. The end of his enterprise was in sight.

If Trnka had met with a poet of equal genius, then our culture might have been enriched by a new distinctive form of puppet theatre from the world of myths and legends, with joyful, sunny and heroic features - exactly the qualities he brought to his book illustrations over the next ten years, especially the popular Czech books for children - *Broučci* (*Beetles*) by Jan Karafiát, stories about the bear *Miša Kulička* by Josef Menzel, *Karavana* by Wilhelm Hauff, *České pohádky* (*Czech Fairy Tales*), *Grimm's Fairy Tales*, *Kormidelník Vlnovský* (*Helmsman Vlnovský*) and many more, including Charles Perrault's *Tales of Long Ago*. These qualities were found too in his work as a



still owing to the puppet. He knew that they were not and would not be a variation on the live theatre, not even its supplement. And at the same time they would not be just a means of preparation for children before they attended the big theatre. Trnka felt that movement and voice transposed into material were the basis of one of the human forms of energy. That puppets are autonomous, exclusive, impossible to replace. He waited for the right moment to summon him to his new work. This came when Jiří Trnka entered the studio of animated film. In the course of several short films he verified it in work with the camera, montage and other technical aspects.



stage designer in the 1940s with Jiří Frejka at the National Theatre - Goldoni's *Venetian Masquerade*, Shakespeare's *The Winter's Tale*, Plautus's *Pseudolus*, Hebbel's *Gyges und sein Ring*, Josef Kajetán Tyl's *Strakonický dudák (The Strakonice Bagpiper)*. During this time he stopped working with puppets, but this did not mean that he had abandoned them. Trnka's puppets showed up everywhere (experts can even find them hidden in his illustrations); he brooded about them; recapitulated his experiences, both stimulating and bitter; looked for the reasons for his failure; and sought for that which was

"Film is a marvel of technology... certainly. But it has taken a long time to confront the possibilities of the puppet!"

Why did he turn to film, why did he harness it in the service of his figures? In my opinion, he intended to rehabilitate himself as a puppeteer. Everything that went wrong for him in his Wooden Theatre at the Rokoko, everything that constrained him (including his youthful inexperience) he now had the opportunity to put right and overcome.

Film seemed to Trnka, until he got used to it, to be almost prodigally wealthy and all-powerful.

Naturally, Trnka adapted film to his own plans; he wanted to give the puppets what was theirs, to reveal what was hidden in them, as though he was trying to make up to them for what he had been unable to do during his debut. However he did not allow film to outstrip the puppet with its sparkling tricks, its gags, its non-players, did not even experiment with filmic sleight-of-hand. He gave the puppet precedence even over film convention, deliberately sinned against film editing, rhythm and pictorial composition in order to suit the puppet. The difference between him and others who have similarly concerned

themselves with puppet films is noticeable. In Trnka there is a respect towards the created actors, a stubborn and sincere respect. He performs a service, holding in regard the nature and mystery of the art of the puppet; he makes no attempt to be over-clever, to speculate, to create little mannequins, to try to shock.

Trnka passionately believed in the animation (anima: soul) of puppets, and struggled not to cause disappointment - not only to his audiences, but also to his amenable actors.

Only one who relied so completely on the puppet, who weighed it so thoughtfully and harnessed it into his plans with such concern, could have the courage for *Špatiček*,

<| Puck, a puppet from the film *A Midsummer Night's Dream*, 1957 |>
Private collection
Photo archives



<| Puppets from the film *A Midsummer Night's Dream*, 1957 |>
Private collection
Photo archives



△ Marionnette du film *l'Archange Gabriel et Madame l'Œte*, 1964 / Collections du Musée national de Prague

▽ *Le Turc*, marionnette du film *Une année tchèque*
Collection privée Photos Viktor Kronbauer



or sing with nightingale on the borders of death in *Čištěn slavík (The Emperor's Nightingale)*, or march into battle with Čestmír in *Staré pověsti české (Old Czech Legends)* or wander into the realm of Oberon. In this was Jiří Trnka's triumph: through film he made the puppet absolute! Through film he achieved recognition for the puppet, led the audience to the refreshing spring of imagination, established an outstanding place in the history of world cinematography. But his acclaim as a film maker does not change our opinion that Jiří Trnka will always stand as a painter and puppeteer, who amongst his other work made creations for the screen.

Qui n'a jamais succombé au charme de la marionnette?

Beaucoup n'y voient qu'un simple jouet. Jouet d'enfance, distraction passagère, qui laisse un souvenir nostalgique. D'autres, pour qui elle est une passerelle vers leur jeunesse, peuvent revivre un plaisir refoulé. Ce sont tous ces amateurs passionnés qui font du théâtre de marionnettes. Mais il y a aussi ceux pour qui la rencontre avec la marionnette marque un moment décisif de leur vie. Soudain, ils découvrent une sorte d'étincellement magique suscité par la possibilité d'animer un matériau mort. Ils resteront marqués pour vie. Pour ceux-là, la marionnette cesse d'être un simple objet de bois, de tissu, de tringles et de fils, sans devenir toutefois une simple imitation de l'acteur; elle excite, amène à la réflexion sur l'essence et l'effet des figurines animées, elle attire irrésistiblement dans son univers ...

Jiří Trnka fut de ceux, pour qui les marionnettes sont une révélation. Elles sont pour lui des amis intimes de ses rêves d'adolescent. Il les vénère respectueusement et - fait significatif - ne les traite jamais avec supériorité. Doué d'une habileté exceptionnelle et d'un grand sens artistique, il commence, très jeune, à confectionner de minuscules marionnettes avec leurs décors. Cela révèle son talent de dessinateur qu'il met au service du petit théâtre familial. Les marionnettes ne laissent plus jamais Trnka sortir de leur cercle magique. Mais n'allons pas trop vite. Après cette initiation, Trnka va passer par l'étape de la formation qui lui sera bénéfique, et au lycée, il fera une rencontre essentielle, celle du professeur Skupa.

