

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH
STUDIÍ
Magisterské prezenční studium

**Tendence současného loutkového divadla v Divadle
loutek Ostrava**

**Current Puppetry Trends in the Puppet Theatre of
Ostrava**

Magisterská diplomová práce

Bc. Martina Mohlová

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

Olomouc 2011

Čestné prohlášení

Prohlašuji tímto, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma Tendence současného loutkového divadla v Divadle loutek Ostrava zpracovala sama pouze s využitím pramenů a literatury uvedených v práci.

V Olomouci dne 30. 11. 2011

Podpis.....

Martina Mohlová

Poděkování

Chtěla bych tímto poděkovat za trpělivost, ochotu, cenné připomínky a rady při odborném vedení magisterské diplomové práce doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D., dále pak pracovníkům archivu Divadla Loutek Ostrava i Divadelního ústavu v Praze za profesionální přístup při heuristickém bádání a konečně za technickou podporu Petru Divišovi.

Čestné prohlášení.....	2
Poděkování.....	3
Úvod.....	5
Historicko-teoretický přehled vývoje loutkového divadla na území České republiky.....	13
Kontext loutkových divadel na území České republiky od druhé poloviny 20. století do současnosti.....	24
Divadlo loutek Ostrava.....	30
Divadlo loutek Ostrava pod uměleckým vedením Václava Klemense.....	37
Kytice.....	41
Z deníku Ostravaka.....	55
Dívka s pomeranči.....	76
Závěr.....	95
Anotace.....	98
Annotation.....	99
Literatura.....	100
Online zdroje a články.....	102
Prameny.....	103
Přílohy.....	107

Úvod

Loutkové divadlo, jež má v České republice bohatou tradici, prochází posledních několik desetiletí nejprogresivnějšími změnami ze všech divadelních druhů vůbec. Stává se fenoménem doby. Vstřebává do sebe impulsy z ostatních uměleckých druhů a současně přitahuje pozornost nové generace tvůrců. Období tradiční loutkové formy, tedy klasického marionetového divadla pro děti, u nás přetrvávalo až do poloviny 20. století, kdy se začala moderní loutková divadla profesionalizovat. Od té doby krystalizoval jeho tvar do podoby dnešního loutkového divadla, které k inscenování využívá mnoho alternativních výrazových prostředků. Svým repertoárem se snaží oslovit i dospělé, tedy publikum s náročnějšími požadavky na obsah i provedení inscenace.

Cílem této diplomové práce je potvrdit hypotézu, podle níž je tendencí současného loutkového divadla první dekády třetího tisíciletí u nás především *adaptace literárních předloh, inklinace k postupům činoherního herectví a výběr témat oslovujících mladého a dospělého diváka*. Jednoduše řečeno, hlavní tendencí současného loutkového divadla je snaha získat úroveň a respekt divadla hereckého.¹

Svůj výzkum provedu na příkladu tvorby Divadla loutek Ostrava, které bylo spolu s ostatními loutkovými divadly profesionalizováno v 50. letech a popularitu si udrželo až do současnosti. Svou historií tedy postihuje onu dobu zvrátů a vývoje posledních padesáti let, přičemž nevybočuje z řady moderních profesionálních loutkových divadel. Je

1 Označení herecké divadlo odkazuje na dobu před vstupem herce na loutkové jeviště, která rozlišovala divadlo na herecké a loutkové, podle přítomného subjektu (herec/loutka) na scéně. Postupná transformace způsobila přesun dosavadní subjektivity loutky na loutkoherce, jenž se proměnil v herce a učinil z loutky objekt. JURKOWSKI, Henrik. Konec specifík? Loutkář, 2001, č. 3, s. 14 - 18.

proto vhodným příkladem současných tendencí loutkového divadla u nás obecně.

Při ověřování své hypotézy budu vycházet z analýzy tří vybraných inscenací, jež divadlo uvedlo v daném období let 2000 - 2010. Během prvních deseti let tohoto tisíciletí vytvořilo Divadlo loutek Ostrava šedesát inscenací. Předmětem mého zájmu však nebudou tituly zaměřující se výhradně na dětského diváka, které v poměru k inscenacím pro mládež a dospělé svým množstvím stále převažují. Výběr inscenací byl podmíněn přítomností progresivních a výrazných prvků, jež činí konkrétní dílo jedinečným, a faktem, že uvedení každé z nich bylo pro následující vývoj divadla jistým způsobem zlomové. Jejich podrobnou analýzou se pokusím vyhledat a určit inscenační a výrazové prostředky, na kterých je dílo vystavěno. Na základě zjištěných informací pak dokážu či vyvrátím svou hypotézu. Abychom pochopili všechny konsekvence zvrátů, jež v loutkářském vývoji nastaly a vytvářely tak podmínky pro vznik současných tendencí, musíme si nejprve přiblížit historické a teoretické souvislosti loutkářského oboru. Pro porovnání způsobu a kvality tvorby Divadla loutek Ostrava, nahlédneme na loutkové divadlo skrze kontext jiných loutkových souborů, které spolu s analyzovanou ostravskou scénou na našem území vznikaly a vznikají. Konečně pro jasnější popis tendencí se budeme soustředit na vznik a vývoj samotného Divadla loutek Ostrava.

Předmětem této diplomové práce jsou analýzy tří inscenací Divadla loutek Ostrava, které byly svým kvalitním a novátorským zpracováním pro vývoj a poetiku divadla zásadní. Všechny vybrané tituly splňují tři složky mnou navržené hypotézy - námětem ke zpracování je literární předloha, jevištní ztvárnění staví na činoherním herectví a všechna analyzovaná díla jsou adresována mládeži a dospělému publiku.

Jedná se o inscenaci Kytice z roku 2000 v režii Petra Nosálka, jejíž předlohou je stejnojmenná básnická sbírka Karla Jaromíra Erbena. Dále jsem k rozboru zvolila originální jevištní ztvárnění internetových zápisků Ostravaka Ostravskeho z roku 2007 s názvem Z deníku Ostravaka, jehož nastudování se ujal hostující režisér Radovan Lipus. Do třetice jsem se do svého výběru rozhodla zařadit adaptaci norského románu Josteina Gaardera s titulem Dívka s pomeranči, již na ostravskou loutkovou scénu uvedl v roce 2010 umělecký šéf divadla Václav Klemens.

Ve svých rozborech budu sledovat zejména inscenační a výrazové prostředky, které ve své tvorbě využívají tři rozdílní režiséři. Prostředky, jež činí konkrétní inscenaci výraznou a progresivní, převyšující standard většiny titulů repertoáru, které v období deseti let v Divadle loutek Ostrava vznikly. Dále se ve svých analýzách zaměřím na kvalitu uchopení nedivadelní předlohy a její vyznění na loutkovém jevišti. Rovněž se pokusím určit hlavní téma inscenace, které dokáže oslovit mladé a dospělé publikum, dále popíšu jednotlivé složky inscenace i prostor, o který se dělí loutka s činoherním herectvím, a jaký má poměr těchto dvou aspektů dopad na celkové vyznění inscenace.

Aby však bylo vymezení současných tendencí v analyzovaných inscenacích zřejmé a podnětné, uvedu před samotným rozbohem shrnutí teoretického myšlení 21. století, týkající se loutkového divadla a jeho postupné transformace. Budu vycházet především z odborných studií a publikací polského divadelního teoretika Henrika Jurkowského a českých divadelníků Karla Makonje, Jana Císaře, Miroslava Česala a dalších. Jelikož veškeré teoretické uvažování o loutce se rodí v závislosti na historických událostech, dovolím si ve své práci předložit i několik zásadních faktů z dějin loutkářského oboru. K jejich zmapování jsem využila dílo

francouzského historika Charlese Magnina, v českém prostředí se historií profesionálních divadel zabýval režisér, dramatik a pedagog Jiří Středa, který publikoval mnoho svých článků v odborném časopise *Loutkář*. Skrze odkaz na historicko-teoretické souvislosti a uvažování o loutkovém divadle napříč stoletím bude analytická část práce podložena terminologicky. Závěry by měly potvrdit kontinuitu vývoje myšlení o loutkovém divadle a důvody k jeho současnému způsobu prezentace.

