

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Studiové principy ve tvorbě Josefa Krofty v 80. letech v Divadle
DRAK**

Kateřina Hyršlová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: prof. PhDr., Tatjana Lazorčáková, PhD.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Studiové principy ve tvorbě Josefa Krofity v 80. letech v Divadle DRAK* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne:

.....

Kateřina Hyršlová

Poděkování:

Děkuji prof. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, PhD., za odborné vedení, cenné rady, trpělivost a vstřícnost při vypracovávání mé bakalářské práce. Dále děkuji tvůrcům z Divadla DRAK, zejména Jiřímu Vyšohlídovi, který mi ze svého osobního archivu zapůjčil veškeré potřebné materiály. S poděkováním a úctou oceňuji také rozhovor s Josefem Kroftou, v němž mi poskytl cenné informace o svých inscenacích.

Obsah

1.Úvod.....	5
2.Vymezení pojmu studiové divadlo	9
3.Historický kontext a tvůrčí osobnosti Divadla DRAK.....	17
4.Divadlo DRAK ve spojení se Studiem Beseda	24
5.Analýzy inscenací	27
5.2. Inscenace <i>Píseň života</i>	29
5.3.Inscenace <i>Prodaná nevěsta</i>.....	34
6.Závěr.....	39
7.Soupis literatury a pramenů	41
7.1.Literatura	41
7.2.Prameny	42
8.Přílohy	42
9.Anotace	43

1. Úvod

Tématem bakalářské práce je divadelní tvorba režiséra Josefa Krofity v období osmdesátých let 20. století v královéhradeckém Divadle DRAK, vymezená v kontextu hnutí studiových divadel osmdesátých let. K výběru tématu mě vedl zájem o divadelní tendence 20. století, zejména pak o autorská divadla sedmdesátých let, která v osmdesátých letech vyústila v uzavřenou skupinu studiových scén. Cílem práce je zhodnotit, zda lze z historického odstupu i Divadlo DRAK vřadit do proudu studiového hnutí.

Hnutí studiových divadel je český fenomén osmdesátých let minulého století, kterému se však ve svých publikacích detailně věnuje velmi málo autorů. Nejpodrobněji je popsáno v publikaci Bohumila Nekolného *Studiové divadlo a jeho české cesty*.¹ Autor rozebírá zmíněný kulturní směr, jehož působení vymezuje léty 1978–1988, a popisuje několik scén, které řadí mezi ryze studiová divadla, a to Divadlo na provázku (dnes Divadlo Husa na provázku), HaDivadlo, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji, Činoherní studio a Studio Beseda Divadla Vítězného Února. Ve své publikaci Nekolný určuje znaky typické pro studiová divadla osmdesátých let, se kterými později pracují i další autoři, a celé hnutí vřazuje do kontextu druhé divadelní reformy, která byla na počátku druhé poloviny 20. století impulzem pro zásadní proměnu chápání funkce a struktury divadla.

Bakalářská práce je strukturována do čtyř základních kapitol, jejichž výsledky jsou shrnuty v závěru. První kapitola je věnována vymezení pojmu studiové divadlo a celkovému zařazení studiového hnutí do historického kontextu, jehož znalost je zásadní pro charakteristiku Divadla DRAK a kritérií jeho tvorby. K vyhledání přesných definic a termínů jsem se řídila zejména slovníkem Petra Pavlovského *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*² a publikací Bohumila Nekolného *Studiové divadlo a jeho české cesty*.³ Nekolného publikace nabízí detailní přehled souborů a znaků řadících se do studiového hnutí, nevýhodou však je absence historického odstupu, která naopak nechybí v publikaci Tatjany Lazorčákové *Studio*

¹ NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty; polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992.

² PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004.

³ NEKOLNÝ, Bohumil, cit. d.

Forum.⁴ Autorka zde vymezuje užší a širší pojetí studiových scén osmdesátých let a definuje rozdíly mezi těmito okruhy, čímž se dostává k závěru, že soubory uvedené v Nekolného publikaci patří do užšího okruhu studiového hnutí. Za hlavní charakteristické znaky studiových scén jsou většinou zmiňovány důraz na týmovou práci a zkušební proces, scénografické experimenty, nepravidelná dramaturgie a osobnostní herectví.⁵ V širším pojetí pojmu studiové divadlo je obsažena navíc také tvorba, která se vymyká obvyklým tvůrčím postupům, sleduje odlišné cíle a funkce divadla a klade důraz na aspekty tvořivosti.

Na základě vymezení pojmů popisují české i světové divadelní směry a tendence, které vedly ke vzniku hnutí studiových divadel, a charakterizují atributy typické pro období osmdesátých let. K zařazení hnutí do dobového kontextu jsem čerpala z obsáhlé publikace Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému*.⁶ V další kapitole se zabývám královéhradeckým Divadlem DRAK a v podkapitolách shrnuji historický kontext a tvorbu Josefa Krofty, jejíž hlavní rysy demonstruji prostřednictvím analýz dvou vybraných inscenací. Mezi hlavní publikace, ze kterých jsem vycházela pro shrnutí historie Divadla DRAK a k charakteristice tvorby Josefa Krofty, patří *Mor na ty vaše rody!!!*⁷ Františka Černého a Jana Dvořáka a *Josef Krofta: inscenační dílo*⁸ Miloslava Klímy a Karla Makonje. První ze zmíněných publikací obsahuje krátké shrnutí historie zmíněného loutkového divadla, které mi umožnilo pochopení důležitých časových mezníků. V druhé části publikace je k nalezení shrnutí Kroftových mezinárodních projektů. Publikace Miloslava Klímy a Karla Makonje, věnovaná tvorbě Josefa Krofty, mi napomohla popsat režijní styl a celkovou poetiku Kroftovy tvorby. Dále mi k charakteristice režisérovy poetiky velmi pomohl osobní rozhovor, ve kterém jsme s Josefem

⁴ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studio Forum - příběh divadla: (k historii divadla v Olomouci v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století)*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

⁵ Objevují se ve většině publikací, autoři s těmito aspekty studiovosti pracují nejčastěji.

⁶ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.

⁷ ČERNÝ, František, DVOŘÁK, Jan. *Mor na ty vaše rody!!!: A plague o'both your houses!!!*. Praha: Pražská scéna, 2001.

⁸ KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel. *Josef Krofta: inscenační dílo*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003.

Kroftou hovořili o jeho práci s herci, inscenacích a mezinárodních projektech. Rozhovor, který přikládám jako přílohu bakalářské práce, proběhl dne 12. dubna 2013, tedy necelé dva roky před Kroftovým úmrtím (18. března 2015).

Spojení Divadla DRAK se Studiem Beseda věnuji samostatnou čtvrtou kapitolu, ke které jsem využila zejména publikaci *Studio Beseda*⁹ autorů Miloslava Klímy a Jana Dvořáka. Uvedená publikace vymezuje krátké působení hradeckého studiového souboru, které se datuje roky 1980–1984, nabízí autorský pohled tvůrců působících v Besedě, souhrn uvedených inscenací a několik dobových recenzí.

K analýzám jsem zvolila inscenace *Píseň života* (1985) a *Prodaná nevěsta* (1986), a to nejen s ohledem na osobnost Josefa Krofty, který oba tituly nastudoval, ale také v souvislosti s daty premiér. Obě inscenace spadají do sledovaného období osmdesátých let a současně je lze pro Divadlo DRAK označit za profilové. Vzhledem k historickému odstupu zkoumaného období jsem inscenace také vybírala podle dostupnosti audiovizuálních záznamů. Ty mi zapůjčil skladatel a herec Jiří Vyšehradský ze svého osobního archivu. Oba záznamy představení byly pořízeny Československou televizí. S ohledem na dobovou techniku se dá říci, že jsou dostatečně kvalitní, ale v některých místech bych ocenila lepší viditelnost celého jeviště, která je na úkor mnohdy zbytečných detailů. Co je ale v záznamech mírně rušivé a nezvyklé, je absence diváků. Po celou délku obou představení si můžeme povšimnout, že nevidíme ani neslyšíme reakce publika v sále. Zdá se tedy, že obě inscenace byly pořízeny výhradně pro Československou televizi a natáčeny byly zcela bez diváků. V analýzách pro mne je stěžejní zejména zaměření na studiové prvky, které označuji za hlavní v první kapitole. Jsou jimi: důraz na tvořivost, týmová práce, scénografické experimenty a nepravidelná dramaturgie. Jelikož důraz na týmovou práci a zkušební proces se v publikacích ani v záznamech inscenací nedá vysledovat, jako zdroje k této kapitole využívám i rozhovory s tvůrci a herci. V analýzách neopomínám ani práci herce s loutkou a základní divadelní složky, jako jsou světlo, zvuk, kulisy, rekvizity a další. Na základě shrnutí nalezených znaků hnutí studiových divadel jsem vyvodila závěr. V analýzách

⁹ KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan. *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossman, Miroslav Krobot, Josef Krofta*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013.

zohledňuji i dostupné dobové recenze, publikované zejména v periodiku *Scéna*, které jsou k dispozici v internetovém archivu Ústavu pro českou literaturu.¹⁰

Charakteristické složky hnutí studiových divadel, které jsem podrobně vymezila v teoreticky koncipované kapitole o pojmu studiové divadlo, demonstruji na zmíněných inscenacích Josefa Krofity. V závěru práce jsem shrnula poznatky z analýz inscenací a z ostatních předešlých kapitol, a na jejich základě jsem zhodnotila, zda lze Divadlo DRAK vřadit do proudu studiových divadel osmdesátých let 20. století.

¹⁰ Ústav pro českou literaturu AV ČR. [online]. [cit. 2014-12-29]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=>.

2. Vymezení pojmu studiové divadlo

Kniha Bohumila Nekolného *Studiové divadlo a jeho české cesty*¹¹ je jednou z mála publikací, která se velmi podrobně věnuje výraznému divadelnímu hnutí, které se v České republice objevilo v období normalizace. Dalšími autory, kteří se o studiových divadlech ve svých publikacích zmiňují, ale výlučně je tomuto směru nezasvěcují, jsou například Vladimír Just, Jan Dvořák, Jan Roubal nebo Tatjana Lazorčáková, která studiové soubory popisuje jako nejprogressivnější divadelní tendenci sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.¹²

V souvislosti se snahou tvůrců odlišit se a experimentovat, začaly v průběhu 20. století nejen v Evropě, ale i po celém světě vznikat scény, které svou tvorbou i poetikou inspirovaly česká studiová divadla. V rozmezí od konce 19. století do třicátých let 20. století se na evropské divadelní scéně hovoří o první divadelní reformě, jejímž symbolickým počátkem se stalo založení divadla André Antoina Théâtre Libre (Svobodné divadlo) ve Francii v roce 1887. Na něj navázala divadla jako Freie Bühne (Svobodné divadlo) a Freie Volksbühne (Svobodné lidové divadlo) v Německu, Independent Theatre (Nezávislé divadlo) v Anglii, moskevské MCHT (od 1920 MCHAT) a další. Zmíněná divadla uvádějí pod heslem studiové divadlo i autoři slovníku *Základní pojmy divadla*¹³, jako výchozí inspiraci českého studiového hnutí. Bohumil Nekolný kulturní směr osmdesátých let přirovnává k souborům jako Bread and Puppets, Living Theatre nebo například k celému hnutí broadwayských „off off divadel“, které svým působením však již spadají do druhé divadelní reformy, objevující se na počátku druhé poloviny 20. století. Chceme-li se věnovat fenoménu studiových divadel v českém kontextu, musíme hned na počátku zmínit, že inspiraci čerpali tvůrci z umělecké atmosféry 20. století, ve kterém se vystřídalo několik podob netradičních divadelních forem. Ve dvacátých a třicátých letech, se v Praze zrodily avantgardní scény jako Osvobozené divadlo, Divadlo

¹¹ NEKOLNÝ, Bohumil, cit. d.