Skupa m'a ouvert grande la porte de l'art

Ce brillant professeur de dessin flairait un talent. Il a affaire à un étudiant qui tâtonne, naturellement, imite, tout en essayant de travailler à sa manière, et qui est passionné pour les marionnettes. Un jour, Jiří Trnka franchit donc le pas du théâtre d'amateurs «Divadlo feriálních osad» (Théâtre de colonies de vacances) pour se retrouver dans l'atmosphère d'un vrai théâtre. Ici, il va découvrir que les compétences de la marionnette sont presque illimitées, qu'elle sait suggérer au spectateur n'importe quoi, au gré de celui qui la manipule. Un de ceux qui le démontre par son art de comédien honnête mais un peu désuet, embrassant par sa diction tonnante et ses grands gestes, toute une gamme d'expressions allant de l'affrontement dramatique à la plaisanterie agitée, c'est Karel Novák, patron de la troupe. Josef Skupa, lui, tend plus vers une

▷ Jiří Trnka et Břetislav Pojar
au cours du travail sur le film
le Songe d'une nuit d'été, 1957



▽ Animation de la marionnette
de Thésée du *Songe d'une nuit
d'été*, 1957
Photos archives



▷▷ Marionnette du film *l'Archange Gabriel et Madame
l'Oie*, 1964 / Collections du Musée national de Prague
Photo Viktor Kronbauer



façon nouvelle et révélatrice, vers une boutade fine, vers l'émotion, le raccourci métaphorique, vers une saillie visuelle et verbale. Tendresse et rudesse, tristesse et joie, tout cela peut se succéder sur la scène, se mêler, s'entasser. La révélation que «les marionnettes savent exprimer tous les sentiments humains, toutes les impressions, toutes les passions» constitue la plus grande découverte que le jeune Trnka va faire à cette époque. Il voit Skupa se débarrasser prudemment de la carapace de la tradition et ne garder que l'essentiel et l'immuable. Il voit alors la marionnette devenir de plus en plus dynamique, de plus en plus exigeante. Et ce ne serait pas Trnka s'il n'avait pas voulu y participer activement, dessiner des décors, des marionnettes, réagir à sa manière aux suggestions

de son maître et modèle. De l'esquisse à la réalisation matérielle, Trnka crée ses propres figurines, ce qui, à mon avis, détermine fondamentalement sa poétique même de cinéaste; cela renforce sa symbiose avec la marionnette, affine l'imagination de l'animateur. Grâce à cette souveraineté absolue, Trnka aura toujours les acteurs et les types précis dont il aura besoin. Cette indépendance offre l'avantage non négligeable de permettre à l'auteur de réaliser pleinement ses projets. Cela se confirmera lors de deux expositions de marionnettes, tenues à Prague (1929 et 1931) où Trnka présentera, pour la première fois, ses originaux de marionnettes, inspirés des sujets littéraires: Don Quichotte, Sancho Pança, Macbeth, Hamlet, Mercutio, Faust. Après le départ de Trnka pour Prague où il continuera ses études à l'École des Arts décoratifs, les contacts entre le professeur et l'élève ne seront pas rompus. Trnka crée, conformément aux besoins du répertoire du théâtre de Skupa, de nouvelles marionnettes, de nouvelles images de Spejbl et d'Hurvínek (l'une d'elles deviendra pour longtemps l'emblème du Théâtre S+H). Néanmoins, pendant ses études, le théâtre de marionnettes passe au second plan: Trnka - c'est sa caractéristique - ne bâcle jamais rien. Avec l'élan et l'application qui lui sont propres, Trnka s'attaque à la peinture, à l'art graphique et, malgré son jeune âge, devient bientôt un personnage remarquable.

Dès ma petite enfance, j'aimais dessiner et lire

L'art de Trnka a encore un autre point d'appui - les livres. La force épique des récits ou des contes de fées, la beauté de la langue maternelle en vers, le poids de la pensée et du document non fictif, l'émotion émanant du drame - tout cela l'enrichit et l'épanouit. Dans toute son œuvre, et pas seulement dans les illustrations et les peintures, Trnka s'inspire essentiellement de la littérature. Il a lui-même confirmé que son intérêt premier pour le *Songé d'une nuit d'été* était né longtemps avant le film. Eludiant, il feuilletait le recueil *Loutkové hry ze Shakespeara (Pièces de marionnettes d'après Shakespeare)* comprenant des versions raccourcies de plusieurs pièces adaptées pour les marionnettes dites «d'Aleš». Les illustrations en couleurs qu'il trouva dans ce livre le charmèrent. Grâce à elles, il se rend compte que la petite scène peut accueillir également les grands héros de la littérature classique. D'où ses personnages de Cervantes, Maeterlinck, Zeyher, Swift, Carroll, Karafiát, etc., présentés lors des expositions mentionnées. Les films tournés par Trnka s'inspirent, eux-aussi, d'œuvres littéraires: Andersen, Hašek, Jirásek, Tchekhov, Němcová. Le film *Ruka (la Main)* est aussi une variation libre d'une pièce française pour marionnettes à gant, de la plume de Duranty.

A la fin de ses études, Trnka est obsédé par l'idée de créer sa propre scène. «Nous voulons faire... du théâtre de marionnettes permanent à Prague», écrit-il dans une lettre. Plein d'énergie et persuadé qu'il saura accomplir ses desseins, il profite de circonstances favorables et commence à construire, avec une poignée d'amis fidèles, dans la salle du théâtre Hokoko, une scène où il peut réaliser ses projets artistiques sans avoir à travailler à l'ombre de quelqu'un d'autre, sans être tributaire de quiconque. Il a un modèle tentant: Skupa qui a abandonné un poste sûr de professeur pour risquer une carrière incertaine de «patron d'un théâtre de pantins».