Hlavní téma nastoluje otázku, jak současné loutkové divadlo, které už nestaví do středu svého zájmu pouze loutku, pojmenovat, a je-li vůbec název s přívlastkem konkrétního divadelního druhu (*Divadlo loutek Ostrava*) v dnešní době vzhledem k jeho tvorbě adekvátní. V 50. letech vstoupil na loutkové jeviště živý herec, tzv. „živáček“. Jednalo se o vstup odkrytého loutkovodiče na scénu a jeho přerod v herce. Tento akt byl zásadním zlomem v postavení loutky, která byla do té doby vnímána jako subjekt či jevištní postava. Přítomností herce na jevišti se subjektivita loutky přesunula na člověka, který zároveň hraje a animuje zmíněnou loutku, ta se v jejich vzájemném vztahu stává objektem. Spolu s vývojem loutky, která přes různé typy (marionety, javajky, manekýni atd.) došla do fáze, kdy její funkci přebírají různé předměty či objekty, vznikají i přiléhavější označení, vyjadřující momentální stav loutkových produkcí přesněji (viz *předmětné divadlo*, *divadlo objektů*, *černé divadlo*, *divadlo třetího druhu*).

Jelikož má na našem území loutkové divadlo bohatou tradici a jí odpovídající váhu, máme k dispozici rozsáhlou sbírku odborné literatury, jež dějiny loutkářského oboru mapuje. Vzhledem k dynamicky měnícímu se názoru na povahu loutky bylo vydáno i mnoho teoretických publikací. V prvním odstavci historicko-teoretické kapitoly budu vycházet především z knihy již zmiňovaného Charlese Magnina, *Dějiny*

loutkového divadla v Evropě (1992). Studium knihy mi poskytlo nezbytné informace o prapůvodním vzniku loutkářství a prvotní povaze loutky, v důsledku však mělo spíše vliv na způsob přístupu ke zvolenému tématu. Vzhledem k zaměření na tendence současného loutkového divadla popíšu jeho dějiny pouze ve zkratce, a to na příkladech nejvýraznějších českých loutkářů (Matěj Kopecký, Josef Skupa), přičemž podstatnou část kapitoly budu věnovat událostem druhé poloviny 20. století. Vyšla jsem především ze studie Henrika Jurkowského *Magie loutky* (1997), která mě inspirovala k hlubšímu zamyšlení nad fenoménem obrazu, který loutka vytváří. Co se týká literatury našich divadelních teoretiků, důležitým vodítkem mi byla kniha divadelního teoretika a režiséra Karla Makonje *Od loutky k objektu* (2007). Soubor statí, který je členěn vývojově od teoretických analýz loutkového divadla, mi poskytl přehled o aktuálnějších formách divadla figurálního nebo objektového. Pro kapitolu, týkající se vývojových tendencí a vznikající terminologie, byl tedy podstatný. Podkladem pro mou práci byla rovněž publikace *Svět loutkového divadla* (1987) od Františka Sokola, která mi zprostředkovala texty předních teoretiků umění (např. Otakar Hostinský, Otakar Zich, Jan Mukařovský, Jindřich Vodák, Jan Malík, Petr Bogatyrev, Erik Kolár a další.), zabývající se stavem a problémy loutkového divadla. Pro obsáhnutí tématu byla přínosná uváděnými detaily o české loutkářské tradici, estetice a aspektech, jež byly nezbytné pro modernizaci oboru. Téma zabývající se člověkem na loutkovém jevišti, které je pro mou práci jedno z nejdůležitějších, zpracovává ve své knize *Živý herec na loutkovém divadle* (1978) Miroslav Česal. Kniha mi pomohla zmapovat existenci herce v historickém vývoji loutkového divadla a vztah loutek k činohře. Navíc autor uvádí několik příkladů přelomových inscenací, jež u nás vznikly a zavedly jako nový princip

přítomnost herce na loutkovém jevišti. Při vlastní analýze a popisu současných tendencí jsem se mohla o tyto poznatky opřít. K orientaci o vznikajících tendencích loutkového divadla i celkového divadelního kontextu mi posloužila kniha *Josef Krofta - inscenační dílo* (2003) od Miloslava Klímy a Karla Makonje, která postihuje osobnost divadelního umělce Josefa Krofty skrze jeho tvorbu. Josef Krofta učinil z českého loutkářství fenomén moderního divadla a povýšil jej např. na figurální divadlo, divadlo objektů, divadlo třetího druhu, a především vymanil loutkové produkce z primární orientace na dětské publikum. Pro objasnění předložené hypotézy, jež zahrnuje přítomnost mladého a dospělého diváka v loutkovém divadle, byl obsah knihy velkým přínosem, stejně jako v části práce popisující na příkladu hradeckého divadla Drak kontext loutkových divadel u nás.

V kapitole týkající se našich ostatních loutkových scén jsem dále čerpala z článků Jiřího Středy, jenž publikoval jednotlivé části pod názvem *České profesionální loutkářství* v odborném časopise *Loutkář* (2001). Podrobně popsal vznik a vývoj jednotlivých loutkových divadel na našem území, včetně osobností, jež se za jejich existenci zasloužily. Na odborných příspěvcích jsem ve vztahu ke své práci ocenila především fakta a popis všeobecného dobového dění. Články však obsahovaly velké množství jmen a inscenací, které byly k naplnění tématu mé práce bezvýznamné. Přehled o aktuálním stavu českých loutkových scén jsem získala i z webových stránek jednotlivých divadel.

Hlavní části mé práce, ve které analyzuji tři vybrané inscenace, předcházely návštěvy videotéky a databáze Divadelního ústavu v Praze, který byl ovšem množstvím archiválií evidující tvorbu Divadla loutek Ostrava nedostačující. Záznamy inscenací mi následně poskytlo dokumentační centrum Katedry teorie a dějin dramatického

umění a především archiv Divadla loutek Ostrava, které vlastní divadelní programy jednotlivých inscenací a recenze s nimi spojené. Díky vlastní divácké percepci a možnosti přístupu k reflektujícímu materiálu jsem dospěla k závěrečnému seznamu vybraných titulů. Nezbytná součást analýz byla i četba původních textů, na jejichž základě dané inscenace vznikly. Ty jsem získala na internetu a v Městské knihovně v Praze.

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí. První obsahuje tři kapitoly, které nás uvádí do problému a informují o zásadních východiscích a faktech, ke kterým se v druhé části, jež je složena z analýz tří vybraných inscenací Divadla loutek Ostrava, můžeme odkazovat.

První kapitola postihuje stručný historicko-teoretický vhled do loutkářského oboru a ukazuje, jak se postupně formovalo myšlení o povaze loutky a loutkářích obecně. Popisuje tehdejší status loutkového divadla a společensko-kulturní podmínky, jež měly na vývoj oboru značný vliv. Dále se kapitola zaměřuje na druhou polovinu 20. století, která je pro mé téma zásadní, a to profesionalizací moderního loutkového divadla, zakládáním loutkových scén po celém území České republiky a především dynamikou proměny myšlení o loutkovém divadlu, s čímž souvisí vznik mnoha teoretických komentářů.

Druhá kapitola odkazuje k vytyčenému tématu zmapováním kontextu profesionálních loutkových divadel u nás. Zaměřuje se především na ty soubory, jejichž osobitý vývoj a originální poetika ovlivnily podobu dnešních produkcí loutkového divadla a zahrnuly mezi své publikum i mladého a dospělého diváka.

Poslední kapitolu této části věnuji historii samotného Divadla loutek Ostrava, jehož tři inscenace jsem se rozhodla analyzovat, a vyvodit tak závěry k tendencím současného loutkového divadla obecně. Poetika divadla se

postupně formovala přítomností různých divadelních umělců, již svou tvorbou posouvali hranice tradičního pojetí loutkářského stylu, a ostravská scéna díky nim získala svou dnešní podobu. Zaměřím se i na osobu Václava Klemense, který je od sezony 2007/2008 uměleckým šéfem, avšak v divadle působil již předtím. Rozsahem své práce má proto značný vliv na formování divadla v první dekádě třetího tisíciletí, na kterou se svým výzkumem zaměřuji.

Hlavní část mé diplomové práce se skládá z analýz tří inscenací, jež vznikly na ostravské loutkové scéně v rozmezí deseti let, svou progresivitou překročily dramaturgický standard repertoáru divadla a v jejich provedení se odráží tendence současných loutkových produkcí.

Historicko-teoretický přehled vývoje loutkového divadla na území České republiky

Historii světového i českého loutkářství bych z důvodu zaměření své diplomové práce primárně na současné tendence loutkového divadla u nás ráda zmínila jen velmi stručně. Předložením základních faktů chci pouze ilustrovat kontrast divadelních počátků s podobou dnešního loutkového divadla, jeho mnohými formami a odlišným pojetím loutky. Studium historicko-teoretického materiálu mi pomohlo objevit kontinuitu všeobecného vývoje loutkářského oboru a díky tomu zmapovat zásadní zvraty a vlivy, jež během staletí tento divadelní druh formovaly. Současné tendence loutkového divadla jsou tedy výstupem dlouhodobého procesu, který k jejich přirozenému vyústění vytvořil podmínky.