¹² JUST, Vladimír, cit. d.; DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988; ROUBAL, Jan. *K obecným rysům alternativního divadla*. In DVOŘÁK, Jan. *Alt. Divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2000; LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století*. In *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

¹³ PAVLOVSKÝ, Petr, cit. d.

Dada nebo Burianovo Děčko. Ve čtyřicátých letech bylo založeno Divadlo Větrník společně s Divadlem satiry. Důležitým momentem byl přelom padesátých a šedesátých let, kdy se zrodilo hnutí malých jevištních forem. Pro tato takzvaná malá divadla byly kromě počáteční programové nedivadelnosti typické i další rysy, především atmosféra setkání, bezprostřední autorství, autentická hravost a názorová otevřenost.¹⁴ V sedmdesátých letech navazují na tuto linii autorská divadla, která ve své studii charakterizuje například Josef Kovalčuk. Autorská divadla dávala hlavní důraz na autentickou výpověď o pocitech, postojích a názorech své generace. Váha sdělení se začala posouvat od slov k mimoslovním, mimojazykovým výrazovým prostředkům.¹⁵ Studiová divadla, která vycházejí z poetiky autorských scén, a dokonce se s nimi prolínají, se svou tvorbou prosadila v osmdesátých letech, konkrétně podle názoru Bohumila Nekolného, v dekadě 1978–1988. Na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let se začíná na české divadelní scéně mluvit o divadle alternativním. Tímto termínem v současnosti označujeme divadla, která stojí v opozici vůči tradiční činohře, zejména vůči jejím výrazovým prostředkům, a která rozvíjí odlišné divadelní druhy a žánry (např. pohybové divadlo, pouliční a plenérové produkce apod.).

Vladimír Just v publikaci *Divadlo v totalitním systému* popisuje rozpětí let 1977–1985 jako nelehkou dobu, zejména z hlediska vztahu, ale i samotné koexistence totalitního režimu, (nejen) s divadelní sférou. Funkcionáři na významných postech Komunistické strany Československa neakceptovali jakékoliv divadelní experimentování a trvali na dodržování oficiální dramaturgie. V totalitním Československu byla v divadlech pod dohledem především dramaturgie, která podléhala největší cenzuře. Aby byla pro úřady kontrola divadel jednodušší, došlo k vynucenému vřazení studiových souborů pod administrativní vedení velkých repertoárových scén: Studio Ypsilon se spojilo s Divadlem Jiřího Woltra, Semafor s Hudebním divadlem Karlín, Činoherní studio s Divadlem na Vinohradech a Divadlo na provázku a HaDivadlo se Státním divadlem v Brně. Centralizace měla vést k úplnému rozpuštění malých studiových souborů, a tak vlastně k jejich zániku. Nucené vřazení však v divadelní sféře místo rozpadů

¹⁴ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studio Forum - příběh divadla*, cit. d, s. 26.

¹⁵ KOVALČUK Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vydání. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

rozpoutalo vlnu vzdoru, a vedlo ke snaze tvůrců, v každém případě existenci malých souborů udržet. Postavení studiových scén bylo v daném období velmi nejisté. Jak zmiňuje ve své studii Tatjana Lazorčáková, oficiálně byla „spíše trpěnou než podporovanou linií tvorby, a jejich aktivity obsahovaly současně prvky provokace, umíněného vzdoru a překračování do prostoru sousedního či protilehlého – do neoficiálního proudu, stejně jako do sféry amatérské.“¹⁶

Z dnešního pohledu je obdivuhodné (a skoro až neuvěřitelné), jak studiové scény v takto malém počtu dokázaly čelit neustálému ohrožení ztráty existence. Je však přirozené, že v prostředí a s podmínkami, které pro ně totalitní režim připravil, se soubory snažily semknout do obranného kruhu, který byl tím silnější, čím více se jejich tvorba neslučovala s „prorežimní“ představou. Jedna z typických aktivit studiových souborů se pojí právě s jejich komorní atmosférou a s touhou semknout se společně proti jednomu „nepříteli“. Dokazují to mimo jiné například pracovní setkání, zaštiťovaná některými z orgánů Svazu československých dramatických umělců (Aktivem mladých divadelníků nebo Komisí mladého diváka), která spojovala studiová divadla a pomohla jim přečkat konečnou fázi totalitního období. První i druhé setkání pořádaná Divadlem DRAK a Studiem Beseda se konala v prosinci 1981 a lednu 1983 právě v Hradci Králové. Společná setkání souvisí také s dalším typickým studiovým prvkem, kterým je inscenační spolupráce více souborů, většinou však pouze tuzemských. Z prvního společného setkání studiových souborů vzešel například impulz týkající se projektu *Cesty* (1984), do kterého se zapojilo Divadlo na okraji, Divadlo na provázku, HaDivadlo a Studio Ypsilon. Mimo hostování na několika festivalech se čeští studioví divadelníci stýkali ze zahraničí především s polskými tvůrci. Spolupracovalo s nimi například Divadlo na provázku, HaDivadlo, nebo také hradečtí loutkáři z Divadla DRAK, kteří s divadelníky z Bánské Bystrice a Polska uskutečnili v roce 1975 projekt *Jánošík*, jehož režiséry byli Josef Krofta, Karel Brožek, a Wojciech Wiczorkiewicz. Vladimír Just ve své publikaci zmiňuje, že napojení na soudobé trendy evropského otevřeného divadla bylo v období let 1977–1985 jedním

¹⁶ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století*, cit. d, s. 11.

z nejdůležitějších zisků pro české divadlo, společně s udržováním intenzivních styků s polskou kulturou.¹⁷

Studiové divadlo je pojem, u kterého se jednoznačné vymezení hledá velmi těžce. Není pravidlem, že by se toto označení určitého typu divadla vyskytovalo v každém divadelním slovníku. V zahraničních publikacích jej budeme hledat velmi obtížně, což je pochopitelné, vzhledem k tomu, že hnutí studiových divadel je výhradně český název fenoménu, který se na divadelní scéně objevil ke konci sedmdesátých let minulého století. Abychom mohli plně porozumět zmíněnému hnutí, musíme začít u definice termínu studiové divadlo. V *Praktickém divadelním slovníku* Luděka Richtera se pod heslem studio, studiové divadlo nachází velmi strohá definice, popisující pouze prostor a velmi jednoduše i specializaci. „Studijní a experimentální scéna, zpravidla menší divadlo netradičního až experimentálního zaměření.“¹⁸ Oproti tomu ve slovníku *Základní pojmy divadla*,¹⁹ se heslem studiové divadlo kolektiv autorů zabýval poměrně hlouběji. V definici uvádějí, že studiové divadlo je zvláštní případ experimentálního divadla a jeho představení není možné identifikovat pouze na základě běžného vnímání, ale pro rozpoznání jsou nezbytné informace o okolnostech vzniku. Proces zkoušení je totiž u studiových divadel mnohdy důležitější než výsledné představení. Společným rysem divadel studiového typu je také důraz na autorskou tvořivost.

Genezi pojmu studiové divadlo popisuje Bohumil Nekolný ve své publikaci. Již od poloviny sedmdesátých let postupně nastupovala mladá generace, která chtěla dělat divadlo jiné, než bylo prezentováno většinovým systémem. „Jiné tematicky (...), jiné v prostorovém řešení, zbavené formálnosti a „reprezentativnosti“, jiné v generačním pocitu společné „účasti“ na divadle jako otevřené oboustranné komunikace atd.“²⁰ Objevily se nové přívlastky jako například mladé, jiné, nové, či alternativní divadlo. Nejvhodněji se jevil termín nové divadlo. Problémem bylo, že většina těchto označení dávala prostor pro opozice v jiných pojmech (nové, či mladé oproti starému divadlu, jiné divadlo nabízí otázku „jiné vůči čemu?“, atd.).

¹⁷ JUST, Vladimír, cit. d, s. 114.

¹⁸ RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008.

¹⁹ PAVLOVSKÝ, Petr, cit. d, s. 261–263.

²⁰ NEKOLNÝ, Bohumil, cit. d, s. 25.

Po detailnější analýze určujících znaků studiových divadel se ukázalo,²¹ že se v tomto pojetí proměňuje celá divadelní struktura a pojem nové divadlo není s to obsáhnout celý koncept studiovosti, který se stále proměňoval a zdokonaloval. Dalším nabízeným byl termín avantgarda, který však odkazuje k meziválečnému divadlu dvacátých let 20. století. Termín otevřené divadlo pak byl v obecném povědomí spojován zejména s Divadlem na provázku a jeho programem nepravidelné, otevřené dramaturgie. Nakonec – v podstatě eliminací – převládl pojem studiové divadlo. Termín studio postihuje „společný a rovnoměrně zatížený specifický znak těchto souborů – jejich divadelní metodiku. Metodiku procesu tvorby jako používání „ne-použitých“ modelů, postihoval i charakter objevování a nacházení, společnou práci v týmu i pospolitost kolektivní tvorby. Obsahuje v sobě i význam nedokončenosti, pracovitosti a používání mozku. A také učení a sdělování, má v sobě prvek novosti, jinosti, otevřenosti, a může přinášet a přináší alternativní řešení. Přitom nelimituje poetiku jednotlivých souborů.“²² Označení studiových divadel obhajuje Nekolný, který je přesvědčen, že nová divadelnost sedmdesátých a osmdesátých let má své kořeny také v historii malých divadel, ale sama tento termín přesahuje. Studiové soubory ve své tvorbě využívají nové prvky, podle kterých se začínají profilovat jako uzavřená skupina. „Tím, že se tato divadelnost ustavovala v jiné kulturní situaci a jiném společenském kontextu, byla nucena se formovat na kvalitativně odlišné bázi. Vznikl zcela svébytný fenomén s řadou specifických charakteristik.“²³ Nekolný ve své publikaci vycházel z dobových textů, v nichž někteří tvůrci sami vymezovali znaky studiové tvorby, a je tak prvním autorem, který systematicky popsal a vymezil charakteristiku studiových divadel.

Se zařazením souborů mezi studiové je to obdobně těžké jako s jejich úplnou charakteristikou. Při určování kritérií studiovosti budu proto pracovat se dvěma vymezeními studiových scén, které popisuje Tatjana Lazorčáková v publikaci *Studio Forum*,²⁴ a to s užším a širším pojetím. V širším pojetí zahrnuje pojem studiové divadlo tvorbu, která se vymyká obvyklým tvůrčím postupům, sleduje

²¹ Bohumil Nekolný píše o vyvolané diskuzi v roce 1982, „která nás vedla k detailnější analýze určujících znaků“. Tamtéž, s. 25.