Le théâtre en bois de Trnka

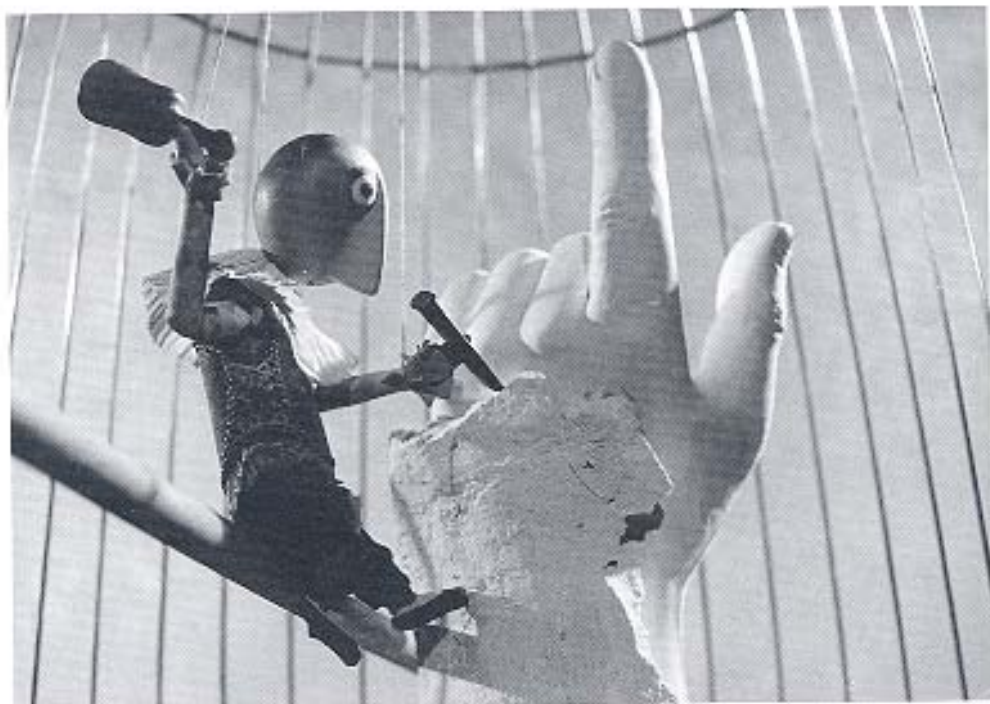
a été inauguré le 13 septembre 1936. Au cours d'une saison qui a duré à peine dix mois, il a monté quatre pièces. Dès la première représentation, les spectateurs furent enthousiasmés par la beauté plastique de la scène. Trnka a mis - rien d'étonnant chez lui - sur l'effet visuel, sur la poésie de couleurs, de lumières et de formes. Dans ce domaine, il était déjà un maître incontestable. Il croyait que la beauté du décor, la grâce des figurines et une animation méticuleuse sauraient maintenir le spectateur dans un éblouissement permanent. Partout, dans toutes les scènes, le lyrisme de Trnka l'emportait. (Plus tard, ce lyrisme sera apprécié, glorifié comme un trait caractéristique de ses films.) Malgré cela, l'intérêt du public - au public enfantin, étaient dépourvus de caractère dramatique, les marionnettes étant chargées de bavardage creux. Le fond n'était pas à la hauteur de la forme; la parole théâtrale qui, pour l'animation de la figurine, est équivalente aux mouvements, n'a pas bénéficié de l'attention nécessaire. Trnka ne s'est pas rendu compte qu'au théâtre, la beauté plastique seule, sans le support d'un bon texte, ne peut pas réussir. L'échec de son entreprise était inévitable.

Si Trnka avait rencontré un poète qui lui fût égal, notre culture aurait pu s'enorgueillir d'un théâtre de marionnettes pur, s'inspirant des contes de fées et des légendes. Le théâtre de marionnettes aurait pu s'enrichir de tons gais, radieux ou héroïques, de tout avec quoi le peintre au cours de la décennie suivante a brillé comme illustrateur de livres pour enfants en particulier - *Broučci (les Lucioles)* de Jan Karafiát, l'histoire de Josef Menzel *Miša Kulička (Nourours la Boule)*, la Caravane de Wilhelm Hauff, les Contes de fées tchèques, Contes des frères Grimm, *Masterman Ready* de Frederick Marryat, les Contes de ma mère Oye de Charles Perrault et beaucoup d'autres. Le théâtre de marionnettes aurait pu profiter de tout ce que Trnka a créé, dans le domaine du théâtre tchèque des années 40, en tant que scénographe de Jiří Frejka, metteur en scène du théâtre National de Prague (*le menteur* de Goldoni, *le Conte d'hiver* de Shakespeare, *Pseudrole* de Plaute, *l'Anneau de Gygès* d'Hebbel, *Strakonický dudák - le Joueur de cornemuse de Strakonice* de Tyl, etc.). A cette époque, Trnka semble avoir cessé de s'occuper de marionnettes, sans que cela veuille dire qu'il les a abandonnées. La marionnette l'accompagne partout (les spécialistes ne manquent pas de la trouver dissimulée dans ses illustrations), il y réfléchit, analyse l'expérience encourageante et amère qu'il a faite, cherche les raisons de son échec, se demande quelle est sa dette envers les marionnettes. Il sait bien qu'elles n'ont jamais été et qu'elles ne seront jamais une réplique du théâtre d'acteurs et encore moins son appendice; pas plus qu'elles ne seront des intermédiaires d'une préparation au grand art. Trnka sent que le mouvement et la voix transposés dans la matière sont le fondement d'un des exploits de l'homme, que les marionnettes sont autonomes, exclusives, irremplaçables. Il attend le moment favorable pour les rappeler à l'œuvre. Celui-ci se présente lorsque Jiří Trnka entre aux ateliers du cinéma d'animation, qui à l'origine, s'occupaient de dessin animé. Quelques courts métrages lui permettent d'appréhender le travail de la caméra, le montage et d'autres procédés techniques.

Le cinéma est une merveille de la technique ... sans aucun doute. Mais il lui faudra beaucoup de temps pour égaler les compétences de la marionnette!

Pourquoi a-t-il penché pour le cinéma, pourquoi l'a-t-il mis au service de ses figurines? Je crois qu'il tenait à se réhabiliter en tant que marionnettiste. A cette occasion, il a eu la chance de réparer et même de surmonter tout ce

à ses débuts. Mais il ne permet pas à l'art cinématographique de l'emporter sur la marionnette par un trucage éblouissant, par le gag, il ne joue pas seulement pour jouer, il n'admet aucune jonglerie cinématographique. Il protège même la marionnette contre les conventions et les lois cinématographiques, il manque sciemment aux règles du montage, du rythme, de la composition de l'image rien que pour lui rester conforme. Il convient de remarquer ce qui différencie Trnka d'autres cinéastes d'animation: pour Trnka, ce travail signifie le respect des petits acteurs



VD> *La Main*, 1965



qui le gênait, l'empêchait dans son Théâtre en bois au Hokoko (y compris inexpérience de jeunesse). Avant de s'y familiariser, Trnka trouve le cinéma prodigue, tout-puissant.