První předchůdci loutky se objevily na většině kontinentů mnoho tisíc let před naším letopočtem. Jejich původ byl spojen s rituální a magickou funkcí, která v dnešní době nemá už ani minimální platnost. Postupný proces jejího zesvětšťování ji učinil předmětem společenské zábavy. S použitím se změnila i podoba, v průběhu let se totiž pozvolna vytrácí snaha zobrazit loutku jako iluzivní miniaturu člověka. V současné době naopak disponuje loutkové divadlo pestrou škálou všemožných druhů loutek, předmětů či objektů. Loutka ztrácí konkrétní definici stejně tak, jako loutkoherec.²

Loutkové divadlo prochází celosvětově v průběhu posledních několika desetiletí největším progresem ze všech divadelních druhů vůbec. Abychom však dokázali pochopit proces vývoje loutkářského oboru a ocenit dílčí zvraty, jež

2 MAGNIN, Charles. *Dějiny loutkového divadla v Evropě 1*. Praha: AMU, 2005. 138 s.

formovaly loutkové divadlo do dnešní podoby, musíme se vrátit nazpátek do období kočovných loutkářských spolků. Tehdejší loutkové divadlo plnilo především národně obrozeneckou a zábavnou funkci, až posléze s modernizací profesionálních loutkových scén získaly produkce i estetickou hodnotu. Dlouhá a výrazná tradice loutkářského oboru na našem území umožnila vývoj řady specializovaných profesí, existenci poměrně husté sítě divadel a konečně je jejím důsledkem přízeň mnoha národních umělců i autorů. Na druhou stranu fakt, že má v Čechách loutkářství bohatou tradici sebou přináší i negativa. Zakořeněnost oboru a zaběhlé postupy byly v jistém ohledu přítěží, jež se projevila hlavně v konzervativním myšlení i přístupu k divadelním produkcím.³ Pro shrnutí a časovou orientaci dějin loutkového divadla se můžeme opřít o vývojové členění historičky Alice Dubské,⁴ která rozděluje dějiny loutkářství do třech etap. Každé konkrétní období, jež Dubská vymezila, spojuji s konkrétní loutkářskou osobností, jejíž tvorbu považuji pro danou dobu za charakteristickou. K období lidových loutkářů, trvajících do konce 19. století, se odkazují na osobu Matěje Kopeckého (1775 - 1847), který pocházel z loutkářské rodiny a byl lidový představitel tohoto řemesla. Jako vlastenec hrál česky a obsahem svých rodinných představení, naplňoval výše zmíněnou národně obrozeneckou a zábavnou funkci divadla. Ve vztahu k tématu této diplomové práce lze najít paralelu se současným loutkovým divadlem a jeho snahou vytvářet inscenace, jež k sobě dokáží přitáhnout pozornost publika napříč generacemi. Za zástupce období amatérského spolkového loutkářství do první poloviny 20. století jsem zvolila divadelního umělce

3 ČESAL, Miroslav: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: ÚKVČ, 1983. 72 s.

4 DUBSKÁ, Alice: *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. Praha: AMU, 2004. 304 s.

Josefa Skupu (1892 - 1957), zakladatele prvního moderního loutkového divadla.⁵ Skupa dokázal za svého života prosadit se svou tvorbou především u dospělého publika. Využíval k inscenování humor a satiru, nechal se inspirovat poetikou Osvobozeného divadla i předscénami Voskovce a Wericha, zkrátka do svých představení zařazoval nové fungující prvky. Svými hrami i komentáři reagoval na tehdejší společenské a politické podmínky a právě to byl jediný možný způsob, jak postavit loutkové divadlo na úroveň hereckého a přilákat k němu dospělé náročnější publikum. Další důležitý posun ve vývoji loutkářství, učinil Skupa zmodernizováním loutky, snažil se vystihnout konstrukci a materiál, tak aby při prezentaci vyzněl její konkrétní charakter. Tedy kromě opětovné tendence hrát pro dospělého diváka, můžeme sledovat i snahu osvobodit loutku z její ustálené podoby.⁶

Třetí období je vymezeno konstituováním moderního profesionálního loutkového divadla v 50. letech 20. století, do něhož patří i významný český loutkář Jan Malík (1904 - 1980), zakladatel Ústředního loutkového divadla v Praze.⁷ Jeho práce se dala vnímat ze dvou pólů. Malíkova představení totiž odrážela sovětské vlivy a impulsy, na druhou stranu se však zasadil o průnik, do té doby

5 „Tu mě napadá bezděky myšlenka, zda by nebylo výhodné získat stálému loutkovému divadlu odborníka - inteligentního loutkáře z povolání, zaručit mu, co mu patří, zaměnit jeho kočovnictví za stálý plat. Podobně získat z okruhu pedagogů odborníka na modernizaci repertoáru, jakož i výtvarníka k činnosti výtvarné.“ Tato Skupova myšlenka naznačuje postupnou cestu profesionalizace, ke které sám směřoval, a to velice uvědoměle. STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství. *Loutkář*, 2001, č. 1, s. 11.

6 SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987. 360 s.

7 ÚLD, založeno v roce 1949 podle sovětského modelu, se stalo jednou z prvních profesionálních loutkových scén v celém tehdejší Československu. MALÍKOVÁ, Nina, MALÍK, Jan. *Dr. Jan Malík: osobnost a tvůrce*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu *Loutkář*, 2004. s. 34.

netradičního typu, loutky.⁸ Učinil také první kroky na cestě k heterogennímu prostoru pro loutku a tzv. „živáčka“.⁹ Překročil zaběhlé inscenační postupy, jež byly v tehdejší době řízeny jedním strnulým modelem. Odkrytý herec na jevišti začal postupně rozvíjet s loutkou partnerský vztah a tvůrce tak mohl kombinovat vlastnosti loutky s možnostmi herce. Spojením dvou sémiologických systémů vznikl nový prostor a forma pro další zajímavé zpracování témat.¹⁰

Fakt, že se odkrytý loutkoherce objevuje na scéně až počátkem 50. let, dokládá, jak rychlý byl proces transformace odkrytého loutkoherce v dnešní využití činoherních postupů na jevišti za poslední půl století.

Práce výše zmíněných představitelů jednotlivých etap se pohybuje v rozmezí téměř dvou století, a ačkoliv mohou znamenat v našem loutkářství odlišné póly, byli ve své době vynikající umělci loutkářského oboru. Důvod jejich úspěchu tkvěl především v citlivém a nápaditým přizpůsobení her, lépe řečeno témat, tehdejšími podmínkám a problémům doby. Jejich inscenace reagovaly na aktuální dění a poskytovaly svým divákům konkrétní komentář k tehdejšímu událostem. Všechny popsané kroky podniknuté směrem k modernímu pojetí loutkového divadla (osvobození loutky z její ustálené pozice a vstup odkrytého loutkoherce na loutkové jeviště) zlepšují podmínky pro tvorbu budoucích loutkářů a vznik nových profesionálních loutkových divadel.

Souhrnem vývojových tendencí v 50. letech u nás byl Liberecký festival v roce 1959, uspořádaný k desátému

8 Jednalo se především o použití „javajek“, které nahradily tradiční lidové marionety. Tento akt bývá někdy označován jako tzv. tyčková revoluce. Tamtéž, s. 59.

9 Svou inscenaci O velkém Ivanovi (1951) postavil na Gulliverovském motivu, zdůraznil možnost využití živého herce tzv. „živáčka“ na scéně. ČESAL, Miroslav: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: ÚKVČ, 1983. s. 67.

10 MALÍKOVÁ, Nina, MALÍK, Jan. *Dr. Jan Malík: osobnost a tvůrce*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu *Loutkář*, 2004. 121 s.

jubileu založení sítě profesionálních scén, na kterém participovala všechna československá divadla. V tvorbě účastnících se souborů byla zřetelná přítomnost herce na jevišti. Princip herce na jevišti se tak okamžitě vžil a patřil k hlavním vyjadřovacím prostředkům tehdejšího loutkového divadla.¹¹ Loutka se postupem doby zbavuje iluzionistické nápodoby člověka, který je přítomen na scéně vedle ní i své klasické vyhraněnosti (marionety, maňásky, javajky).¹²

Loutkové divadlo začalo být v druhé polovině 20. století stále více divadelním uměleckým druhem, který do sebe vstřebává impulsy i z ostatních uměleckých druhů umění a současně přitahuje pozornost nové generace tvůrců. Stalo se kulturním fenoménem, což souviselo i s celosvětovým nárůstem institucí zabývajících se výchovou profesionálů.¹³ Velmi podstatný zlom nastal v momentě narušení modelu Ústředního loutkového divadla, který propagoval iluzivní jeviště a psychologizující styl.¹⁴ Iniciátory nového přístupu byla především nastupující generace studentů loutkářství, Malíkovi žáci - Jan Švankmajer a Jiří Srnec, kteří začali pocíťovat loutkářský styl svých učitelů jako příliš tradiční, akademický a málo loutkový. Je paradoxní, že zdůraznění loutkovosti na scéně docílili tvůrci skrze přítomnost herce na jevišti. Díváme-li se totiž na tradičně pojatou loutkovou hru, vnímáme jí a priori jako realitu, vytvořenou souhrou loutek, jež v nás vyvolávají iluzi uvnitř svého dramatického prostoru. Tento dramatický prostor je vyhraněn vně sebe tím, že loutkoherce, který vytváří iluzi, sám předtím hraje a projevuje se dramaticky. Způsobuje tak daleko bezprostřednější a realističtější vněm

11 Živý herec na loutkovém jevišti byl uznán kritikou i praxí už v roce 1959.