²² Tamtéž, s. 26.

²³ NEKOLNÝ, Bohumil, cit. d, s. 14.

²⁴ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studio Forum - příběh divadla*, cit. d.

odlišné cíle a funkce divadla, klade důraz na aspekty tvořivosti, týmovou práci, zkoušení výrazových postupů a na scénografické experimenty.²⁵ Pověštinou jde o soubory mající již ve svém názvu termín studio, působící od jejich počátků pod záštitou velkých divadel a organizací. Divadelní soubor Studio Ypsilon, který vznikl již v roce 1969 při libereckém Naivním divadle (dříve Severočeské loutkové divadlo), se nejprve řadil do širšího okruhu studiových scén. Následnou profilací své tvorby a celkovým přístupem k divadlu se však ke konci sedmdesátých let vřadil mezi užší skupinu studiových scén. Autoři publikací o hnutí studiových divadel ale převážně pracují s užším pojetím studiových scén, což je šestic souborů, která se v osmdesátých letech ve studiové sféře vyprofilovala nejvíce. Jejich podstatou (a konečně odlišnými znaky od malých scén šedesátých let a autorských divadel sedmdesátých let) je několik aspektů: stabilizovaný tým, vlastní poetika, směřování k modelu otevřeného divadla, mimodivadelní akce, chápání divadla jako prožitku, setkání, bytí. Dominantními znaky, spojující tuto vyprofilovanou skupinu souborů, jsou zejména nepravidelná dramaturgie a nepravidelný prostor.²⁶ Užší pojetí studiových scén vymezuje ve své publikaci Bohumil Nekolný, podle kterého se hnutí studiových divadel prosazovalo zejména v letech 1978–1988, a to konkrétně skupinou šesti souborů: Divadlo na provázku, HaDivadlo, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji, Činoherní studio a Studio Beseda Divadla Vítězného Února. Nekolný se ve své studii věnuje užšímu okruhu studiových souborů a popisuje zde několik typických aspektů jejich tvorby: chápání divadla jako kulturního hnutí, společný dialog s divákem (divadlo jako komunikace), přesahy žánrů a druhů, přítomnost originálu, dominance divadelního autorství, chápání divadla jako kolektivity a komunity, proměna prostoru nebo také dramaturgie tématu (ve formě nepravidelnosti, otevřenosti či autorství dramaturgie).²⁷ Charakteristická byla i sama neustálenost pojmu studiové divadlo v minulých letech (viz geneze pojmu výše). Dalším ze společných znaků studiových souborů je generační spřízněnost, jelikož u většiny tvůrců a představitelů této poetiky najdeme léta narození mezi roky 1943–1950. V každém z divadel, kterým

²⁵ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studio Forum - příběh divadla*, cit. d., s. 27.

²⁶ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století*, cit. d, s. 10.

²⁷ NEKOLNÝ, Bohumil, cit. d., s. 14

se Nekolný ve své publikaci věnuje, můžeme najít tvůrce patřící do zmíněné generace. V Divadle na provázku jsou to Eva Tálská, Boleslav Polívka či Petr Oslzlý, z HaDivadla do zmíněné generace patří Arnošt Goldflam, Svatopluk Vála a Josef Kovalčuk, v Činoherním studiu jsou to Ivan Rajmont a Alex Koenigsmark, z Divadla na okraji Zdenek Potužil a Miki Jelínek a z hradecké Besedy jsou to tvůrci Miloslav Klíma, Miroslav Krobot, Josef Krofta a Petr Matásek. Pouze divadelníci ze Studia Ypsilon jsou o pět až deset let starší (Jan Schmid, Karel Novák, Zdenek Hořínek nebo Miroslav Melena).

Tatjana Lazorčáková se ve své publikaci *Studio Forum* primárně věnuje olomouckému souboru působícímu v letech 1975–1991, který autorka řadí do širšího pojetí studiových divadel. Mimo jiné zde také popisuje obecné aspekty studiovosti, které přísluší celému širšímu okruhu studiových scén. Uvádí zejména důraz na tvořivost, týmovou práci, zkoušení výrazových postupů, scénografické experimenty a dramaturgické hledání v podobě divadla-dílny. Lazorčáková poukazuje na diskuzi, ve které se jak kritici, tak teoretici a divadelní tvůrce snažili definovat podstatu proměny autorských divadel sedmdesátých let. „Vedle aspektu generačního spříznění, a experimentátorského hledání nacházejí hlavní znaky v propojení na amatérskou scénu, v prioritě tématu nad pevným textem a v žánrovém synkretismu, v posílení prvků sociologických (prvořadé je setkávání a spoluprožívání), antropologických a multikulturních (divadlo jako součást širšího kulturního hnutí v evropském a světovém kontextu).“²⁸

Každý autor, věnující se ve své publikaci studiovým divadlům, však za důležité označuje jiné aspekty studiovosti. Obecně platí, že za nejdůležitější jsou považovány²⁹ důraz na týmovou práci a zkušební proces, scénografické experimenty, nepravidelná dramaturgie a osobnostní herectví.

Pro předkládaný text je stěžejní spolupráce Studia Beseda s loutkovým Divadlem DRAK, které se budeme snažit zařadit do proudu studiových scén osmdesátých let. Při analyzování inscenací budeme pracovat zejména s těmi aspekty studiovosti, které jsou považovány za nejdůležitější, tedy důraz na týmovou práci a zkušební proces, scénografické experimenty, nepravidelná dramaturgie a

²⁸ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studio Forum - příběh divadla*, cit. d, s. 28.

²⁹ Objevují se ve většině publikací, autoři s těmito aspekty studiovosti pracují nejčastěji.

osobnostní herectví. Neopomeneme ani rozdělení na širší a užší okruh studiových scén, se kterým budeme i nadále pracovat.

3. Historický kontext a tvůrčí osobnosti Divadla DRAK

Po druhé světové válce, kdy bylo loutkové divadlo zrovnoprávněno s ostatními divadelními druhy a začala se systematicky budovat síť loutkových divadel, vzniklo jako jedno z posledních i Divadlo DRAK (**D**ivadlo **R**adosti **A**trakcí a **K**omedie). V roce 1958 se pro návštěvníky v Hradci Králové otevřelo pod názvem Východočeské loutkové divadlo. Název Divadlo DRAK se ustálil o deset let později. Zakladatelem a prvním režisérem byl Vladimír Matoušek, po kterém angažmá do funkce ředitele získal Jan Dvořák. V knize *Mor na ty vaše rody!!!*³⁰ se Jan Dvořák zmiňuje o svém nástupu do Divadla DRAK a o změně jeho zaměření. „Nové vedení se celkem snadno shodlo na tom, co nám bude společně ležet na srdci: návraty k lidovému umění, přichylnost k písmáckým a literárním tradicím východních Čech, soustavný zájem o dramaturgizaci slavných titulů světové literatury pro děti a mládež. To vše jako divadlo zábavné, optimistické, plné fantazie a přitom srozumitelné, prosté snobského mudrování.“³¹ Z Dvořákova výroku si můžeme domyslet, že DRAK byl od začátku divadlem otevřeným novým věcem i novým lidem, a zejména chtěl být divadlem přístupným pro každého. V dnešní době se mezi pravidelné publikum neřadí pouze děti, ale také nadšení dospělí, kteří se prostřednictvím loutkových inscenací vracejí do svých dětských let.

Historie Divadla DRAK se dělí do několika období. Začala se psát roku 1958, kdy bylo divadlo založeno. V prvním období nastoupili do divadla režisér a autor Jiří Středa s výtvarníkem Františkem Vítkem, do pozice dramaturga a ředitele Jan Dvořák, režisér Miroslav Vildman, výtvarník Petr Kalfus a v neposlední řadě hudebník a herec Jiří Vyšohlíd (působící v DRAKu dodnes). V roce 1966 se na světovém festivalu UNIMA v Mnichově stala senzací inscenace Miroslava Vildmana *Pohádka z kufru* (1964) a Čechy, i celý svět, tak dostaly povědomí o hradeckém loutkovém divadle s velkým potenciálem. Nejvýznamnější éru Divadla DRAK zahájil svým nástupem režisér Josef Krofta v roce 1971. S výtvarníkem Františkem Vítkem stvořil – mimo jiné – úspěšnou inscenaci *Enšpígl* (1974). Legendární trio tvůrců však vzniká až po příchodu výtvarníka Petra Matáska, a to režisér Josef Krofta, výtvarník Petr Matásek, hudebník Jiří Vyšohlíd. Díky společné tvorbě se z DRAKu stává loutkové divadlo světového rázu a jejich inscenace

³⁰ ČERNÝ, František, DVOŘÁK, Jan, cit. d.

³¹ Tamtéž, s. 23.

dosud inspirují domácí i zahraniční tvůrce. Předposledním obdobím je etapa „mladých tvůrců“, která začala v roce 1995 příchodem režiséra Jakuba Krofty (syna Josefa Krofty), scénografem Markem Zákosteckým a dramaturgyní Dominikou Špalkovou. Další mladí tvůrci nastoupili do DRAKu v roce 2013, zastoupení čerstvě vystudovaným režisérem Jakubem Vašíčkem, dramaturgem Tomášem Jarkovským a herečkou Johanou Vaňousovou.³²

Divadlo DRAK je také dodnes specifické svým zaměřením, které není vyhraněno ani pro dětské ani pro dospělé publikum, což z něj dělá divadlo rodinné. Každé představení má svá silná místa, atraktivní pro děti, ale zároveň i jinotaje, které dokážou odkrýt pouze dospělí. Pro každou inscenaci jsou vyráběny nové loutky a řada z nich už v žádných dalších inscenacích není použita. Vedení divadla se proto rozhodlo v roce 2010 otevřít muzeum s názvem Labyrint Divadla DRAK, ve kterém si mohou návštěvníci prohlédnout loutky z historických inscenací divadla, ale také si mohou v laboratoři zkusit různé divadelní profese (od osvětlovače přes zvukaře, až po samotné loutkoherce).

Důvodem, proč zde musíme věnovat velkou část pozornosti zejména Josefu Kroftovi (1943–2015), je fakt, že to byl on, kdo do DRAKu přivedl svou typickou poetiku, díky které je královéhradecké loutkové divadlo známé v Čechách i v zahraničí dodnes. Krofta však není spojen výhradně s divadelní sférou, ale působil také jako vysokoškolský pedagog na pražské DAMU a jako náměstek primátora Královéhradeckého kraje. V roce 1994 mu byl udělen profesorský titul. S divadelní kariérou začal v Českých Budějovicích, kde v Malém divadle od roku 1968 působil jako režisér. O tři roky později se dostal do Divadla DRAK, opět jako režisér, a v roce 1981 se stal i uměleckým šéfem souboru. Režijně působil souběžně také v Divadle Spejbla a Hurvínka v Praze a v dánském Odense Teater. Vytvořil přes 100 inscenací, na kterých se podílel nejen jako režisér, ale například jako autor či spoluautor textu. V roce 1989 se stal spoluzakladatelem a zároveň vedoucím Katedry loutkového a alternativního divadla Divadelní fakulty AMU v Praze a byl také iniciátorem vzniku Mezinárodního institutu figurálního divadla v Hradci Králové. Zároveň byl i profesorem – konzultantem v Institutu International de la Marionette ve francouzském Charleville-Mézières. Divadelní akademie v Norsku i Guggenheimova nadace v New Yorku ho zařadily do cyklu Setkání s Mistry.