Néanmoins, Trnka adapte le cinéma à ses projets: il veut donner aux marionnettes ce qui leur revient, il en extrait tout ce qu'elles dissimulent comme s'il voulait les dédommager de tout ce qu'il n'a pas pu ou n'a pas su faire

mécaniques, un rapport sincère et obstiné; un service, des égards pour la nature et le mystère de l'art de la marionnette. Pas d'artifice, pas de spéculation, pas d'imitation miniaturisée de l'humain, pas de trucs éblouissants.

Trnka croit profondément à l'animation (anima : âme) de la marionnette et craint de décevoir non seulement les hommes, mais peut-être aussi ses acteurs malléables. Seul celui qui s'abandonne entièrement aux marionnettes, les soupèse, les examine avant de les attacher à ses projets, peut oser tourner un film comme *Spafíček* (*Une année tchèque*), peut chanter avec le rossignol aux confins de la mort (*Císařův slavík - le Rossignol de l'empereur*), partir à la guerre avec Čestmír (*Staré pověsti české - les Vieilles légendes tchèques*) ou s'égarer au royaume d'Oberon (*Le Songe d'une nuit d'été*). Voilà ce qui fit le triomphe de Trnka: grâce au cinéma, il a émancipé la marionnette. Par le biais du cinéma, il lui a assuré le respect, il a amené le spectateur aux sources d'une imagination fraîche. Trnka tient une place exceptionnelle dans l'histoire de la cinématographie mondiale. Mais malgré son renom de cinéaste, rien ne réfutera notre conviction que Jiří Trnka sera toujours apprécié surtout comme un peintre-marionnettiste qui créa, aussi et entre autre, pour l'écran.

*An exhibition of puppets from the National
Museum Collections in Prague.*

*L'exposition de marionnettes de la collection
du Musée national de Prague*

Jindra Patková



Adolf Kašpa, *Kašpárek of the Kopecký Family*, water colour, around 1900

The theatre department of the National Museum in Prague organized the exhibition *Czech Puppets* for the Fondation Neumann gallery in Gingings in Switzerland. It was held to celebrate ninety years since the birth of Dr Erik Kolár, Czech puppet theorist, director and professor at the Academy of Dramatic Arts in Prague who died among friends in Gingings twenty years ago. The exhibition, which ran from September last

year to January 1997, was extremely well received by both the Swiss press and public. The National Museum decided to present the collection, unchanged, to Prague visitors who have not had the chance to see puppets from the theatre department collections on such a large scale for over five years; this unique puppet collection is not on show permanently and the public only has the opportunity to see it during exhibitions.

The introductory part of the *Czech Puppets* exhibition briefly acquaints the public with basic facts about the history of Czech puppet theatre and its distinguished representatives. Here the visitor will see the first Czech depictions of the puppet, old engravings with characters created by travelling puppeteers who carried their entire theatre in a box on their backs, and historical posters from puppet performances.

The aim of the exhibition of the puppets themselves is to show as comprehensively as possible a collection whose first exhibits were acquired by the National Museum back in 1927. Until 1959 the collection was built up more or less randomly; after that date it became part of the theatre department of the National Museum which began to add to it systematically. Today it contains around 4.000 puppets and many other collector's items: complete little puppet theatres and individual set decorations, props, curtains, puppet barrel-organs, old puppet posters and poster stencils.

The largest part of the exhibition are the puppets and puppet theatres created by folk puppet artists. These include the puppets of Arnoštka Kopecká, the oldest collection, roughly from the mid-18th century; others generally date from the late 19th century or early 20th century. Apart from Kopecká's curtain and puppets, visitors will see puppets crafted by wood-carvers from southern Bohemia and puppets from the Krkonoše mountain region and artefacts owned by other well-known travelling puppeteer families who performed in this country through the generations up until relatively recently. Along with the marionettes which were used to perform evening "comedies", the exhibition also features the so-called "variety" puppets which puppeteers would bring out for special shows at the end of the main performance.

Family theatre comprises another part of both the collection and the exhibition. The National Museum exhibits include flat puppets by Mikoláš Aleš, puppets made by Karel Svobinský, a tiny theatre designed by artist Svatopluk Bartoš and examples of stage designs from series-produced sets (the most famous being the so-called *Scenery by Czech Artists*) and series puppets based on Aleš's designs or from the workshop of Jan Král.

The last part of the exhibition presents puppets, stage designs and posters documenting the activities of the puppet theatre associations through which the modern conception of puppet art developed in Czechoslovakia during the 1920s (in particular, the Josef Skupa theatre in Plzeň with the famous puppet duo Spejbl and Hurvínek, the Prague-based Realm of Puppets and the Art Education theatre). The *Czech Puppets* exhibition for which a catalogue with a large number of colour photographs was published in French, is being held in the National Museum in Prague from March to the end of August 1997.



Kašpárek, marionette traditionnelle de monteurs populaires tchèques, deuxième moitié du XIX^e siècle
Musée national de Prague

Photo Viktor Kronbauer

L'exposition *Marionnettes tchèques* avait été préparée, par la section de théâtre du Musée national de Prague, pour la galerie Fondation Neumann de Gingins en Suisse, à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance d'Erik Kolár, théoricien tchèque du théâtre de marionnettes, metteur en scène et professeur de l'Académie des Arts dramatiques de Prague, mort à Gingins, chez ses amis, il y a vingt ans. L'exposition tenue de septembre 1996 à janvier 1997, connut un succès considérable en Suisse. Le Musée national a donc décidé de la présenter, sous la même forme, au public pragois qui, depuis plus de cinq ans n'avait pas pu voir une exposition de marionnettes de cette envergure; en effet, cette collection unique de marionnettes ne jouit pas d'un lieu permanent et ce n'est qu'à l'occasion d'expositions que le public a la possibilité de l'apprécier.

La première partie de l'exposition *Marionnettes tchèques* renseigne sur l'essentiel de l'histoire du théâtre de marionnettes tchèque et sur ses grands personnages. On y trouve la première image tchèque de marionnette, des gravures anciennes qui représentent des figures de marionnettistes ambulants portant sur le dos tout leur théâtre dans un coffre en bois, ainsi que des affiches historiques de spectacles de marionnettes.