12 ČESAL, Miroslav: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: ÚKVČ, 1983. 72 s.

13 U nás v 50. letech založena Katedra loutky na DAMU.

14 Divadlo iluze a reprodukce.

diváka pro samotnou loutkovou hru, pro realitu, netransformovanou iluzi dramatických postav. Loutka je objekt a ne subjekt, není na scéně proto, aby „ztělesňovala dramatickou postavu“.¹⁵

Vstupem herce na scénu došlo teoreticky k nahrazení principu homogenity principem heterogenity, tedy ke vzájemné konfrontaci subjektu a objektu na jednom jevišti. Nešlo již o loutkoherectví, ale herectví, při kterém herec používal zároveň svoje tělo jako nástroj, zároveň však používal jako nástroj i objekt, jehož byl manipulátorem.¹⁶ Šlo o celoevropský trend, jak dokládá i polský divadelní teoretik Henrik Jurkowski: „Přítomnost herce na jevišti by měla být vázána a motivicky vycházet z jevištní koexistence s loutkou, z vědomí, že se zde stýkají dva sémiotické systémy, které mohou vedle sebe existovat, pouze pokud jejich konfrontace přináší i nějaké významy“.¹⁷

Šlo o to, vymanit předměty z funkce napodobovací a také osvobodit objekt od jakéhokoliv pokusu o jeho přeměnu v jakoukoli subjektivitu. Objevení herce na jevišti znamená, že: „Loutka už se nesnaží být člověkem (být jako člověk), ale prostě byla sama sebou v konfrontaci s tímto člověkem (hercem) na jevišti v celé škále možností a variací od lyrického, tragického přes komediálnost a fraškovitost až

15 Snad nejvýrazněji se to projevilo ve dvou inscenacích ve *Francouzských písničkách* režiséra, výtvarníka a muzikanta J. Srnce z roku 1957 a *Gozziho hře Král jelenem* v inscenaci výtvarníka a režiséra Jana Švankmajera z roku 1958. Inscenace Francouzské písničky (Jiří Srnec) byly vybrány k reprezentaci na Bukureštském festivale v roce 1958, za jeden ze základních znaků, které inscenace přinesla, označila tehdejší kritika umocnění divadelnosti loutkového jeviště. Festival ukázal, že jedna z funkčních vývojových tendencí je přítomnost živého herce - „živáčka“ na jevišti, nejen jako vypravěč, ale jako princip, který výrazně pomohl k úspěchu mnoha inscenacím jiných zemí. ČESAL, Miroslav: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: ÚKVČ, 1983. 72 s.

16 JURKOWSKI, Henrik. Konec specifík? *Loutkář*, 2001, č. 3, s. 14 - 18.

17 Tamtéž, s. 16.

ke grotesknosti a loutkovitosti, k metaforičnosti a modelovosti.“¹⁸

Na přelomu 50. a 60. let se u nás začalo divadlo proměňovat jako celek, ustálil se zastřešující název alternativní divadlo, do nějž se řadí divadla malých forem, divadlo poezie atd. V oblasti loutkového divadla se jednalo o „...zapojení divadla s loutkami do širších kontextů a souvislostí, ve kterých sice loutka má své nezastupitelné místo a svou významotvornou rovinu poetiky, ale sémioticky je tento fenomén loutky absorbován v mnohovrstevnatosti jevištní struktury celé „alternativní“ inscenace“.¹⁹ Invence vyšla z vůle umělců, kteří k realizaci divadelního představení využívali různé výrazové prostředky. Mezi hlavní představitele progresivních tendencí, jež měly vliv na vývoj loutkových produkcí, patřil například mim Ctibor Turba, který spojoval loutkové divadlo s pantomimou, Jiří Srnec s černým divadlem²⁰ nebo Jan Švankmajer, který svou ranou tvorbu zaměřoval na krátké filmy, kde kombinoval loutkářství, animaci a prvky hraného filmu. Velmi inspirativní pro naše umělce byly v té době také zájezdy zahraničních produkcí, jejichž tvorba vznikala za odlišných společensko-kulturních podmínek a vyrůstala z jiné tradice.²¹

Zásadní posun v druhé polovině 20. století, vedle přítomnosti herce na jevišti, spočívá i v podobě loutek,

18 JURKOWSKI, Henrik. Divadlo mezi objektem a subjektem (2 přednášky na témata - *Herec v roli demiurga* a *Proměny ikonosféry*) In MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2008. 280 s.

19 KLÍMA, M., MAKONJ, Karel. *Josef Krofta: inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003. 264 s.

20 ČERNÉ DIVADLO (1961) převzalo techniku černého kabinetu, který není žánrem, ale pouze technickým principem. Černé divadlo je inscenační prostředek. Jiří Srnec jej staví na rozhraní černého kabinetu, pantomimy a loutkového divadla.

21 V říjnu 1987 přijeli poprvé do Československa Bread and Puppet Theatre z USA se svým zakladatelem Peterem Schumannem. Divadlo vzniklo v 60. letech, jeho tvorba kulminovala v 70. letech. Na svých představeních ukázali poetiku vlastních produkcí, která pracuje se dvěma základními principy, kterými jsou demonstrativnost a expresivita.

které stále častěji postrádají naturalistickou podobu a jsou spíše animovanými materiály či nalezenými objekty. Samy pak přinášejí dramatický, metaforický či symbolický význam, který má divák chápat ve vztahu ke všem ostatním informacím obsaženým v inscenaci. V 80. letech dostal tento jev termín Předmětné divadlo. Předmět rozehraný loutkohercem na sebe bere jinou podobu i dramatický výraz, tedy jinou ale stále sdělnou výpověď.²²

Zásadní v této souvislosti proměn loutkového divadla byla snaha nově teoreticky vymezit pojem a obsáhnout odlišnost od tradičně chápaného termínu loutkové divadlo, zrodilo se pojmenování divadlo třetího druhu. Divadelní teoretik Jiří Císař vysvětluje pojem takto: „V jistém stádiu svého vývoje si české loutkové divadlo osvojovalo a posléze i osvojilo sémiotickou i estetickou hodnotu loutky jako nositele specifického druhu herectví. Jakmile se toto herectví postavené na umělosti znaku setkal s herectvím realizovaným na přirozenosti a přitom obě herectví byla rovnocenná, měla stejnou funkci a stejné postavení při vytváření divadelní zprávy, odkryly se pro jazyk divadla netušené možnosti. Vznikl nový jazyk divadla, jenž byl alternativou, další možností vůči jiným divadelním jazykům a jemuž se ve své době dostalo pojmenování třetí druh divadla. Třetí druh proto, že existuje vedle činohry a loutkového divadla. Jeho podstata je v tom, že činí součástí jednoho scénického systému dva naprosto odlišné principy herecké.“²³

Loutkové divadlo už svým označením nedokáže obsáhnout šíři, do které se začalo od sedmdesátých let rozrůstat, na scéně lze pozorovat hru objektů, loutek a herců, jedná se o divadlo, jež v sobě spojuje několik uměleckých složek, a to

22 MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2008. 280 s.

23 CÍSAŘ, Jan. Listování časem. In KLÍMA, M., MAKONJ, Karel. *Josef Krofta: inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003. 180 s.

tanec, hudbu, loutkoherectví, scénografii, klauniádu a mnoho dalších. Typickým představitelem divadla třetího druhu u nás je Josef Krofta z hradeckého divadla Drak, jehož inscenace jsou tvořeny na základě kombinace výše zmíněných divadelních prvků. Polský divadelní teoretik Henrik Jurkowski konstatuje, že všechny nově vznikající a osamostatňující se vývojové tendence se odehrávají v poloze materiál - člověk (herec), to je pro posledních padesát let loutkového divadla vlastně příznačné. Zatímco loutka je stále zdrojem zájmu, pojem loutkář začíná mizet a objevuje se neutrálnější slovo performer, který nehraje, ale existuje, stává se animátorem. Lze říci, že loutkové divadlo, které se zbavilo iluze subjektivity loutky jako dramatického divadelního činitele, se logicky muselo obrátit k materiálu a objektu jako ke svému novému východisku. Performer ustupuje materiálu, tedy subjekt objektu a právě tím loutkové divadlo rozšiřuje své pole působnosti.²⁴