³² ČERNÝ, František, DVOŘÁK, Jan, cit. d, s. 10 – 20.

Od roku 1971 v Divadle DRAK Josef Krofta vytvořil spoustu proslulých žánrově odlišných inscenací, jako například *Princezna s ozvěnou* (1971), *Enšpígl* (1974), *UNIKUM – dnes naposled!* (1978), *Sen noci svatojánské* (1984), *Prodaná nevěsta* (1986) a další. Spolupracoval také s mnoha zahraničními divadelními soubory z Německa, Polska, Finska, Mexika, USA, Japonska nebo Austrálie. Za rok 2012 dostal Josef Krofta ocenění Thálie za celoživotní mistrovství v oboru loutkového divadla.

Henryk Jurkowski popisuje dobu, kdy Krofta vstoupil do divadelního kontextu, jako vcelku jednoduchou pro začínajícího režiséra. Důvodem byl nově nastupující způsob hraní s nezakrytými herci, a pro mladé režiséry tak bylo jednodušší prosazovat další nové principy. Herci již byli skutečně nedílnou součástí inscenace, čímž se začalo upozorňovat na potenciál rozvoje dosud používaných výrazových prostředků. Krofta nově zavedený druh vztahu mezi loutkou a vodičem dovedl svým způsobem k dokonalosti zejména proto, že vždy spatřoval zásadní rozdíl mezi pojmy manipulace a animace. O svém základním přístupu ke vztahu loutky a herce se zmínil v publikaci *Josef Krofta: inscenační dílo*. „Animovat neznamená pohybovat, ale dávat duši. To je neobyčejně významné. Vdechnout předmětu duši není totéž, co udělat perfektní kopii něčeho. Dobrý animátor není ten, kdo dokáže, aby loutka nabrala kousek špagety na vidličku a natočila ji. To je řemeslo, zatímco umělec nás přesvědčí, že každá věc, které se dotkne, je živá a obdařená duší, že ji animátor právě objevil a probudil k vlastnímu životu.“³³ Zmíněný přístup k loutce se stal Kroftovým osobním krédem, podle kterého tvořil veškeré své inscenace a které ukázalo nové možnosti (nejen) českému loutkovému divadlu.

Jurkowski také zmiňuje, že pro Kroftovy inscenace je typická jakási „hra na něco“. Režisér využíval loutky a loutkoherce v novém světle, jako rovnocenné partnery, kteří jsou na jevišti jednou postavou. Loutka na scéně má zároveň svého živého představitele v podobě jejího vodiče. V inscenaci *Prodaná nevěsta* mají například Mařenka, Vašek i Kecal každý svého herce, který s loutkou pracuje stejně jako sám se sebou. Herci tak mimo fakt, že začali být viditelní na scéně, začali být i nedílnou součástí inscenace, jakožto dvojníci loutkových postav. Vztah loutky a jejího vodiče se posouvá na další úroveň, kde herec loutku nejen vodí, ale živě s ní

³³ KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, cit. d., s. 98.

komunikuje, mluví za ni i s ní. Společně se doplňují v dialogích i v pohybových akcích a z inscenace se stává zcela nový, doposud nevídaný zážitek.

Kroftova díla jsou specifická svou autorskou výpovědí, kterou režisér vyjadřuje názor na svět bez ohledu na povahu inscenace a žánr hry, ať se jedná o pohádky (*Zlatovláska* (1981), *O Sněhurce* (1979), *Popelka* (1975), *Šípková Růženka* (1976) nebo významná literární nejen česká, ale i světová díla (*Strakonický dudák* (1989), *Máj* (1976), *Kytice* (1973), *Sen noci svatojánské* (1984), *Komedie plná omylů* (1978), *Pastýřka putující k dubnu* (1982). Henryk Jurkowski poukazuje na Kroftův častý námět, kterým je vítězství idejí nad přízemními podmínkami lidské existence. Tento motiv můžeme najít například v inscenacích *Píseň života*, *Zlatovláska*, *Popelka* nebo také v inscenaci *Pastýřka putující k dubnu*, která byla uvedena ve Studiu Beseda. Kromě nevšední kombinace živého a dřevěného herce byl Josef Krofta typický svým osobitým humorem, který plynul z nového náhledu na staré věci. Jurkowski v publikaci *Josef Krofta: inscenační dílo* zmiňuje, že Kroftovo umění je laskavé, plynoucí právě ze silného smyslu pro humor, a jeho divadelní obrazy jsou nebývale silné.

Pokud se však máme v práci věnovat zařazení Divadla DRAK mezi studiové soubory, je nezbytné přihlížet nejen k charakteristickým prvkům studiových scén, které jsou patrné ve výsledných představeních, ale také k celému tvůrčímu procesu předcházejícímu premiérové uvedení. Jak jsme již zmiňovali, v širším pojetí pojmu studiové divadlo je obsažena tvorba, která se vymyká obvyklým tvůrčím postupům, sleduje odlišné cíle a funkce divadla, a klade důraz na aspekty tvořivosti, týmovou práci, zkoušení výrazových postupů a na scénografické experimenty. Josef Krofta v rozhovoru³⁴ zmiňoval svou techniku práce s herci, která se všemi výše uvedenými atributy studiových scén úzce souvisí. Režisér popisoval týmové spoluautorství, které bylo pro jeho inscenační tým a herce naprosto přirozené a nezbytné. Krofta přiznal, že pouze jednou zkusil vzít již hotový, v minulosti inscenovaný text, a předložit ho hercům. Podle jeho slov se pokus nevyplatil, protože herci v DRAKu byli zvyklí na inscenacích spolupracovat tím způsobem, že během zkoušek přicházeli s nápady, které režisér následně selektoval. Z Kroftových slov vyplývá, že si byl sám vědom důležitosti kolektivní práce, která je ve výsledku mnohem účinnější a přínosnější, než individualistický přístup. Pro Kroftu, ale i pro Divadlo

³⁴ Osobní rozhovor s režisérem Josefem Kroftou ze dne 12. 4. 2013.

DRAK obecně, bylo vždy kolektivní autorství samozřejmostí. Dalo by se označit jako „know-how“, které zaručuje sebranost souboru a následný úspěch u diváků. V hradeckém DRAKu byli vždy herci zvyklí se na inscenacích podílet a dotvářet je společně s týmem režiséra, výtvarníka a dramaturga. Aniž by se inscenace musely oficiálně prezentovat jako kolektivní díla, dá se říci, že každá z těch, které režíroval Josef Krofta, jím byla. Krofta vždy dbal na aspekty tvořivosti a na týmovou práci tím způsobem, že nechával herce promluvit, projevit svůj názor. Režisérova slova potvrdil i herec Vladimír Marek, který v angažmá Divadla DRAK strávil osmnáct let (1973–1991). Marek zmínil i Kroftovu schopnost dát přednost cizímu, zajímavějšímu nápadu před svým vlastním.³⁵

V publikaci *Josef Krofta: inscenační dílo* zmiňuje redaktorka Marta Ljubková svůj osobní názor na práci Josefa Krofty, a zejména své přesvědčení, že když nad souborem stojí někdo, jako je Josef Krofta, je záruka, že konečný výsledek bude opravdu nezapomenutelný. „Josef Krofta – to je jméno. Vývozní i dovozní značka. Synonymum pro kvalitní divadlo. Osobnost. Záštit. Záruka. Tvůrčí duch hradeckého divadla DRAK. Vynikající režisér, samozřejmě. Dělá dobré divadlo.“³⁶ Dobré divadlo by však nemohlo fungovat a žít bez dalších tvůrčích složek. Krofta by kvalitní inscenace dokázal tvořit i sám, ale jak píše Ljubková, jeho životním štěstím bylo, že vždy kolem sebe dokázal shromažďovat další schopné tvůrce. Kroftovy inscenace by byly jen poloviční bez funkční scénografie, dramaturgie nebo výrazného hudebního doprovodu. Jedním z Kroftových celoživotních divadelních partnerů byl například i hudebník Jiří Vyšehrad, se kterým za 37 let spolupráce stvořil většinu inscenací. Herec a muzikant, který je dodnes jednou z největších osobností Divadla DRAK, má také svůj specifický styl, o kterém se zmiňuje Jan Dvořák v publikaci *Mor na ty vaše rody!!!*. „Díky Jiřímu Vyšehradovi přestali hradečtí loutkáři hudbu vnímat jako zvukovou ilustraci děje a jeho nálad a povýšili hudebně zvukový plán na rovnocennou a dokonce i viditelnou složku inscenace“.³⁷ Josef Krofta s Jiřím Vyšehradem ve stejnou dobu v jednom divadle spojili dohromady dva nové principy. Výsledkem byla představení, ve kterých postavy zastupovaly loutky i lidé, herci navíc na scéně zpívali a hráli na hudební

³⁵ Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/tvare-a-jizvy-vladimira-marka-no-4>.

³⁶ KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, cit. d, s. 114.

³⁷ ČERNÝ, František, DVORÁK, Jan, cit. d, s. 24.

nástroje, což je ona viditelná hudební složka inscenace, o které se zmiňuje Dvořák. Josef Krofta se správnými lidmi uměl nejen obklopovat, ale dokázal z jejich přítomnosti, tvůrčích nápadů a myšlenek, vytěžit vždy maximum. Dokládá to i množství mezinárodních projektů a zahraničních režii, které Krofta uskutečnil. Za mezinárodní projekty můžeme připomenout česko-polsko-slovenského *Jánošíka* (1975), *Královnu Dagmar* (1988), kterou Krofta vytvořil ve spolupráci s Dánským souborem, projekt *Babylonská věž* (1993), nebo jeho poslední (často zmiňován jako nejúspěšnější) mezinárodní projekt *Mor na ty vaše rody!* (2001), vytvořený ve spolupráci s Japonskou nadací (Japanese foundation). Krofta v letech 1975–2003 spolupracoval (a nutno říci, že byl hlavním tvůrcem) na jedenácti mezinárodních projektech.

Josef Krofta v Divadle DRAK strávil velkou část svého tvůrčího života a jeho působení na této scéně by se dalo rozdělit do několika období. Prvním z nich jsou počáteční čtyři roky (1971–1975), kdy se, coby nový režisér, sžíval se souborem a prostory. V první etapě ukázal nejen publiku, ale i kolegům, jakou cestou chce vést svou tvorbu i celé Divadlo DRAK. V inscenacích, které Krofta režíroval, byla znát zejména nová filosofie vztahu herec-loutka, kterou jsme popisovali výše. Druhou Kroftovu tvůrčí etapu v DRAKu zahájil svým příchodem výtvarník Petr Matásek v roce 1975, se kterým hradecký režisér působil v minulosti již v Plzni a Liberci. Jejich projekty měly společný rys – dominantní kulisu uprostřed scény, která měla vždy multifunkční využití. Jednou ze společných inscenací je například *Popelka* z roku 1975, která se celá odehrávala ve staré skříni. V inscenacích *Prodaná nevěsta* a *Píseň života* se vyskytují také dvě výrazné kulisy, kterým se budeme podrobněji věnovat v analýzách inscenací v následujících kapitolách. Další období se vztahuje zejména k působení Studia Beseda, kde Krofta byl jedním ze tří angažovaných režisérů. Etapa, která by se dala nazvat „činoherní“, by však nebyla Kroftova, pokud by se v ní nevyskytovaly loutky, které režisér dokázal zapojit i do textů, jako je například Tylův *Strakonický dudák* (1989) nebo Jeffersova *Pastýřka putující k dubnu*. Ve Studiu Beseda se začala mísit činohra s loutkovým divadlem, čímž vznikla originální, autorská scéna, jejíž působení však trvalo pouze v rozmezí let 1980–1984. V poslední etapě, která skončila rokem 2008, se Krofta věnoval zejména mezinárodním projektům, ve kterých spolupracovalo Divadlo DRAK s dalšími loutkovými soubory z celého světa.