Première représentation d'une marionnette en Bohême, gravure sur bois d'un livre publié vers 1590 à Tachovšl / Bibliothèque du Musée National de Prague

Le noyau de l'exposition cherche à présenter fidèlement la collection dont les premiers objets ont été acquis par le Musée déjà en 1927. Jusqu'en 1959, la formation de la collection était plus ou moins fortuite. Après cette date, la collection a été attachée à la section de théâtre du Musée national, qui a commencé à la compléter de façon systématique. Aujourd'hui, elle compte près de 4.000 marionnettes et un grand nombre d'autres objets: de petits théâtres de marionnettes complets ainsi que des pièces de décors, accessoires, rideaux, orgues de Barbarie à marionnettes (groupe de marionnettes qui se mettent en mouvement avec la musique de l'instrument), vieilles affiches et patrons (sur lesquels on imprimait les affiches).

La partie principale de la collection regroupe des marionnettes et des théâtres de marionnettes populaires. Le plus ancien parmi les ensembles de marionnettes est celui d'Arnoštka Kopecká, datant environ de la moitié du XIX^e siècle, les autres ensembles datent de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle. A part le rideau et les marion-

nettes d'Arnoštka Kopecká, on expose des ensembles de marionnettes fabriquées par les sculpteurs de marionnettes de Bohême du Sud ainsi que des marionnettes venant de la région du pied des monts des Géants ou provenant du patrimoine de familles réputées de marionnettistes ambulants dont plusieurs générations ont exercé ce métier, à travers notre pays, jusqu'à une époque relativement récente. A côté des marionnettes qui servaient à jouer des pièces de théâtre, l'exposition présente aussi des marionnettes dites de variétés, que les marionnettistes montraient dans des scènes spéciales à la fin du spectacle.

La partie suivante de la collection - et de l'exposition - est réservée aux théâtres familiaux. Le musée national présente les marionnettes plates de Mikoláš Aleš, les marionnettes de Karel Svoboda, le petit théâtre du plasticien Svatopluk Bartoš, des exemples de scènes montées à partir de décors fabriqués en série - les plus connus sont les Décors d'artistes tchèques - ainsi que des marion-



nettes fabriquées en séries d'après les dessins d'Aleš ou bien encore celles sorties de l'atelier de Jan Král.

La dernière partie de l'exposition montre des marionnettes, des projets de scène et des affiches illustrant l'activité des théâtres de marionnettes d'associations qui, dans les années 20, développaient des conceptions modernes de l'art de la marionnette (le théâtre de Plzeň animé par Josef Skupa, avec le célèbre couple de marionnettes Spejbl et Hurvínek ou deux théâtres pragois, Říše loutek - Royaume des marionnettes et Divadlo umělecké výchovy - Théâtre de l'Education artistique). L'exposition *Marionnettes tchèques*, accompagnée d'un catalogue en français avec de nombreuses photographies en couleurs, a lieu au Musée national de Prague, de mars à fin août 1997.

▷▷ Antonín Balšánek,
Musée national,
aquarelle vers 1923

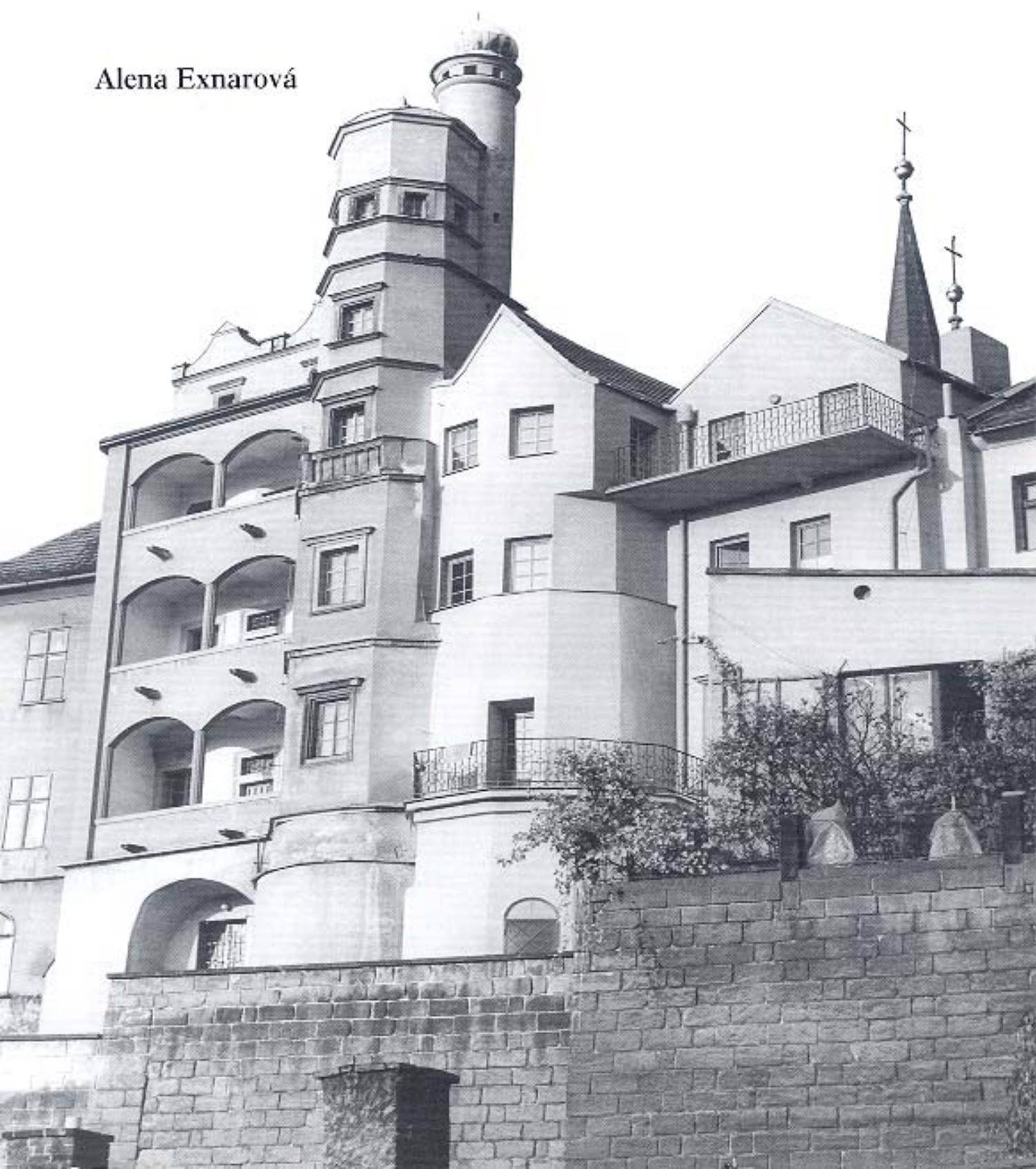


△▷ Les marionnettes
du montreur populaire
Janeček, fin du XIX^e
début du XX^e siècle
Collections du Musée
national de Prague
Photos Jan Michálek