Umělecká praxe výrazně urychlila vznik nových teoretických komentářů, zabývající se všemi nově vznikajícími formami loutkového divadla, které vyžadují popis a vymezení (divadlo smíšených výrazových prostředků, divadlo předmětů, divadlo materiálů atd.). Z teoretických prací vyplynul jednoznačný závěr: „Nové druhy, spřízněné s loutkovým divadlem, všeobecně zdůrazňují poetický jazyk a vyjadřují se převážně metaforou. Loutkové divadlo nezadržitelně spěje po cestách hledání alternativ a ignoruje zákonitosti cyklického rozvoje umění, velící navracet se k výchozím bodům: neúnavně se snaží objevovat stále nové formy a nové výrazové prostředky, ve skutečnosti tak pokračuje ve stopách avantgardního umění a přitom výtoky avantgardy významně doplňuje. Po několika pokusech s materiálem přenesli divadelní umělci tento výraz i na člověka, tedy

24 JURKOWSKI, Henrik. Konec specifík? Loutkář, 2001, č. 3, s. 14 - 18.

zpředmětnili lidské tělo, zašli tak dál než historická avantgarda, která tělo jen atomizovala.“²⁵

V dramaturgii loutkových divadel nacházíme jistou kontinuitu pokračující z dřívějších let minulého století. Divákům jsou dnes nabízeny fantastické, lidové a pohádkové příběhy, mýty, legendy, science fiction, roste však tendence adaptovat literární předlohy. Různost forem zahrnuje satiru, divadlo poezie, hudební divadlo, pantomimu a jiné divadelní druhy. Loutky jsou kromě divadla využívány i v televizi a ve filmu, v komerčních reklamách, klipech, nově i ve 3D animaci. Od živého loutkářství, přes rozvoj alternativních forem manipulace s animatronikou k nejnovější počítačové animaci se zdá, že loutka má takřka neomezené možnosti. Velké množství loutkové produkce vzniká na základě koprodukčních a mezižánrových projektů.

Závěrem lze konstatovat:²⁶

- Divadlo loutky a herce lze považovat za, svým způsobem, historicky uzavřené období, neboť dynamicky dialektický vztah mezi hercem a jeho, převážně, figurativní loutkou v současném alternativním divadle probíhá na jiných principech.
- Herectví tohoto divadla loutky a herce v současné době přechází spíše do roviny neosobního performerství, jakési antiiluzivní iluze.
- Fikce subjektivního světa tvůrce ani nechce být modelovou situací světa divadla loutky a herce.

25 Tamtéž, s. 16.

26 Úvahy nad studiiemi Henrika Jurkowského - Loutka na přelomu tisíciletí (JURKOWSKI, Henrik. Loutka na přelomu tisíciletí. Loutkář, 2004, č. 2, s. 18 - 20), Konec specifík? (JURKOWSKI, Henrik. Konec specifík? Loutkář, 2001, č. 3, s. 14 - 18), Magie loutky (JURKOWSKI, Henrik. Magie loutky. Skici z teorie loutkového divadla. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 288).

- Herectví současného alternativního divadla je založeno na vnějším postavení performerů mezi vizualizovanými objekty.
- Termín loutkové divadlo již nepostihuje všechny tendence a proudy současného loutkového divadla, které lze charakterizovat (nikoli však pojmenovat) jako divadlo nepsychofyzického herectví, v němž se tvůrčova identita realizuje jinak než herectvím psychofyzickým.
- Toto herectví není zakotveno jen v sobě samém, není přitom zakotveno ani v budování situačních vztahů pouze mezi dalšími jednajícími subjekty, do své divadelní struktury zapojuje a přibírá především hmotné prvky, ať již ve formě materiálu nebo tvarovaného objektu (předmětů či věcí).
- Mimetická funkce figurativní loutky bývá často narušována tendencí k tvorbě objektu neprocházejícího procesem subjektivizace (antropomorfizace).

Kontext loutkových divadel na území České republiky od druhé poloviny 20. století do současnosti

V dnešní době lze považovat za nejkvalitnější taková loutková divadla, jež se dokázala svým způsobem, tak jako Kopecký či Skupa, vyrovnat se současným vývojem umění a doby. Divadla, která využívají k inscenování prostředky divadla třetího druhu, pantomimy, černého divadla, pracují s hudební a výtvarnou složkou. Jejich úspěch je založen především na nápaditosti, hravosti, experimentování a uměleckém přesahu, přičemž prvek antiiluzivního setkání herce a loutky je nyní brán již jako samozřejmost.

V České republice je počet profesionálních loutkových divadel poměrně velký.²⁷ Většina souborů vznikla během vlny zakládání moderních profesionálních loutkových scén na přelomu 40. a 50. let. Dalo by se říci, že v té době byla divadla centrálně řízenou sítí s diktovaným dramaturgickým modelem. Mnozí divadelní umělci spolupracovali s více loutkovými divadly, například zmiňovaný Josef Krofta působil v Malém divadle v Českých Budějovicích, v pražském Divadle Spejbla a Hurvínka a konečně v divadle Drak v Hradci Králové. V případě některých tvůrců se jednalo o násilný pohyb způsobený tehdejší politickou situací, která donutila umělce hledat své uplatnění v loutkových divadlech na okrajových místech republiky (Ostrava, Liberec, Hradec Králové, Kladno, Most, České Budějovice nebo Cheb).

Vývoj moderního profesionálního loutkového divadla u nás je zakořeněn v 50. letech minulého století, kdy byla politická situace nejvyhrocenější. Možná právě tento fakt

²⁷ Divadlo Spejbla a Hurvínka (Praha), divadlo Minor (Praha), divadlo Lampion (Kladno), Malé divadlo (České Budějovice), divadlo Alfa (Plzeň), Naivní divadlo (Liberec), Divadlo rozmanitostí (Most), divadlo Drak (Hradec Králové), Divadlo loutek Ostrava.

vyprovokoval některé tehdejší umělce přiklonit svou pozornost k loutkovým produkcím a skrze pohádkové příběhy a charaktery využít metafory, díky které mohli skrytě komentovat společenskou situaci. Vlivem doby slábne striktní kategorizování loutek i snaha o iluzivní jeviště a umělci pracují na scéně s principem černého divadla, používají masky nebo různé objekty, přítomnost herce vedle loutky je už zcela ustáleným inscenačním prostředkem. Většina loutkových scén hraje stále pro děti ovšem tendence obohatit repertoár představeními pro mladé a dospělé publikum roste.

Mezi profesionální loutková divadla, která se vymykala unifikované dramaturgii i stylu řadíme na první místo jednoznačně divadlo Drak v Hradci Králové (1958). Hradecká scéna vychází z bohaté české loutkové tradice, kterou ovšem svou osobitou poetikou a šíří inscenačních prostředků dalece přesahuje.²⁸ Směřuje k výrazně stylizovanému divadlu scénického objektu a divadlu performativity. Drak je charakteristický autorskými inscenacemi, které vznikají úzkou spoluprací herce, režiséra, výtvarníka a hudebníka.²⁹ Jedná se o kolektivní tvorbu, ve které dochází ke kombinaci loutkových, klaunských, vizuálních prvků i hudebního divadla. Soubor je složen ze zkušených loutkoherců, kteří zastávají i post činoherců či hudebníků a otevřeně komunikují se svým publikem. Lze hovořit o komunikativním a interaktivním divadle. Hradecká loutková scéna je spojována především s osobností loutkáře Josefa Krofty, který svým moderním přístupem k loutce a zapojením výše zmíněných výrazových prostředků do inscenace vymanil loutkové

28 „Tvůrci vycházejí ve svých inscenacích z proměny divadelní optiky, obnažující subjekt hry až na samu dřevě tradiční, archetypální roviny a umožňují tak vidět téma hry nově a jinak na základě jevištní koexistence loutky a herce.“ STŘEDA, Jiří. 60. léta pokračují. *Loutkář*, 2002, č. 2, s. 22.