Kroftova specifická práce s dřevěnou loutkou a živým hercem ve společné jevištní akci určuje dodnes profil hradeckého DRAKu. Režiséři nastupující po Josefu Kroftovi do Divadla DRAK stále čerpají z jeho neutuchající energie, kterou do svých inscenací vložil. Krofta dokázal prosadit nový způsob práce s loutkou na světové úrovni a sám se stal ikonou, která loutkové divadlo provází i poté, co ze svého divadelního angažmá odešel. Tvorba Josefa Krofty se obecně dá charakterizovat autorskou výpovědí, dominancí tématu nad pevným dramatickým textem, důrazem na týmovou práci, spoluautorství a tvořivost a nevšedním využitím loutek. Některé z těchto znaků lze přiřadit k obecným kritériím vymezení studiových divadel, kterými jsou zejména nepravidelná dramaturgie, tvorba kladoucí důraz na tvořivost, autorskou výpověď a týmovou práci (viz 1. kapitola). Aspekty Kroftovy tvorby v kontextu hnutí studiových divadel porovnáme v analýzách dvou inscenací Divadla DRAK v páté kapitole.

4. Divadlo DRAK ve spojení se Studiem Beseda

V úvodní kapitole jsme charakterizovali česká studiová divadla osmdesátých let 20. století. V užším pojetí těchto souborů se nachází i Studio Beseda, které spolupracovalo po celou dobu své krátké existence (1980–1984) s Divadlem DRAK. Domovskou scénou Studia Beseda však překvapivě nebyl DRAK, ale Divadlo Vítězného února (dnešní Klicperovo divadlo). Z důvodu krize, která byla zapříčiněna čím dál menší návštěvností divadla, byla v sezoně 1979–1980 do Hradce Králové pozvána skupina divadelníků z Chebu, režisér a dramaturg Jan Grossman, režisér a herec Miroslav Krobot, dramaturg Miloslav Klíma, herec Jan Novotný, herečka Jarmila Pavlousková a další. Chebští divadelníci hned při prvních cestách do Hradce Králové kontaktovali tvůrce Divadla DRAK: režiséra Josefa Kroftu, výtvarníka Petra Matáska, muzikanta Jiřího Vyšohlída a dramaturga Jana Dvořáka. Snahou nově pozvaných tvůrců bylo změnit v Divadle Vítězného Února celkovou dramaturgii, získat pro divadlo nové, mladší publikum a také zřídit malé studio. Příchozí skupina vycházela z podobné situace v chebském divadle, v němž bylo nově zřízeno Studio D s prostorem pro 50 diváků, které nabízelo výlučnější repertoár a blízký kontakt s herci. Zmíněný studiový prostor měl být inspirací pro zřízení nového, menšího jeviště i v Hradci Králové. Otázkou však zůstávalo, kde nová scéna najde zázemí. S prvním nápadem přišel tehdejší dramaturg Divadla DRAK Jan Dvořák a upozornil kolegy na volný prostor v domě U Zlatého orla, ve kterém kdysi se svým souborem hrával Václav Kliment Klicpera. Na jaře roku 1980 se dům začal vyklízet a upravovat a již v prosinci téhož roku byl připravený pro premiéru první inscenace nově vzniklé scény Studia Beseda *...na Candida* (1980). Zkoušky probíhaly ještě ve staveništi, ale výsledná premiéra byla beznadějně vyprodaná. Ostře satirická hra je Petrem Pavlovským i po 30 letech od uzavření scény oceňována jako nejlepší inscenace souboru Studia Beseda.³⁸ Za dobu své krátké existence uvedla Beseda celkem sedm inscenací, z toho pět režirovaných Josefem Kroftou (*...na Candida*, *Lituji, že nejsem básník* (1981), *Pastýřka putující k dubnu* (1982), *Škola staletími* (1982), *Mechanické divadlo* (1984) a dvě Miroslavem Krobotem (*Romeo a Julie* (1982), *Sviť, sviť, má hvězdo* (1983). O prvních třech Kroftových inscenacích se zmiňuje divadelní teoretik

³⁸ KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, cit, d, s. 105.

František Schildberger v publikaci *Studio Beseda* jako o zvláštním triptychu. Tři původní autorské adaptace, inscenované jedním týmem, zpracovávají ve všech třech případech stejné téma – „bezbrannost čistého (a poněkud naivního) citového člověka v lhostejném a surově nevlídném okolním světě“.³⁹ Jde přitom o díla pocházející z jiných prostředí (Francie, Čechy, USA), z různých století (18., 19. a 20.) a jsou i odlišných žánrů (román, autorské zápisky, báseň). Jak zmiňuje Schildberger, jedná se o přímo ukázkový příklad nepravidelné dramaturgie, uplatněné při sdělování jediného poselství. Tvůrci s texty zacházeli volně, přesně podle studiových principů (nepravidelná dramaturgie, týmová spolupráce, autorský přístup, dominance tématu).

Režisér Josef Krofta na spolupráci DRAKu s Besedou vzpomínal s nostalgií. Zmínil, že setkání s Janem Grossmanem, Miloslavem Klímou a Miroslavem Krobotem bylo pro tvůrčí tým Divadla DRAK výzvou zkusit něco jiného. V osmdesátých letech bylo nevídané jezdit do Hradce Králové cíleně na představení Studia Beseda namísto velké činoherní scény. Herci, které mohlo publikum vidět na hlavní scéně Divadla Vítězného února, často hráli v malém studiovém prostoru zcela jinak. Díky bližšímu kontaktu s diváky se jejich herecký styl změnil k nepoznání.⁴⁰

Pro hradecké publikum byla malá studiová scéna něco nového a Studio Beseda v krátké době získalo nebývalý ohlas. Představení byla vyprodaná zejména z důvodu, že nikdy nebylo jasné, kdy cenzoři inscenaci zakážou, či doporučí co nejméně reprízovat. Jan Dvořák se v publikaci *Studio Beseda* zmiňuje o tomto období jako o divadelním převratu hluboko před listopadem 1989. Jak pro tvůrce, tak pro publikum byla Beseda možností „útěku od reality“. Ovšem stejně tak rychle, jako se objevila, opět zmizela. Tvůrci se do všeho vrhli doslova po hlavě a podle slov Josefa Krofty funkcionářům Komunistické strany Československa chvíli trvalo než zjistili, co se jim vlastně zformovalo pod rukama. Během pár sezon (1980–1984), v nichž Studio Beseda v Hradci Králové působilo, zde bylo uvedeno pouze sedm premiér, a i přesto (nebo možná díky tomu) se vedlejší, studiová scéna

³⁹ KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, cit, d, s. 152–153.

⁴⁰ J. Krofta, O. Šulc: Jak těžké je vzpomínat. Hadrián, festivalový časopis, Divadlo evropských regionů, Hradec Králové, 24. 6. 2008, s. 8.

Divadla Vítězného Února i za takto krátkou dobu stihla nezapomenutelně zapsat do povědomí publika a získat si své osobité místo mezi soubory studiových divadel.

5. Analýzy inscenací

Po zhlédnutí několika dostupných audiovizuálních záznamů představení Divadla DRAK ze zkoumaného období osmdesátých let se pro mě inscenace *Píseň života* a *Prodaná nevěsta* staly poměrně jasnou volbou pro analýzy. Kromě dat premiér, spadajících do osmdesátých let minulého století (1985 a 1986), inscenace spojují také stejné tvůrčí týmy. Režie se v obou případech ujal Josef Krofta, autorem výpravy byl Petr Matásek a hudebně se podílel Jiří Vyšohlíd. Téměř shodné je i herecké obsazení, s tím rozdílem, že v *Prodané nevěstě* je herců až osmnáct a v *Písni života* hráli za spolupráce loutek (a jejich vodičů) pouze dva herci. V obou inscenacích však můžeme shodně vidět Vladimíra Marka a Ladislava Peřinu. Další herci v *Písni života* působí jen jako vodiči loutek a pro běžného diváka nejsou příliš viditelní. Obě inscenace se také dají označit za profilové, s ohledem na tvorbu Divadla DRAK a Josefa Krofty. V roce 1986 se na 16. Skupově Plzni předvedlo královéhradecké divadlo se třemi novými inscenacemi, z nichž dvě byly právě *Píseň života* a *Prodaná nevěsta* (třetí inscenací byl *Míček Fliček* v podání studentů loutkoherectví z DAMU). V soutěžní části získala *Píseň života* hlavní Skupovu cenu a dále dvě individuální ceny, za herectví byl oceněn Vladimír Marek (postava Draka) a za dramaturgii Miloslav Klíma. *Prodaná nevěsta* byla uvedena jen jako nesoutěžní představení, ale i přesto se o těchto dvou inscenacích Miroslav Česal ve své recenzi zmiňuje jako o zlatém hřebu celé přehlídky, který na sebe strhl obdiv všech.⁴¹

Rozdíl mezi oběma inscenacemi je v dramaturgii. *Prodaná nevěsta* je adaptací klasického operního díla a práce dramaturga zde byla nezbytná, kdežto *Píseň života* je dle principů studiového divadla ukázkou nepravidelné, kolektivní dramaturgie a uchopení textu bylo ryze autorské. Na textu pracoval celý inscenační tým, včetně herců. V obou inscenacích je také shodným prvkem dominantní kulisa umístěná doprostřed scény, čemuž se budeme věnovat v každé analýze zvlášť. Již v úvodní kapitole jsme zmínili, že vzhledem k časovému odstupu bylo možné při analýzách vycházet pouze ze záznamů. Jejich nevýhodou je skutečnost, že záběry kamery samy určují, co je v danou dobu na scéně důležité, a na co se má divák právě zaměřit. Celkový pohled na jeviště se v záznamech vyskytuje velmi zřídka, namísto

⁴¹ ČESAL, Miroslav: Skupova Plzeň ve znamení DRAKu. Rudé právo 66, č. 147, 26. 6. 1986, s. 5. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=>.

něj se kamera věnuje jednotlivým postavám, které snímá většinou z polodetailu. V takovém případě není prostor pro paralelní sledování více postav najednou, ale zřejmým záměrem režiséra záznamu bylo divákům zprostředkovat detailní pohled na gesta a mimiku herců (zejména v *Písni života*). V inscenaci *Prodaná nevěsta* je na jevišti početnější ansámbl, tudíž jsou záběry na celé jeviště častější. Ve výstupech s loutkami jsou však záběry většinou detailně přiblíženy na loutky a divák nemá možnost vidět mimiku jejich vodičů. Nespornou výhodou záznamů při analyzování inscenací je možnost opětovného přehrání, a tím větší šance na povšimnutí si důležitých prvků.