THE PUPPET MUSEUM

Musée de la marionnette

Alena Exnarová



The idea to establish the Puppet Museum was first conceived in 1929 when puppeteers from seven countries visited Prague for the 5th Congress held by the Puppeteers' Meeting organisation. The enthusiasm generated at the meeting gave rise to the idea to establish an international organisation - Union internationale de la marionnette - which exists to this day and is best known by its initials UNIMA. On this occasion the well known Russian literary semiologist, ethnographer and bohemist Petr Bogatyrev proposed the founding of a museum of puppet theatre in Prague. Since that time this theme has been included in every UNIMA congress, most significantly in 1969 when the meeting signified the culmination of the 18th Puppeteers' Chrudim, a festival of amateur puppetry which has been held regularly every year since 1951 as a national, sometimes also international, event.

Perhaps the Chrudim puppeteer tradition itself encouraged the local authorities to provide premises for the puppet museum which could not be found in Prague: the wonderful, newly-renovated Renaissance building known as Mydlář House. The Chrudim burgher Matěj Mydlář, producer of soaps, candles and perfumes, commissioned its construction during the period 1573-1577. His son Daniel, enchanted by the Orient, ordered a little tower and minaret to be built on to the house. The jester's head wearing his cap and bells designed on one of the pillar capitals seemed to predestine the current role of this wonderful house. The founding of the museum and the task of its financing was assumed by the former East Bohemian Regional Committee.

The spiritus agens of the project, prof. PhDr. Jan Malik, also UNIMA General Secretary for many years, offered a large part of his private collection as a base for the museum's funds. It was also thanks to his initiative that individual UNIMA national centres provided gifts for the puppet museum from their own countries. The first installation of the permanent exhibition went ahead with the valuable assistance not only of the museum staff and local volunteers, but also professional puppeteers, members of the famous DRAK theatre from Hradec Králové.

The Museum of Puppeteer Cultures - as it is officially known - held its gala opening on 2nd July 1972, thus this year it celebrates its quarter-century. The museum has undergone a number of changes, the most important being that, after the closure of the Regional Committee, it came under the auspices of the Ministry of Culture of the CH. It acquired new premises for the depositories of its growing collections, plus two beautiful old houses in the vicinity of Mydlář House, thus it was able to expand to incorporate new depositories, a library, a puppet playroom and a gallery. The museum currently houses approximately 6000 puppets from more than 40 countries all over the world, and over 80.000 additional collectors' items - stage designs, costume designs, printed material, photographs, manuscripts, art works inspired by puppetry and much more - acquired from over 70 countries; the specialist library boasts over 15.000 volumes. All this during a mere 25 years of the existence of a museum which makes accessible and popularises its collections via a broad

spectrum of assorted exhibitions. The exhibition space itself has expanded: today Mydlář House contains eight halls and exhibition rooms, the playroom with its puppets and the gallery are located in the adjacent house. The playroom was introduced two years ago in cooperation with young stage designers from the Department of Alternative and Puppet Theatre as 'compensation' for the fact that children are always told never to touch the exhibits. Here, on the contrary, hand puppets and marionettes can be played with and handled not only by children but also sportive adults. In honour of the jubilee season,



Chinese puppet, Museum of Puppets in Chrudim

Photo Jaroslav Benet

the Museum decided to reconstruct a substantial part of the permanent exhibition representing the traditional theatre of travelling puppeteers, Czech family puppet theatre and a selection of foreign puppets from various museum collections. This year sees the installation of three temporary exhibitions: The World of the Polish Szopka, organised in cooperation with UNIMA's Polish centre, a portrait of artist František Valera and a collection of puppets designed by Karel Svobinský for the production *The Strakonice Bagpiper* staged at the Central Puppet Theatre in Prague in 1975. For the numerous exhibitions held both in the Czech Republic and abroad - in view of growing interest in the field - the museum has also organised several permanent travelling exhibitions (Czech

Puppet Theatre - History and Present, held in various settings, Czech Family Puppet Theatre, Foreign Puppet Museum Collections etc.) Today as many as 15 exhibitions are held outside the museum each year and others are planned not only for this year, but also, in part, for 1998 and 1999.

Like every museum which houses exhibitions from the theatre environment, this museum, too, is based on the almost Don Quixotesque desire to assemble and preserve transient puppeteer art via accessible materials, recordings and, now, also video recordings. Naturally, the most precious surviving objects are the puppets themselves. They may not tell us much about the quality of the production in which they appeared, however, they are for the most part artworks in themselves. They are able to intrigue us with their expression, they may provide a testimony of all manner of puppeteer technology, the different national puppet cultures and they enable us to compare the various styles of the artists who created them. They inspire us to engage in artistic activities of our own and, if we choose not to study the art of puppetry more closely, the sight of a fascinating puppet will always grant us an emotional experience.

▷ Radjastani marionette, puppet with two faces, India, Museum of Puppets, Chrudim *Photo Jaroslav Beran*





*Le Roi, marionnette d'un
montreur populaire tchèque,
fin du XIX^e siècle. Musée
des arts de la marionnette,
Chrudim*

Photo Jaroslav Beran

Déjà en 1929, quand les marionnettistes issus de sept pays vinrent à Prague à l'occasion du cinquième congrès de l'organisation «Association des marionnettistes» («Loutkářské soustředění»), on envisagea la création d'un musée de la marionnette. L'atmosphère enthousiaste de cette rencontre donna naissance à l'idée de fonder une organisation internationale commune - l'Union internationale de la marionnette - qui existe toujours et est plus connue sous le sigle UNIMA. A cette occasion Petr Bogatyrev, sémiologue littéraire, ethnographe et éminent bohémisant russe, proposa de créer, à Prague, un musée du théâtre de marionnettes. Depuis, cette suggestion sera évoquée lors de tous les congrès de l'UNIMA et, tout

particulièrement, en 1969 où la rencontre coïncidait avec le XVIII^e festival de Chrudim, festival du théâtre de marionnettes amateur qui, depuis 1951, se tient régulièrement dans cette ville, comme une manifestation nationale et parfois internationale.