29 Věhlas divadla spojujeme s legendárním tvůrčím týmem Josef Krofta - Petr Matásek - Jiří Vyšohlíd, kteří svými mimořádnými schopnostmi a spoluprací inspirovali loutkářství ve světovém rozsahu.

produkce z předurčenosti dětem a vytvořil z něj tzv. „divadlo třetího druhu“.³⁰ Od ostatních loutkových scén se neodlišuje pouze svou výlučností jevištního zpracování, ale i experimentováním s výběrem repertoáru, totiž vhodný inspirační zdroj divadelní tvorby nachází v literatuře pro děti a mládež.³¹ Adaptacemi knižních předloh bylo známé už v 50. letech Naivní divadlo v Liberci (1949). Nejvýraznější období divadla spojujeme s činností režiséra a scénografa Jiřího Schmida a studia Ypsilon.³² Obě divadelní scény mají složením souboru a stylem práce spíše rysy studiových divadel. Liberecký loutkový soubor je výlučný svým přístupem, kterým hledá pro vznik jednotlivých představení formy, tak aby byly pro dětské publikum spíše hrou a ne tak poučující a schématické. Ve svých inscenacích kombinují populární témata i postavy ze současnosti na pozadí klasické předlohy.³³

Poněkud loutkovější poetiku zachovává plzeňské divadlo Alfa, které vzniklo v roce 1963 jako divadlo malých forem (jazz, šanson, tanec, pantomima, černé divadlo atd.), zaměřené především na mládež, až o pár let později změnilo svou koncepci na loutkové divadlo pro děti. V současnosti kladou tvůrci hlavní důraz na komediální pojetí divadla, s tím souvisí i nápaditý výběr předloh a jejich originální zpracování (maňásková groteska - *Tři mušketýři*, marionetové

30 Kroftova tvůrčí dramaturgie: 1. Hledání a nalézání vhodného sujetu pro tematizované divadlo s loutkami. 2. Schopnost tohoto sujetu reflektovat téma i neloutkářskými výrazovými prostředky. 3. Následné vytvoření bazálního literárního tvaru jako inspirace i základny budoucí inscenační struktury. Trojjednost: tvůrčí tandem - inscenační tým - inscenace. KLÍMA, M., MAKONJ, Karel. *Josef Krofta: inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003. 264 s.

31 Mezi tituly divadla tedy nalezneme mnoho inscenací zaměřených na tuto cílovou skupinu. Alenka zamilovaná, Tajný deník Adriana Molea, Carmen 20:07. Jánošík.

32 Studio Ypsilon působilo v rámci Naivního divadla v období 1968 - 1978. STŘEDA, Jiří. 60. léta pokračují. *Loutkář*, 2002, č. 2, s. 23.

33 Například inscenace: *Souhvězdí aneb Řecké báje mimo výseč* (režie: Michaela Homolová, premiéra 7. 5. 2011), *Neklan.cz aneb Ze Starých pověstí českých* (režie: Jakub Vašíček, premiéra 20. 2. 2010), inscenace se inspiroují motivy počítačových her a superhrdinů.

akční drama - James Blond). Loutka je považována za dominantní prvek nebo alespoň podstatný prostředek v celkové jevištní syntéze, kde mívá své výrazné místo také hudba a zpěv. Jejich cílem je žánrová i stylová pestrost, která osloví diváky napříč generacemi. Divadla hledala skrze vlastní styl nebo zpracovávaná témata cestu z tradičního pojetí loutkových produkcí a propojením loutek s novými výrazovými prostředky se snažila vymanit ze zaběhlého modelu dopoledních představení pro děti.

Změna nastala po roce 1989, kdy nově vznikající loutková divadla již nemusela čelit centrálnímu dohledu, naopak porevoluční atmosféra vybízela k naprosté svobodě projevu. Mladé alternativní divadelní spolky navazují na komunikativnost, otevřenost a hravost výše zmíněných souborů a svou tvorbou tyto rysy rozvíjí ještě dál. Liší se od nich především výběrem repertoáru a zpracovávanými tématy, které většinou odkazují na aktuální problematiku. Styl těchto divadel působí poněkud chaoticky, je často založený na improvizaci a slovním humoru. Odlehčenou formou představení i jeho prezentací stírají umělci hranice jeviště a zintenzivňují tak vztah mezi divákem a hercem.

Jako zástupce nové generace porevolučních loutkářů bych jmenovala divadelní spolek Buchty a loutky (1991), jehož soubor je složený ze spolužáků loutkářské katedry. Tvůrčí tým nemá jednoho režiséra, vždy jde o kolektivní práci, která může na první dojem působit chaoticky. Loutky jsou nesourodé a mnohdy nemají podobu toho, koho představují. V jejich představení vystupují často známé postavy ze seriálů, prezidenti atd. Tvůrci pracují s multimedialitou, využívají video dotáčky i jiný technické prostředky. Buchty a loutky začínali původně s inscenacemi pro děti, ovšem v současnosti lákají multižánrovostí převážně dospělé. Ve svém repertoáru mají tituly jako Rocky IX, LYNCH i parodii

na klasické horory - Psycho, Čelisti, Moucha Reloaded.³⁴ Podobnými rysy tvůrčí práce se v první dekádě třetího tisíciletí prezentuje divadlo DNO. Jedná se o nezávislou alternativní skupinu bez vlastní scény, která vznikla v Hradci Králové roku 2000. Náměty jejich produkcí jsou také založeny na populárních současných tématech a problémech doby. Umělci staví akci na slovním humoru a hříčkách, vymýšlí si zástupné charaktery/maskoty viz. holčička Fagi,³⁵ skrze které komentují současné události a prezentují své názory. V inscenacích se uplatňují jako herci, loutkoherci i hudebníci. Specifickou poetiku jejich tvorby vytváří improvizované typy používaných loutek (většinou se jedná o hračky a všemožné pohybuující se předměty), jež obklopuje moderní technologie. Neustálé otevírání možností loutkového divadla nutí divadelní umělce nacházet vhodnější způsob, jak přiblížit svou produkci současnému publiku a zaujmout ho.

Možnou inspirací pro vznikající formy loutkářství/performerství, je podle mého názoru, umělec Petr Nikl.³⁶ Ten je od roku 1985 členem divadelního sdružení Mehedaha a v letech 1987-1991 patřil do umělecké skupiny Tvrdohlaví,³⁷ ale kromě divadla se zabývá i malbou, kresbou, grafikou a instalací. Ve svých produkcích dokáže kombinovat různé druhy umění a vytvořit z nich originální performance. Jeho poetika je založená na improvizaci, otevřené hře, její nenaprogramovanosti, využívání chyb a vedlejších událostí. To jsou prvky, jejichž prostřednictvím by se mohla loutková produkce rozvíjet dál.

34 Dostupné z WWW: <<http://www.buchtyaloutky.cz/>>.

35 Fagi je čtrnáctiletá komiksová postavička, která v podobě ploškové loutky vystupuje v prostoru variovaného loutkového jeviště, prožívá dobrodružství malé holky, ovšem přistupuje k událostem s cynismem a suchým humorem. Pojmenovává věci přesně, bez snahy zalíbit se.

36 Petr Nikl se narodil 8. 11. 1960 ve Zlíně.

37 Dostupné z WWW: <<http://petrnikl.cz/>>.

Kromě změn v dramaturgickém a inscenačním stylu, se všeobecnou tendencí posledních dvou dekad stalo rozrůstání divadel do nových prostor jako např. stavba alternativních scén, studií a amfiteátrů. Mnohá nabízejí semináře, interaktivní projekty, workshopy a pořádají festivaly, které jsou podle mého názoru k dalšímu rozvoji a inspiraci nejdůležitější.

Divadlo loutek Ostrava

Jedním z divadel, které má své kořeny vzniku v 50. letech minulého století, ale zároveň odráží i změny a tendence současného loutkového divadla, je Divadlo loutek Ostrava. Pro vysledování posledních tendencí se musíme nejdříve zaměřit na historický vývoj a formování samotné loutkové scény. Snaha založit v Ostravě loutkové divadlo se objevila už po válce a pouze z důvodu nedostatku financí města se záměr profesionalizace nepodařilo v té době uskutečnit. Jak dokládá první dramaturg divadla Miloš Zapletal: „Když jednání nevedla ke konci, nezbylo nic jiného než řídit se usnesením bratislavské konference, že jádrem příštích profesionálních scén se mohou stát dobře vybavená amatérská divadla.“³⁸ Došlo tedy k profesionalizaci tehdejšího amatérského souboru, ke kterému se připojili amatéři, členové ochotnických divadel i několik členů z Divadla Mladých. Tvůrčí zázemí bylo tehdy pouze provizorní, náročnějších rekonstrukcí se dočkalo ostravské loutkové divadlo až na začátku 70. let.³⁹

Oficiálně zahájilo Krajské divadlo loutek v Ostravě svou činnost 12. prosince roku 1953,⁴⁰ a to symbolicky hrou „Děda Mráz“.⁴¹ Přestože měl soubor v prvních sezonách dramaturga, na osobité dramaturgické koncepci se to příliš neprojevovalo. Nasazované tituly velmi věrně napodobovaly nabídku jiných divadel, vznikajících v té době v Československu. Za první originálnější realizace by se dala

38 STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství. *Loutkář*, 2001, č. 1, s. 13.

39 Tamtéž, s. 16.

40 Byl velký rozdíl mezi tím zakládat divadlo ve 40 letech a na samém konci 50. let. S organizací již byly mnohem obecnější zkušenosti, teď už existovala šance vybírat si i mezi odborně připravovanými absolventy loutkářské katedry. Tamtéž, s. 17.