V obou inscenacích je patrná Kroftova typická práce s loutkou, ale v každé z nich je zcela jinak pojata. V *Písni života* jsou použity marionety, jejichž množství převažuje nad živými herci a slouží v duchu celé inscenace ke zvýraznění hlavního tématu, kterým je manipulace. V *Prodané nevěstě* jsou použity řezbované loutky typu marionet, bez vodících mechanismů, což dává hercům prostor pro bližší kontakt s loutkou. Ačkoliv se jedná o inscenace loutkového divadla, ani jedna není prezentovaná jako pohádka. *Prodaná nevěsta* není už z původního textu určena pro děti, ale DRAK z klasické opery udělal verzi lépe pochopitelnou i pro dětské publikum. Švarcův *Drak* byl původně napsán jako pohádka, ale inscenátoři zdůrazněním jinotajného tématu manipulace vytvořili představení, které bylo určeno spíše pro dospělé. Miloslav Klíma popisuje *Píseň života* jako perspektivní autorskou inscenaci, která má předpoklad stát sama o sobě, aniž by těžila z názvu či z divákovy znalosti původního textu Jevgenije Švarce.

V obou analýzách nejprve uvedu faktografické informace o původních textech a premiérových uvedeních. Následně se budu věnovat prostorovému a výtvarnému uchopení, jejichž znalost ulehčí orientaci v dramaturgicko-režijním konceptu, který následuje.

5.2. Inscenace *Píseň života*

Píseň života byla v Divadle DRAK premiérově uvedena 6. května 1985. Jedná se o kolektivní práci na téma hry Jevgenije Švarce *Drak*, v překladu Evy Sgallové. Původní text napsaný ruským židovským spisovatelem je pohádkou o třech dějstvích, odehrávající se v blíže nespecifikované zemi, kterou ovládá Drak. Usadil se zde před více než 400 lety a občané se s ním již naučili žít. Drak si každý rok bere jednu dívku a letos to má být Elza. Pocestný Lancelot, který do města zavítá, chce občanům od Draka pomoci tím, že ho zabije. Nečekané je, že občané města Drakovu tyranii snášejí bez odporu a dívky se vždy předem smíří se svým osudem. Lancelot se však rozhodne, že i přesto městečku pomůže a s Drakem se utká. Původní text ústí v paradoxní situaci, kdy Drak je sice zabit, ale na jeho místo trýznitele města směle nastupuje purkmistr a všichni občané se „vracejí do starých kolejí“. Oproti předloze je Kroftova verze kratší a její vyznění je také odlišné. V inscenaci tvůrci zcela vynechali poslední část, ve které se vládnutí nad městem ujímá purkmistr, a zakončili představení Lancelotovým vítězstvím nad Drakem. Konec představení je však i přes vítězství dobra nad zlem poněkud chmurný. Na scéně vidíme jen loutku-chlapce, který je zvědavý a ptá se maminky na různé věci. V důsledku své zvědavosti se však stává nechtěným a hra končí jeho smrtí. Na úplný konec inscenace tvůrci umístili krátký monolog postavy Lancelota, jinojahně apelující na tehdejší společnost ovládanou totalitním režimem.

Scénický prostor v *Písni života* je statický a velmi jednoduchý. Původní hra se odehrává na třech různých místech – v kuchyni, na náměstí a v sále purkmistrova paláce. V Divadle DRAK zvolili univerzální kulisu, která zastupuje všechna prostředí, navíc se mění např. i v biliárový stůl nebo vězení. Výtvarník Petr Matásek použil velký dřevěný stůl, který umístil doprostřed scény naprosto dominantním způsobem. Dřevěnou kulisu doplňuje pouze dětský stolek se židlemi, postavený na desce stolu, za kterým sedí loutky. Použití jednoho dominantního (avšak variabilního) prvku uprostřed scény je typický znak výtvarníka Petra Matáska. Dá se vysledovat i v dalších inscenacích, například v *Mlýnku z Kalevaly* (1987), v mezinárodním projektu *Královna Dagmar*, ale také v *Prodané nevěstě* (viz následující kapitola). Nezdobený čtvercový stůl sám navozuje jednoduchou, venkovskou atmosféru. Kulisa sahá hercům zhruba po pás a zabírá velkou část jeviště, ale po obvodu zároveň nechává volný prostor. Centrální stůl umožňuje

loutkám pohyb ve vyvýšené rovině, čímž se dostávají na úroveň živých herců. Postavy tak mohou komunikovat z očí do očí, ať už probíhá dialog mezi dvěma živými herci, nebo například mezi Drakem (Vladimír Marek) a Elzou (loutka). Jak jsme již zmínili, stůl se v průběhu inscenace mění v několik dalších předmětů a míst. Změny většinou probíhají pouze metaforicky, za pomoci herecké akce. Na počátku představení kulisa znázorňuje světlici v Elzině domě, načež se v dalším výstupu mění v biliárový stůl. Změna probíhá jednoduchým smetením dětského stolku se židlemi na zem a následnou hereckou akcí, ve které Lancelot s Drakem obcházejí stůl a přihrávají si imaginární biliárovou kouli. Výstup je doplněn o zvuk pohybující se koule po stole. Pro přeměnu na vězení využili tvůrci i vnitřní prostor stolu, který se po odklopení jedné části vrchní desky mění v jakousi kobku s poklopem. V *Písni života* je také zjevný scénografický experiment, demonstrováný rozšířením jeviště o lávku pro osvětlovače, kde se také odehrává děj.

Kostýmy jsou pojaty stroze a jednoduše, ale u jednotlivých postav zároveň zvýrazňují společenské postavení. Interpret postavy Draka má na sobě černý kostým, připomínající vojenskou uniformu, což podtrhuje jeho cílevědomé (až armádní) chování. Lancelotův kostým je velmi prostý, jedná se v podstatě jen o obyčejné kalhoty a tričko. Výtvarně jsou kostýmy Draka a Lancelota znázorněny jako metafora ke střetu dobra se zlem. Drak, záporná postava, je oblečený celý v černé barvě, a Lancelot, jako kladný hrdina, má na sobě kostým koncipovaný do světlých barev. Vodiči loutek, kteří jsou po celou dobu představení na vyvýšené lávce nad jevištěm (obvykle se využívá jen pro osvětlovače), mají na sobě totožné tmavé obleky s kápí na hlavě, které evokují již na první pohled poslušnost a loajalitu postavě Draka.

Hudební složka představení je také velmi strohá. Využívá se většinou pouze ke konci výstupů, jako předěl mezi dvěma divadelními obrazy. Hudby je v představení použito velmi málo, opakují se jen dvě nebo tři zvukové stopy, což ovšem není nijak rušivé, naopak je tím umocněno emocionální dění na jevišti. Minimální použití zvuku je však nahrazeno jeho důrazností v místech předělů.

Dramaturgicko-režijní pojetí

Josef Krofta ve Švarcově příběhu zdůraznil téma manipulace, což bylo velmi odvážné vzhledem k době, ve které byla hra uvedena. Jan Dvořák se v publikaci

Studio Beseda zmiňuje o osmdesátých letech jako o době, která sama byla jakousi metaforou pro manipulaci, ovládnání, ovlivňování, ať už jedince, nebo celých skupin, potažmo celé společnosti. Jakýkoliv příměr k loutkovitosti a vedenosti byl tedy na místě. Pojem loutkové divadlo se v období normalizace stal velmi aktuálním, zejména v ohledu na společnost a uchopení celého tehdejšího systému. Normalizace je většinou teatrologů v odborných publikacích popisována jako doba nebezpečná pro odvážnou tvorbu a pro díla s jasným vyzněním. Proto bylo téměř nutností ukryvat se za metafory a nejinak tomu bylo v Divadle DRAK, kde se tvůrci inspirovali zejména legendami, pohádkami a mýty. Na *Písni života* je však zřetelné, že i do pohádkové předlohy schopní tvůrci dokážou zašifrovat jinotajné odkazy a narážky, které by v každém jiném představení působily provokativně a byly by s největší pravděpodobností záminkou pro cenzuru či úplné vyřazení z repertoáru.

Kroftovu hru s metaforami můžeme připisovat době, ve které tvořil, ale nesmíme zapomínat, že Josef Krofta byl především divadelník a loutkář v tom nejryzejším slova smyslu. Jeho zásada, že "loutka musí být použita jen tehdy a tam, kde bude plně funkční a kde prokáže, ještě lépe dokáže to, co nelze očekávat a vyžadovat od herce,"⁴² je patrná i v inscenaci *Píseň života*. Jeho neočekávaná „záměna“ loutek s lidmi je tím správným důkazem. V postavě Draka by snad každý očekával loutku, několikahlavou saň, ovládanou nejméně dvěma vodiči, která sužuje obyvatele městečka, coby živé herce. Krofta tyto dvě roviny však zaměnil a změnil tak pojetí celého textu. Roli Draka ztvárnil herec Vladimír Marek, oblečený do obyčejného černého kostýmu, obyvatelé města jsou zastoupeni loutkami, klasickými marionetami, které jsou obsluhované loutkoherci z plošiny nad jevištěm. Těžko bychom hledali lepší metaforu pro ovládnání, než jakou je vedení dřevěné loutky. Režisér si byl tohoto faktu vědom a hlavnímu tématu v inscenaci podřídil každou divadelní složku. Manipulace je zdůrazněna například i tím, že loutku purkmistra, nejloajálnějšího obyvatele města k postavě Draka a k jeho nastolenému vládnutí, animoval sám Vladimír Marek, představitel postavy Draka.

⁴² KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel, cit. d, s. 33.

V publikaci *Živé dědictví loutkářství*⁴³ zmiňuje Nina Malíková propojení autorských a studiových divadel a uvádí, že Josef Krofta při tvorbě inscenace pracuje se Švarcovým textem v duchu autorského divadla. Hradečtí loutkáři byli vždy známí svým autorským uchopením textů, v polovině osmdesátých let však fascinovali světové divadelní publikum právě svým ztvárněním *Písně života*. Scénář volně vychází z původní pohádky, avšak tematickým posunem a důrazem na konkrétní situace příběhu, vytvořil nový autorský text. *Píseň života* je pojata v duchu nepravidelné dramaturgie, což je prvek, který koresponduje se studiovým hnutím. Dalším ze znaků studiových divadel je tvorba, která se vymyká obvyklým tvůrčím postupům. Vzhledem ke Kroftovu pojetí režie a k jeho celkové tvůrčí práci, kterou jsme vymezovali výše, budeme tento aspekt studiového divadla hledat v jeho inscenacích cíleně. V *Písni života* je koncepce zřetelná na již zmíněné neočekávané záměně loutek s lidmi. Jako neobvyklý tvůrčí postup se také dá vnímat využívání lávky pro osvětlovače, jako součásti jeviště, na němž se odehrává děj. K tomu se pojí i obsluhování reflektorů herci (zejména Vladimírem Markem, coby Drakem). Světlo bylo v této inscenaci zapojeno jako významotvorná složka. Technici obsluhující světelné reflektory byli zakomponováni do hry jako herci, kteří jsou (v duchu celé inscenace) ovládáni interpretem postavy Draka. Není proto výjimkou vidět v *Písni života* Vladimíra Marka, procházejícího se po lávce nad jevištěm, jak odstrkuje osvětlovače od reflektorů a sám si osvětluje scénu na místech, která se mu zlíbí. Jak jsme již zmiňovali, manipulace byla zdůrazněna každou divadelní složkou, tedy i světlem. Reflektory pro postavu Draka slouží jako nástroj k ovládání ostatních a jsou také metaforou pro boj s obyvateli městečka, zejména s Lancelotem (Ladislav Peřina). Postava Draka si nezvykle podrobuje nejen osvětlovače, ale i vodiče loutek, kterým vytrhává marionety z rukou a manipuluje s nimi, jak potřebuje. Z loutkoherců jsou tedy viditelně zmanipulovaní poddaní, kteří musí ustoupit, prochází-li Drak. Při práci s loutkou se v představení jasně přiznává hercova i vodičova přítomnost, dalo by se říci, že je ještě zvýrazněna právě tím, že si loutku mezi sebou viditelně vyměňují jak její vodič, tak Vladimír Marek, jakožto Drak.