C'est sans doute cette tradition du théâtre de marionnettes présente à Chrudim qui a incité les conseillers de la ville à offrir au musée de la marionnette les locaux qu'on n'avait pas su trouver à Prague: la merveilleuse maison Renaissance Mydlář, récemment remise en état. La maison fut construite, dans les années 1573-1577, par Matěj Mydlář, bourgeois de Chrudim et fabricant de sa-

von, de bougies et de parfums. Son fils Daniel, grand admirateur de l'Orient, y ajouta une tourelle de minaret. La tête d'un bouffon coiffé d'un bonnet à grelots, qui décore le chapiteau d'une de ses colonnes semble avoir prédéterminé la fonction actuelle de cette admirable maison. La fondation du musée ainsi que son financement ont été pris en charge par le Comité national régional de la Bohême de l'Est, aujourd'hui disparu.

Le professeur Jan Malík, promoteur du projet et secrétaire général de l'UNIMA pendant de longues années, a offert une grande partie de sa collection privée pour constituer le fonds du musée. Les différents centres nationaux de l'UNIMA ont offert au musée sur son initiative des marionnettes caractéristiques de leurs pays. La première installation de l'exposition permanente a été réalisée grâce aux employés du musée et aux volontaires de la ville et, tout particulièrement, grâce aux marionnettistes professionnels, membres du DRÁK, théâtre de marionnettes réputé de Hradec Králové.



*Le Roi et La Princesse, marionnettes de télévision, Pologne
Collections du Musée des arts de la marionnette, Chrudim
Photo Jaroslav Beran*

Le Musée des Arts de la marionnette - c'est son titre officiel - a été inauguré le 2 juillet 1972; cette année, il célèbre donc son vingt-cinquième anniversaire. Depuis cette époque, il a connu plusieurs changements. Après la suppression du Comité régional, il a été repris en charge par le ministère de la Culture Tchéque. Il s'est agrandi de nouveaux locaux pour ses dépôts qui continuent à s'enrichir, ainsi que deux belles maisons voisines ce qui lui a permis d'ajouter à ses locaux de nouveaux dépôts, une salle de bibliothèque, une salle de jeu avec marionnettes et une galerie. Aujourd'hui, les collections du



*Farka, marionnette de Stefan Vermeesch (1917 - 1988), Belgique
Collections du Musée des arts de la marionnette, Chrudim
Photo Jaroslav Beran*

musée abritent environ 6 000 marionnettes d'une quarantaine de pays du monde entier et plus de 60 000 objets - décorations, projets artistiques, imprimés, photographies, manuscrits, œuvres d'art inspirées par la marionnette, etc. - venus de plus de 70 pays. Sa bibliothèque spécialisée compte plus de 15 000 volumes. Voilà pour le bilan des premières vingt-cinq années de l'existence du musée qui rend ses collections accessibles au grand public et les popularise en organisant de nombreuses expositions. Peu à peu, le musée a agrandi ses surfaces d'exposition: aujourd'hui, la maison Mydlář possède huit salles, de tailles variables, la maison voisine abrite une galerie et une salle de jeu. Celle-ci a été créée, il y a deux ans, en collaboration avec les jeunes scénographes du Département du théâtre alternatif et du théâtre de marionnettes. Elle est destinée à compenser le fait que les travailleurs du musée doivent interdire aux enfants de toucher aux objets exposés. Dans la salle de jeu, au contraire, les enfants comme les adultes peuvent s'amuser en jouant aux marionnettes à fils ou aux marionnettes à gant.

A l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, le musée a réalisé une rénovation d'une grande partie de l'exposition permanente qui présente le théâtre traditionnel des marionnettistes ambulants, le théâtre de marion-

nettes familial tchèque et enfin des marionnettes étrangères choisies dans les collections du musée. Cette année, on installe également trois expositions temporaires: Le Monde de la szopka polonaise, réalisée en collaboration avec le centre polonais de l'UNIMA, le portrait du plasticien František Valena et les marionnettes de Karel Svolinský réalisées pour la mise en scène du Strakonický dudák (*Le Joueur de cornemuse de Strakonice*) montée, en 1975, au Ústřední loutkové divadlo (Théâtre central de marionnettes) de Prague. Encouragé par un intérêt croissant, le musée a préparé, pour des expositions dans notre pays ainsi qu'à l'étranger, quelques ensembles itinérants permanents, conçus en plusieurs versions selon l'espace disponible (Le Théâtre de marionnettes tchèque - son passé et son présent, en plusieurs versions: le Théâtre de marionnettes familial tchèque; Marionnettes étrangères des collections du musée, etc.). Actuellement, on organise, hors du musée, une quinzaine d'expositions par an et le calendrier du musée est comble non seulement pour cette année, mais, en partie, pour les deux années suivantes.

Le Musée de la marionnette est né, comme tout musée de théâtre, du désir, donquichottesque peut-être, de recueillir et de conserver du matériel accessible, des enregistrements et, ces derniers temps, des vidéocassettes témoignant de l'art fugace de la marionnette. L'essentiel, bien entendu, de tout ce qui peut être conservé, c'est la marionnette. Il est vrai qu'elle ne dit pas grand-chose sur la qualité de la mise en scène, mais en règle générale, elle constitue par elle-même un objet d'art. Elle sait nous captiver par son expression, elle peut témoigner des technologies de marionnettes les plus variées, des différentes cultures du théâtre de marionnettes, elle permet de comparer les écritures particulières de plasticiens. Elle sait inspirer une création artistique individuelle et même si le visiteur ne s'intéresse pas foncièrement à l'art de la marionnette, la vue d'une belle marionnette peut réussir à l'émerveiller.