41 Divadelní hra M. Šurinova v překladu Kamila Horáka v režii tehdejšího ředitele Zdeňka Hapaly. Tamtéž, s. 15.

považovat až inscenace „Zlatovláska“ z roku 1956 v režii Miloše Zapletala. Na jevištním zpracování se podílel i spolutvůrce Václav Kábrt, který nastoupil do divadla rok předtím jako scénograf. Tou dobou byla současně s ním angažována i výtvarnice Jaroslava Žátková, jejich vzájemnou spoluprací se postupně formuje jádro uměleckého souboru. Díky realizaci mnoha kvalitních inscenací, uvedl tvůrčí tým divadlo do širšího divadelního povědomí. Nejvíce se ovšem o pověst divadla zasloužil příchozí režisér Jiří Jaroš, který soubor svou přítomností v roce 1956 stabilizoval. Ačkoliv po dvouletém angažmá zase odchází, dokázal postavit hlavní část souboru na mimořádnou profesionální úroveň, jejíž standard udržoval po mnoho let ještě jako hostující režisér. Formující se soubor dále obohatili nově příchozí absolventi loutkářské katedry.⁴²

Dalším zásadním krokem k rozvoji divadla byla inscenace „Koniček Hrbáček“ z roku 1957 v režii zmiňovaného Jiřího Jaroše.⁴³ Jeho tvůrčí schopnosti tkvěly především v chápání loutkové poetiky, svou tvorbou dokázal vyzdvihnout technické a z toho vyplývající výrazové možnosti loutky. Navíc své činoherní zkušenosti dokázal přetransformovat a citlivě aplikovat na loutkové principy. Jeho inscenací „Koniček Hrbáček“ započalo divadlo éru, jež vstoupila do povědomí odborné veřejnosti v průběhu 60. a 70. let jako „ostravská loutkoherectvá škola“. „Hovoří se zde sice o loutkoherectví, ale na samém začátku stála vždy precizně připravená režijní koncepce, a při realizaci až přímo protivné ulpívání na každém detailu, či požadavek

42 Mezi ně patřil Zdeněk Florián a Jiří Středa, po prezenční službě se vrací dvojice Jiří Volkmer a Dušan Feller. Pánskou část souboru tvoří ještě Zdeněk Miczko a Zdeněk Havlíček, který je v souboru veden jako druhý režisér a rozjíždí sezonu 56-57 hrou „Kouzelné galoše“. Tamtéž, s. 16.

43 Inscenace „Koniček Hrbáček“ ještě neměla možnost přímé konfrontace se zkušenějšími profesionálními divadly – tvůrčí za ni dostali ocenění Divadelní žatvy za rok 1957, ale jistě by ovlivnila mnohem víc vývoj, kdyby se mohla představit loutkářské veřejnosti. Tamtéž, s. 17.

dokonalého fixování i ve slovním projevu. Hraje se zde důsledně ve spojené interpretaci, odmítá se vše nahodilé, nepromyšlené.“⁴⁴ Výrazné období však do obecného podvědomí nevstoupilo jen výše zmíněnou přelomovou inscenací, ale naopak celou řadou velmi zdařilých titulů, jejichž hlavní doménou je primárně herectví s loutkou. Právě herectvím byla ostravská loutkohercká škola tak jedinečná. „Zde se posouval způsob „oživování“ předmětu k herectví s loutkou, jež vypovídá o charakteru postavy, o náladách. Vybavuje inscenaci dramaticky působivým pohybem, odpovídající stylizaci a technickým možnostem loutky – a vytváří se tak poetika loutkového divadla.“⁴⁵

Tehdejší úspěch divadla záležel na precizní práci loutkoherců,⁴⁶ kteří po řadu let udržovali slávu ostravské herecké školy. Mezi nejschopnější loutkoherce slavné etapy patřili – Libuše Hertlová, Jiří Volkmer, Zdeněk Miczko, Zdeněk Florián, Dušan Feller. Za vrcholnou inscenaci této etapy je považována „ Krása Nevidaná“ z roku 1962, která vznikla opět spoluprací režiséra Jiřího Jaroše a výtvarníka Václava Kábrta. Jednalo se o kultovní představení, které českoslovenští profesionální loutkáři přijímali jako mezní bod vývoje. V inscenaci Jaroš využíval neobyčejně šťastně prvky černého divadla v kombinaci s javajkami a komponoval jejich hru po horizontále i vertikále jeviště.⁴⁷

Divadlo mělo od roku 1957 stálého dramaturga Zdeňka Stoklasu, který se uplatňoval i jako loutkoherce a společně se Zdeňkem Havlíčkem a Zdeňkem Miczko⁴⁸ sdíleli režisérský post. Svou tvorbou však nedokázali předčít vrcholné období,

44 STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství 2. *Loutkář*, 2001, č. 2, s. 12.

45 Tamtéž, s. 13.

46 „Není sporu o tom, že naše loutkové divadlo i v tuto dobu disponovala znamenitými loutkoherci, ale nikdy ne tak širokým týmem, který by se individuální schopností výrazně promítal do konečného výsledku inscenace.“ Tamtéž, s. 13.

47 Tamtéž, s. 14.

48 Ve svých režiiích zdůrazňoval spíše nápad než promyšlenou hloubku dramatického díla.

jež spojujeme s prací Jiřího Jaroše. Více se dařilo hostujícímu režisérovi Miroslavu Vildmanovi, v jehož inscenacích se znovu mohla projevit hloubka ostravského herectví s loutkou, které nezatěžované nadbytečnými efekty vypovídalo o charakterech a konfliktech hry.⁴⁹

Na přelomu 60. a 70. let byl v Krajském divadle loutek vyhlášen havarijní stav a soubor udržoval svůj provoz na propůjčených jevištích, v improvizovaných podmínkách a na zájezdech. Do zrekonstruovaných prostor na někdejší náměstí Lidových milicí se navrátil soubor až v roce 1972. Do této atmosféry přišel jako loutkoherec Petr Nosálek, který v divadle později v 80. letech uvedl několik inscenací ve vlastní režii. Ještě předtím se ale v Ostravě objevil i významný činoherní režisér Jan Kačer, pro něhož podle slov Jiřího Středy „nebylo vzhledem k postojům kolem roku 1968 v Praze místo“.⁵⁰ Jan Kačer dostal angažmá v Národním divadle moravskoslezském a využil loutkovou scénu ke svým čtyřem režii. Jeho přínosem do souboru divadla byl především činoherní styl režisérské práce a strategie, ostravským loutkohercům ukázal, jak ještě pracovat s dramatickým textem.⁵¹

Dá se říci, že s Kačerovými režii se v druhé polovině 70. let v řadě inscenací vytratila práce s loutkou. Do centra pozornosti ji svým stylem vrátil až Petr Nosálek, který stavěl především na skvělých loutkářských a hudebních schopnostech souboru. Vedle důrazu na loutkovou akci využíval režisér prvky syntetického divadla. Soubor se v 80. letech pod Nosálovým vedením vypracoval mezi nejlepší loutková divadla své doby.

49 STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství 2. *Loutkář*, 2001, č. 2, s. 14.

50 Tamtéž, s. 15.

51 Jeho inscenace byly pro ostravské loutkové divadlo mezníkem desetiletí (např. Král Jelenem - 1976, Zlatovláska - 1977).

V 90. letech se divadlu otevřely možnosti reprezentovat svůj um v zahraničí. Soubor se od té doby účastní mezinárodních festivalů a má tak příležitost inspirovat se evropskými vlivy, kterými jsou např. projektové multižánrové spolupráce, využití alternativních prostor pro své produkce či tendence směřující k představení vystavěném na principu one man show.⁵² Od roku 1995 pořádá Divadlo loutek Ostrava mezinárodní loutkářský festival Spectaculo Interesse, díky kterému se podařilo uvést na ostravském loutkovém jevišti mnoho špičkových profesionálů nejen z České republiky. Otevřenost a komunikace s loutkáři z celého světa podněcuje domácí pořadatelský soubor k novým experimentům, co se týče divadelního tvaru i námětu.