⁴³ KLÍMA, Miloslav. *Živé dědictví loutkářství*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) ve spolupráci se Sdružením pro podporu tradic východočeského loutkářství a Muzeem loutkářských kultur v Chrudimi, 2013.

Autorské zpracování textu, přiznávání hercovy přítomnosti, využívání osvětlovačů, coby herců (a naopak), a zároveň použití lávky nad jevištěm pro odehrávání děje, jsou aspekty tvořivosti, které korespondují se znaky studiových divadel (důraz na týmovou práci, tvorba vymykající se obvyklým tvůrčím postupům a scénografické experimenty). V inscenaci byl také očividný důraz na hlavní téma, kterým se v případě *Písně života* stala manipulace. Všechny divadelní složky jsou mu podřízeny, čímž je zdůrazněno apelativní vyznění. Ze vztahu Josefa Krofity k týmové práci, který jsme charakterizovali výše, a z titulků záznamu, ve kterých bylo zmíněno kolektivní autorství inscenace, vyplývá, že i *Píseň života* podléhala tvůrčímu spoluautorskému procesu.

Inscenace byla ve své době vysoce aktuální a z historického odstupu se jeví její téma jako nadčasové. Dnes, třicet let po premiéře na jevišti Divadla DRAK, by se rozhodně tato inscenace dala opětovně nastudovat, jen by se metafory odkazující k manipulaci ze strany režimu daly upravit například na manipulaci ze strany médií.

5.3. Inscenace *Prodaná nevěsta*

Inscenace *Prodaná nevěsta* měla v Divadle DRAK premiéru 29. května 1986. Původní opera o třech dějstvích vypráví příběh milostné dvojice, ve kterém Jeník, za pomoci lsti, prodá svou milou Mařenku sám sobě. Libreto napsal Karel Sabina v letech 1863–1866 a dnes je tato komická opera Bedřicha Smetany považována za českou klasiku. Vůbec poprvé byla *Prodaná nevěsta* uvedena 30. května 1866 v Prozatímním divadle v Praze. Od té doby se hraje s oblibou v Čechách i v zahraničí, jen v Národním divadle byla *Prodaná nevěsta* uvedena více než desetkrát. Zvolení Smetanovy opery pro inscenování v Divadle DRAK vyplynulo z druhého setkání studiových divadel. Již při prvním setkání se soubory Divadla na okraji, Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Ypsilon shodly na realizaci společného projektu nazvaného *Cesty* (1984), který měl velký úspěch. Při druhém setkání se proto tvůrci pokusili o opětovnou spolupráci. Soubory se tentokrát shodly na zpracování jednoho stejného námětu, jelikož se ukázalo, že ve výhledových dramaturgických plánech se v několika podobách objevuje téma Karla Sabinu. Počáteční impulz, aby se právě toto téma stalo východiskem dalšího projektu, vyšel od členů Divadla na provázku.⁴⁴ Tentokrát každé divadlo zpracovalo téma samostatně a vzniklo několik inscenací, které si soubory mohly zařadit do svého repertoáru. Ke konečnému výsledku, k vytvoření samostatné inscenace, dospěly nakonec jen tři soubory, a to Divadlo DRAK, Divadlo na provázku a HaDivadlo. DRAK jako jediný ve své inscenaci vycházel z dramatické předlohy libreta Karla Sabinu. Tvůrci Divadla na provázku i HaDivadla si jako téma vybrali samotného Sabinu, v prvním případě v souvislostech biografických a dobových, v HaDivadle pak v nadčasovém kontextu. Společná práce spočívala ve zpracování dostupné bibliografie i dostupné literatury, informace o získaných pramenech soubory sdílely mezi sebou navzájem, tvůrci vedli společné diskuze s odborníky, kteří se zabývali přímo Sabinou, příslušným historickým obdobím nebo otázkami české politiky 19. století apod.

Scénický prostor se nám v *Prodané nevěstě* představuje jako vnitřek cirkusového šapitó, kterému dominuje centrálně umístěný stupňovitý objekt.

⁴⁴ KÖNIGSMARK, Václav: Projekt číslo dvě: sabinovské téma. Scéna 13, č. 6, 28. 3. 1988, s. 1 a 3. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=>.

Počáteční živý obraz se ihned po úvodní árii rozehraje na rozverném první dějství a na scéně se plně odhaluje otočná konstrukce, která je dílem scénografa Petra Matáska. Dominantní kulisa, otáčející se jako kolotoč, se skládá z několika otočných ramen, nasazených na ústředním sloupu v různé výši a dává tak hercům prostor v horizontální i vertikální rovině jeviště. Herci se mohou nalézat v různých úrovních otočných ramen a nemusí být všichni v jedné rovině. Všestranné použití se projevuje v každém novém obrazu, jelikož kulisa je využívána nejen jako stůl se židlemi, ale také jako vůz tažený koněm (Pavla Tomicová), a ve druhé polovině jsou zejména jednotlivá ramena užitá jako artistické pomůcky a hlediště v cirkuse. Modrá barva, kterou je kulisa natřena, odkazuje na druhou rovinu inscenace, kterou je vesnické, folklorní prostředí.

Kostýmy postav jsou viditelně sladěny do vesnického stylu, který koresponduje s prostředím dění příběhu. Zajímavé je, že představitelka Mařenky, Jarmila Vlčková, má velmi podobný kostým jako loutka, u ostatních loutek však tento jev nenastal. V druhé polovině představení jsou folklorní kostýmy vyměněny za komediantské, cirkusové obleky s výrazným líčením.

Hudební složka je nejvýraznějším prvkem celé inscenace. Od herců a muzikantů můžeme slyšet nejen živě zahrané a nazpívané všechny písně, ale také veškeré zvuky a doplňující tóny. Hudbu Bedřicha Smetany upravil Jiří Vyšehlid, který je sám jedním z hudebníků doprovázejících sbor. Inscenace *Prodaná nevěsta* dokazuje všestrannost souboru divadla, jelikož zde můžeme slyšet až čtyřhlasé sbory a celkem je na jevišti v průběhu hry použito až sedm nástrojů. Jsou jimi housle, basklarinet, zobcové flétny, bicí, pozoun, harmonika a kytary. V prvním dějství, kdy se publiku poprvé odhalí loutky, můžeme například slyšet zpěv ptáků, který však vychází výhradně z úst aktérů. Ke ztvárnění vesnických klepů tvůrci originálně využili zobcové flétny. Koncept, ve kterém jeden herec zahraje melodii, druhý ji slyší a zahraje ji o pár tónů jinak, je trefnou metaforou pro vesnické předávání klepů. Hudební výstupy jsou plnohodnotnou složkou příběhu a dokreslují atmosféru děje. V mnohých ohledech slouží k podtržení tématu národní hamižnosti, zejména v klíčové scéně Jeníka s Kecallem, kde podepisují smlouvu o prodeji Mařenky. Do výstupu s Kecalovou árií (*Každý jen tu svou, má za jedinou*), vstupuje velmi aktivně sbor, jelikož Jeník (Vladimír Marek) před výstupem v zápalu sporu

chytil pod krkem Kecala (loutku), ze kterého vysypal na zem mince a vesnický lid se o ně následně přetahuje, protože každý touží ukořistit tu svou jedinou (korunu).

Dramaturgicko-režijní pojetí

Josef Krofta při tvorbě inscenace vycházel z prvního zpracování Smetanovy *Prodané nevěsty*, kde se ještě mluvené slovo střídalo se zpívanými čísly (později prokomponované do recitativů).⁴⁵ Východiskem inscenace se však nestal pevný dramatický text (ačkoliv je dramaturgicky upraven jen velmi lehce), ale pouze vybrané téma, kterým je v Kroftově verzi propojení národního charakteru s tématem komediantství v přímém i přeneseném smyslu. V *Prodané nevěstě*, jako i v jiných Kroftových inscenacích, můžeme vypořádat dominanci tématu nad pevným textem (například *Pastýřka putující k dubnu*, *Unikum*, *dnes naposled!*, nebo zmíněná *Píseň života*). Další Kroftova zásada, že loutka se musí použít jen tam, kde je to vhodné a účinné, je čitelná i v *Prodané nevěstě*. Do rolí hlavních aktérů příběhu dvou milenců a jejich rodin Krofta obsadil nevinné loutky, které, vedené svými animátory, posouvají děj dopředu. Tíhu hlavního tématu národního charakteru a nepokrytého komediantství, vložil režisér do rukou živým hercům, kteří v tomto případě umí ztvárnit (skryté) metafory lépe než bezúhonné loutky.

Josef Krofta prokázal, že loutky umí zapojit do jakékoliv hry, i v případě adaptace klasické české opery, kde jim nedal tak velký prostor, jako v jiných inscenacích, ale je zřejmé, že i přesto se *Prodaná nevěsta* Divadla DRÁK dokázala směle zařadit do repertoáru a dokonce na několika festivalech konkurovat neloutkovým představením. V loutkovém provedení můžeme na jevišti vidět konkrétně Mařenku, Jeníka, Kecala, Vaška a rodiče obou milenců. Všechny loutky jsou řezbované, typu marionet, bez vodících systémů. Herci tak mají prostor pro bližší a intimnější kontakt s loutkou, ale zároveň, vzhledem ke scénickému prostoru, mnohdy dělí herce od loutky značná vzdálenost. V této inscenaci, stejně jako ve většině Kroftových inscenací, je příznávána přítomnost herce-vodiče. Příběh milostné dvojice je svěřen výhradně loutkám, odehrává se jen prostřednictvím jejich vedení, zatímco barvitý svět opery je ztvárněn početným souborem živých herců. V celé inscenaci jsou tak zřetelné další dvě roviny, jedna, která se věnuje příběhu, do té spadají výlučně loutky, a druhá, která za pomoci

⁴⁵ KÖNIGSMARK, Václav, cit. d, s. 3.

propracovaných hudebních výstupů živých herců dokresluje rozvernou atmosféru a podtrhuje hlavní téma inscenace.