Marionnette de Vlasta Pospíšilová, pour le théâtre DRAK, Hradec Králové 1972
Collections du Musée des arts de la marionnette, Chrodím
Photo Jaroslav Heran





Puppet Collections in Museums in the Czech Republic

Thanks to the exceptional standing which the puppet theatre has held in the history of Czech culture, there are puppet collections in a number of regional museums. The most comprehensive collections open both to professional researchers and to the general public are the following:

The focus of the collection is on the documentation of itinerant Czech puppeteers and marionetteeers of the 18th and 19th century, including their puppets and scenery, and on the documentation of family and association theatre of the first half of the 20th century (in particular those under the names of Münzberg, Modrý Žanda and JEKA). There are also posters, programmes, photographs and video recordings of contemporary professional productions in Moravia.

Contact: Dr. Jaroslav Blecha,
tel: 05 423221205, fax: 05 42212792.

Les collections de marionnettes dans les musées de République Tchèque

Vu le rôle exceptionnel du théâtre de marionnettes dans l'histoire de la culture tchèque, les collections de marionnettes figurent dans la plupart des musées régionaux. Les chercheurs et le grand public trouveront les collections les plus complètes notamment dans les institutions suivantes:

L'intérêt de ces collections repose surtout dans la documentation sur les marionnettistes ambulants des XVIII^e et XIX^e siècles, leurs marionnettes, leurs toiles de fond et dans la documentation sur les théâtres familiaux et les théâtres d'associations de la première moitié du XX^e siècle (fabriqués principalement par les maisons Münzberg, Modrý & Žanda et JEKA). L'histoire du théâtre professionnel contemporain de Moravie est représentée par des affiches, des programmes, des photographies et des vidéocassettes.

Contact: M. Jaroslav Blecha,
tél. 05/423221205, fax 05/42212792

Moravské zemské muzeum

Moravian Museum,
Department of Theatre
History

Musée du pays
morave, section
de l'histoire du théâtre

Kapucinské náměstí 8,
659 37 Brno

Musée consacré exclusivement à la marionnette, dont les collections contiennent près de 5 000 marionnettes issues de 40 pays ainsi que des décors, des projets de scène, des modèles de théâtre, des imprimés et des photographies. Le musée abrite également une bibliothèque spécialisée dans l'art de la marionnette (plus de 11 000 volumes), une salle de jeu pour enfants et une exposition permanente accessible aux personnes à mobilité réduite; celle-ci présente un abrégé de l'histoire du théâtre de marionnettes tchèque.

Contact: Mme Alena Exnarová,
tél./fax 0455/42047 ou 0455/620310

Muzeum loutkářských kultur

Museum of Puppets
Musée des Arts
de la Marionnette

Břetislavova 74, 537 60
Chrudim



This is a museum specialising in puppets, its collections containing 5,000 puppets from 40 different countries, together with scene designs, model sets, printed material and photographs. The museum also has a library with more than 11,000 volumes on the theme of puppetry, a children's room and a permanent exhibition (with access for the disabled) which provides visitors with a brief history of the Czech puppet theatre.

Contact: Alena Exnarová,
tel/fax: 0455 42047 or 0455 620310.



◀◀ Façade de la maison
Mydlář. Musée des arts de
la marionnette, Chrudim
Photo Jaroslav Beran

Le théâtre familial, début
du XX^e siècle. Collections
du musée du pays morave
à Brno

Photo Miloš Uhlíř

Národní muzeum,
divadelní oddělení

National Museum,
Theatre Department

Musée national,
section du théâtre

Václavské náměstí 68,
115 79 Prague 1

The puppet collection is one of the most valuable deposits of the Theatre Department of the National Museum, which has the most extensive collections of theatre material anywhere in the Czech Republic (more than one million items and documents). The puppet collection contains around 4,000 exhibits, amongst which are puppets made by country woodcarvers and puppeteers, complete puppet theatres including those run by families (and serially produced), stage designs and actual sets and curtains. Owing to the serious lack of space for the growing collections of the theatre department of the National Museum, neither the puppet collection nor some of other unique collections are able to present a permanent exhibition; instead, from time to time the puppet collection organizes exhibitions both at home and abroad.

Contact: Jindra Patková, tel: 02 24497313

Sa collection de marionnettes représente un des fonds les plus précieux de la section du théâtre du Musée national, abritant les collections théâtrales les plus riches du pays (plus de 1 million d'objets et de documents). Elle contient plus de 4 000 objets, dont des marionnettes de sculpteurs et de marionnettistes populaires, des théâtres de marionnettes complets y compris des théâtres familiaux (même ceux fabriqués en série), des projets artistiques, des réalisations de décors et de rideaux. Le manque chronique d'espaces disponibles aux collections de la section du théâtre du Musée national, qui s'enrichissent continuellement, ne permet pas à ce fonds, ainsi qu'à d'autres fonds uniques, d'installer une exposition permanente. Pour y remédier la section organise, de temps en temps, des expositions temporaires en République Tchèque et à l'étranger.

Contact: Mme Jindra Patková,
tél. 02/24497313

Josef Váchal, *The Travels of Little Elf*, woodcut 1911

Josef Váchal, *Pèlerinage d'un petit elfe*, gravure sur bois 1911

The editors would like to thank the following for their kind cooperation in granting publication rights: arch. Jiří Trnka the younger, Professor Jaroslav Šváb, the Theatre Department of the National Museum in Prague, the Theatre Department of the Moravian Museum in Brno, the Museum of Puppets in Chrudim, and the Realm of Puppets Theatre in Prague.

Tous nos remerciements pour l'aimable coopération et les droits de reproduction à M. Jiří Trnka junior, M. le professeur Jaroslav Šváb, aux sections du théâtre du Musée national de Prague et du Musée du pays morave à Brno, au Musée des arts de la marionnette de Chrudim et au théâtre Říše loutek de Prague.

theatre

13/1997

théâtre

czech/tchèque

Issued by Theatre Institute Prague / Revue publiée par l'Institut du Théâtre Prague
Director / Directeur Ondřej Černý
Editor in chief / Rédactrice en chef Jana Patočková
Responsible editors / Rédactrices Nina Malíková, Jitka Sloupová
Cover and graphical layout / Couverture et maquette
Ludmila Pavloušková
Printed / Imprimerie a.s.Svoboda, Praha 10, Sazečská 8
Published twice a year / Paraît deux fois l'an
Subscription/Abonnements à l'adresse Divadelní ústav, Celetná 17,
110 00 Praha I, Česká republika
© Divadelní ústav Praha 1997
ISSN 0862-9380



théâtre

13

tchèque