Prodaná nevěsta je profilovou inscenací v ohledu slučování žánrů, jelikož se zde mísí divadlo hudební, loutkové, pohybové i činoherní, společně se všemi prvky, které tyto divadelní druhy obnášejí. V druhé polovině představení herci opustí původní role a předvedou své artistické schopnosti, jakožto skupina kejklířů navštěvujících vesnici, ve které se odehrává děj příběhu. Tvůrci v této části inscenace neopomněli dostat komediantskou rovinu do přímé konfrontace s předchozí metaforičností, jelikož herci zde předvádí působivé akrobatické kousky. Nechybí polykání ohně, chůze na rukou, přemety, provaz, ani pověstný nejlepší kus, „živý americký medvěd“. Metaforickou rovinu inscenace uzavírá píseň *Věrné milování* a následná svatba Jeníka a Mařenky. Kroftova jevištní adaptace je co do tempa velmi rychlá, ale rozhodně není ochuzena o žádnou důležitou část. Sborové zpěvy dodávají inscenaci spád, a ačkoliv se její trvání vejde do jedné hodiny, tvůrci využili všech důležitých výstupů. Jak už bylo zmíněno v předešlé kapitole, Divadlo DRAK v osmdesátých letech minulého století svá představení začalo zaměřovat nejen na děti, ale také na dospělé. I v tomto ohledu je *Prodaná nevěsta* pojata vlastním, specifickým stylem DRAKu, jako tzv. rodinná inscenace. Projevuje se zde koncept „univerzální věkové adresy“, na kterém je patrné, že díky výrazně kratší délce představení (v porovnání s původní operou), se hra stává atraktivní nejen pro dospělé, ale nově také pro děti. Vlastní pojetí je zřetelné i v ohledu na původ textu. Tvůrci se rozhodli, že opustí žánr opery a vytvoří činoherní dílo se zpívanými výstupy s využitím hudby Bedřicha Smetany. Dokázali se však vyvarovat lacinému napodobování i parodii, která se nabízela. Namísto toho se tvůrčím záměrem stala ironizace, která pomohla zdůraznit téma národní chamtivosti a lidské hlouposti, a do komediantské roviny dokázala vnést odlehčení a inscenace ve výsledku vyznívá moralisticky.

Josef Krofta uchopil společné téma studiových souborů svým typickým přístupem a vznikla tak ojedinělá zpěvoherní loutková adaptace klasického českého operního díla. Kroftův „rukopis“ je v inscenaci čitelný v prioritě tématu nad pevným dramatickým textem, v obsazení loutek do rolí, které jim ze své podstaty nejsou předurčené a v ohledu na týmovou autorskou práci, která (podle režisérových slov) provází každou jeho inscenaci.

Prodaná nevěsta Divadla DRAK byla, jakožto výmluvné svědectví o charakteru národa, velmi úspěšnou inscenací, která svou energií dokázala zaujmout na několika divadelních přehlídkách. Krofta si ve známé opeře opět vybral nadčasové téma, které je i v dnešní době aktuální.

6. Závěr

V bakalářské práci jsme se zaměřili na prvky charakteristické pro hnutí studiových divadel, které jsme vyhledávali ve dvou inscenacích Josefa Krofty, uvedených v osmdesátých letech v Divadle DRAK. Ke správnému pochopení studiového hnutí jsme nejprve vymezili charakteristické znaky a zařadili fenomén do kontextu divadelních tendencí 20. století. Následně jsme popsali historii a důležité časové mezníky loutkového Divadla DRAK a vymezili jsme znaky typické pro tvorbu Josefa Krofty. Na příkladech dvou profilových inscenací jsme se pokusili vyhledat složky odpovídající charakteristice studiových scén.

V obou inscenacích je kladen větší důraz na téma oproti pevnému dramatickému textu. V *Písni života* je hlavním námětem manipulace a v *Prodané nevěstě* byly předmětem režisérova zájmu národní charakter a komediantství (v přímém i přeneseném smyslu). Jedním z důležitých znaků studiových souborů jsou i inscenace podléhající nepravidelné dramaturgii, tedy texty, které svým původem nebyly určeny pro inscenování na divadle. Obě analyzovaná představení toto kritérium splňují, jelikož Švarcův text je původem pohádka a Sabinův příběh je určen pro uvedení v operní režii. Obecně se dá říci, že Kroftův autorský přístup koresponduje s tvůrčí přirozeností studiových souborů. V osobním rozhovoru sám Krofta popisoval, jak byl zvyklý pracovat a vytvářet inscenace. Nenechával se unést vlastní představivostí a vždy konzultoval postupy s tvůrčím týmem, včetně herců. Z úspěchů jeho her vyplývá, že měl dar rozpoznat nosnou myšlenku a uměl si vždy vybrat nejlepší kombinace nápadů. Jeho zásady práce s herci se slučují s důrazem na týmovou práci, který je samozřejmý pro studiové soubory. Režisér Josef Krofta většinu svých profilových inscenací tvořil se stejným tvůrčím týmem, autorem scénografických experimentů byl Petr Matásek a na hudební složce zpravidla spolupracoval Jiří Vyšohlíd.

Ve zmíněných ohledech je Kroftova poetika značně shodná s principy hnutí studiových souborů. Z historického odstupu můžeme působení Divadla DRAK a Josefa Krofty v osmdesátých letech 20. století ke studiovému hnutí přiřadit, zejména v autorském přístupu k původním textům, v zaměření na dominantní téma, v experimentální scénografii a v ohledu na týmovou autorskou práci. Kroftovým inscenacím se nedá odepřít celková snaha o experiment, ať už z hlediska scénického prostoru, hudební složky, využití loutek nebo osvětlení.

Cílem práce bylo dokázat, že Josef Krofta během svého působení v Divadle DRAK používal principy studiovosti, tedy stejné prvky, kterými jsme vymezovali autorská a studiová divadla. Byly jimi důraz na týmovou práci a zkušební proces, scénografické experimenty, nepravidelná dramaturgie, tvorba, která se vymyká obvyklým tvůrčím postupům, sleduje odlišné cíle a funkce divadla a klade důraz na aspekty tvořivosti. Vyhodnocením dvou analýz docházíme k závěru, že Divadlo DRAK v osmdesátých letech, především v inscenacích Josefa Krofta a jeho týmu, využívalo stejné principy jako studiové scény. V této souvislosti tedy lze najít propojení Divadla DRAK s hnutím českých studiových scén.

7. Soupis literatury a pramenů

7.1.Literatura

- DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.
- ROUBAL, Jan. *K obecným rysům alternativního divadla*. In DVOŘÁK, Jan. *Alt. Divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2000.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha: Academia, 2010.
- KOVALČUK Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.
- KLÍMA, Miloslav, MAKONJ, Karel a kol. *Josef Krofta: inscenační dílo*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003.
- KLÍMA, Miloslav a Jan DVOŘÁK. *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossmann, Miroslav Krobot, Josef Krofta*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013.
- KLÍMA, Miloslav. *Živé dědictví loutkářství*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) ve spolupráci se Sdružením pro podporu tradic východočeského loutkářství a Muzeem loutkářských kultur v Chrudimi, 2013.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studio Forum - příběh divadla: (k historii divadla v Olomouci v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století)*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století*. In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.
- NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty; polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004.
- RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008.

- HULEC, Vladimír. Tváře a jizvy Vladimíra Marka (No. 4). *Divadelní noviny* [online]. 2013 [cit. 2014-12-28]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/tvare-a-jizvy-vladimira-marka-no-4>.
- Ústav pro českou literaturu AV ČR. [online]. [cit. 2014-12-29]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=>.

7.2. Prameny

Textové předlohy

- SABINA, Karel. *Prodaná nevěsta*. 12. vyd. SNKLHU. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- ŠVARC, Jevgenij L'vovič. *Drak*. 1. vyd. Editor Zuzana Vojtíšková. Překlad Alena Morávková. Praha: Dilia, 1990.

Audiovizuální prameny

- Záznam inscenace *Píseň života*.
- Záznam inscenace *Prodaná nevěsta*.
- Osobní rozhovor s Josefem Kroftou ze dne 12. dubna 2013.

Recenze

- KÖNIGSMARK, Václav: *Píseň života*. Scéna 11, č. 8, 28. 4. 1986, s. 5.
- ČESAL, Miroslav: Skupova Plzeň ve znamení DRAKu. Rudé právo 66, č. 147, 26. 6. 1986, s. 5.
- ČESAL, Miroslav: Kamže to kráčíš, nejskromnější múzo? Scéna 11, č. 16, 13. 8. 1986, s. 4.
- KÖNIGSMARK, Václav: Projekt číslo dvě: sabinovské téma. Scéna 13, č. 6, 28, 3. 1988, s. 1 a 3.

8. Přílohy

- a. Rozhovor s Josefem Kroftou.
- b. DVD se záznamem inscenace *Píseň života*.
- c. DVD se záznamem inscenace *Prodaná nevěsta*.

9. Anotace

V bakalářské práci se budu věnovat východočeskému Divadlu DRAK a působení režiséra Josefa Krofity v něm. Na analýze a komparaci záznamů inscenací *Prodaná nevěsta* a *Píseň života*, které obě režíroval Josef Krofta, budu vyhledávat prvky charakteristické pro česká studiová divadla, které ve své knize *Studiové divadlo a jeho české cesty* zmiňuje Bohumil Nekolný. Cílem práce je na analýze dvou inscenací zjistit, zda by se toto divadlo z dnešního hlediska také dalo zařadit do proudu českých studiových scén osmdesátých let.

NÁZEV:

Studiové principy ve tvorbě Josefa Krofty v 80. letech v Divadle DRAK

AUTOR:

Kateřina Hyršlová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

prof. PhDr., Tatkjana Lazorčáková, PhD.

ABSTRAKT:

V bakalářské práci se budu věnovat východočeskému Divadlu DRAK a působení režiséra Josefa Krofty v něm. Na analýze a komparaci záznamů inscenací *Prodaná nevěsta* a *Píseň života*, které obě režíroval Josef Krofta, budu vyhledávat prvky charakteristické pro česká studiová divadla, které ve své knize *Studiové divadlo a jeho české cesty* zmiňuje Bohumil Nekolný. Cílem práce je na analýze dvou inscenací zjistit, zda by se toto divadlo z dnešního hlediska také dalo zařadit do proudu českých studiových scén osmdesátých let.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Josef Krofta, Divadlo DRAK, studiové hnutí

TITLE:

Studio principles in the work of Josef Krofta in the 1980s in the DRAK theatre

AUTHOR:

Kateřina Hyršlová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

prof. PhDr., Tatjana Lazorčáková, PhD.

ABSTRACT:

I will focus on east-bohemian DRAK Theatre and its famous director Josef Krofta's work in the 1980s. I will analyze two Krofta's productions: *Bartered bride* (*Prodaná nevěsta*) and *Song of life* (*Píseň života*) and seek out characteristic elements of studio trend which describes Bohumil Nekolný in his publication *Studio theatres and its Czech ways* (*Studiové divadlo a jeho české cesty*). The aim of thesis is try to place Krofta's work in DRAK Theatre into Czech studio trend which appeared in the 1980s in former Czechoslovakia.

KEYWORDS: Josef Krofta, DRAK theatre, studio theatre