Je třeba zdůraznit, že ostravská dramaturgie naplňovala celá desetiletí koncepci divadla pro děti. Ovšem do nového milénia se divadlo pustilo s odvážnými plány. V roce 2000 uvedlo Divadlo loutek adaptaci baladické sbírky Kytice od Karla Jaromíra Erbena. Inscenaci, která byla svým zpracováním „výrazná“, jsem se ve své práci rozhodla podrobit detailní analýze. Svou progresivitou a kvalitou všech využitých složek se totiž stala pro poetiku divadla reprezentující. Na Kytici navazoval o rok později originální výběr ruské hry Trumf,⁵³ jejíž nastudování bylo pojato netypicky jako standartní neloutková činohra.⁵⁴

Mezi výjimečné práce patří také adaptace Puškinovy veršované pohádky O rybáři a rybce z roku 2002, kterou hostující režisér Jevgenij Ibragimov pojal jako loutkovou pantomimu s využitím principu černého divadla. První

52 Představitelé loutkových produkcí one man show jsou např. Duda Paiva (NL), Neville Tanter (NL).

53 Autor hry - Ivan Andrejevič Krylov, režie: Petr Nosálek.

54 Loutky se na scéně objevily pouze ve třech výstupech, a to spíše jako hračky než skutečné znaky postav. PAVLOVSKÝ, Petr, Trumf vyneseny na Ostravaru. *Loutkář*, 2001, č. 2. s 64 - 66.

vypravěčský plán pohádky určený dětem byl pro dospělého diváka rozmnožen o mnoho symbolů a významů.⁵⁵

Tituly, jež se svým jevištním ztvárněním liší od klasické dramaturgie pro děti, jsou například Pitínského drama Pokojíček (2003) v režii Martina Františáka. Autor hry se premiéry osobně zúčastnil a zároveň pokřtil zkušebnu divadla, kde poté proběhl cyklus „malých inscenací“ a divadlo tímto krokem nabídlo divákům novou alternativní studiovou scénu.⁵⁶ Jedna z nejpopulárnějších inscenací poslední dekády je adaptace známého blogu Z deníku Ostravaka. Tvůrci Radovan Lipus a Hermína Motýlová převedli svérázné internetové zápisky na loutkové jeviště, ovšem za minimální využití loutek samotných. Inscenace byla poskládána z několika mikropříběhů s důrazem na činoherní a hudební složku. Ojedinělý žánr muzikálu uplatnili ostravští divadelníci v jevištním zpracování „jánošíkovské“ legendy z roku 2008. Inscenace, pod názvem Malované na skle, se z realizovaných prací vymyká tvarem, naopak ale na předchozí realizace navazuje zdůrazněním jiných uměleckých složek na úkor prostoru patřící loutce. Završující prací poslední dekády Divadla loutek Ostrava je titul Dívka s pomeranči. Krom toho, že se jedná o první uvedení zmíněného norského románu na českém jevišti, jsou v této inscenaci skloubeny všechny sledované tendence loutkového divadla. Podrobným průzkumem jsem došla k závěru, že ostravská loutková scéna se přiklání k adaptaci nedivadelních předloh a hereckou akci přesouvá z loutky na činoherce. Výběrem námětů se snaží rozšířit svůj repertoár o inscenace pro mládež a dospělé, a tím chce dokázat, že loutkové divadlo má čím dál

55 ŠALDOVÁ, Lenka. O rybáři a rybce. *Divadelní noviny*, 30. 9. 2002, č. 16, s. 5.

56 JoMe. 2003. *Divadlo loutek má pokojíček* [online]. Scena.cz [citováno 2011-10-13]. Dostupné z WWW: <http://capek.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=2738&r=5>.

větší ambice dostat se na divácky náročnější úroveň divadla činoherního.

Provedeme-li bilanci období první dekády třetího tisíciletí v číslech, dojdeme k výsledku, že divadlo vytvořilo za tu dobu kolem šedesáti inscenací. Zhruba dvě třetiny z nich jsou směřovány k dětem a bez dvou titulů ryze pro dospělé publikum patří ostatní uvedené inscenace divákům napříč generacemi. Co se týče repertoáru, tvoří jednu polovinu pohádky a divadelní hry, druhá část je pak založena na adaptacích⁵⁷ prózy či poezie. Zastoupení domácích⁵⁸ a zahraničních⁵⁹ autorů předloh je v celkovém poměru dva ku jedné. Poslední informace, vytvářející profil divadla, udává, že se během deseti let na v ostravském loutkovém divadle vystřídalo dohromady pět zahraničních režisérů,⁶⁰ kteří postupně zinscenovali osm her.

57 S. Townsedová, J. Gaarder, J. R. R. Tolkien, K. J. Erben, A. Jirásek.

58 B. Němcová, J. Drda, J. Trnka, J. K. Tyl, J. A. Pitínský.

59 Bratři Grimmové, H. Ch. Andersen, A. A. Milne, J. Swift, N. Sawa, A. S. Puškin, W. Shakespeare.

60 Noriyuki Sawa (Japonsko), Jevgenij Ibragimov (Čerkessko), Robert Drobníuch (Polsko), Stefan Kulhanek (Rakousko) a Marián Pecko (Slovensko).

Divadlo loutek Ostrava pod uměleckým vedením Václava Klemense

Vzhledem k obsahu divadelního dění během první dekády třetího tisíciletí bych se ráda věnovala detailnějšímu rozboru sezon pod vedením uměleckého šéfa Václava Klemense, který zastává tento post od roku 2007, na současný vývoj divadla má tedy podstatný vliv. Václav Klemens nastoupil do vedoucí funkce v sezoně 2007/2008, již předtím však se souborem nastudoval vlastní text v inscenaci stylu *comédie dell' arte* - *Krásná Isabella a tři nápadníci aneb Harlekýn* (2006). Postavy byly typizované a jejich projev obsahoval často slovní i fyzické náarážky obhroublého charakteru. Uvedením inscenace, která nebyla rozhodně určena nejmladším divákům, vyšlo divadlo vstříc mladému publiku.

V sezoně 2007/2008 nastudoval Václav Klemens, už jako umělecký šéf souboru, klasickou českou hru *Fidlovačka* (2007).⁶¹ Inscenace se pohybovala mezi žánrem operety, opery i činohry, kde přítomnost loutek neplnila žádnou výraznou funkci. Celá akce představení se omezila na odříkávání textu a výsledný dojem se blížil parodii, pro Klemense nebyl titul povedeným zahájením sezony. Během svého vedení se mu však podařilo pozvat do ostravského divadla mnoho hostujících režisérů, mezi které patří i několik zahraničních tvůrců. Se souborem spolupracovali např. polský režisér Robert Drobniuch, který uvedl pohádku *Jak švec Dratvička vysvobodil princeznu* (2007) nebo japonský režisér Noriyuki Sawa se svým autorským textem *Kouzelný cirkus nori*.⁶² Dalším hostujícím režisérem byl slovenský tvůrce Marián Pecko, který podle přebásnění Jarka

61 Zkrátil text, což bylo pro celkové vyznění kontraproduktivní, zápolil i s tématem a žánrovým zařazením.

62 Režisér se nechal inspirovat tradičními japonskými formami. Vzniklo pozoruhodné dílo, jež bylo svou originalitou pro DLO klíčové.

Nohavici nastudoval na ostravské scéně muzikál Malované na skle. Svou žánrovou vyhraněností a minimálním využitím loutek podtrhuje repertoárovou pestrost divadla.

V sezoně 2008/2009 uvedlo divadlo obnovenou premiéru Princezna Majolena,⁶³ a to opět pod vedením zahraničního, tentokrát rakouského umělce, Stefana Kulhanka. Na řadu přizvaných režisérů navazuje Václav Klemens titulem Jak hubatá Dora málem k čertu přišla. Jedná se převážně o loutkovou hru, doplněnou písněmi, která z inscenační tradice výrazně nevybočuje. Další autorskou inscenaci Výlet na ostrov snů nastudoval Rostislav Pospíšil, a to jako pestrobarevnou férii pro nejmenší. Na řadu inscenací navazuje titul pro mládež Tajný deník A. Molea, opět pod režijním vedením Václava Klemense, kde se projevil jeden ze zásadních rysů jeho tvorby, který spočívá v téměř pietním přístupu k dramatickému textu. Šlo v podstatě o scénické ztvárnění literatury, kde použití loutek nesloužilo žádné zvláštní interpretaci.

Do poslední sledované sezony 2009/2010 nasadil Václav Klemens tři inscenace pro děti - Broučky (2009, Zdeněk Havlíček), Vílu Amálku (2009, Robert Drobniuch) a své nastudování pohádky Nevěsty pro Hastrmana (2010, Václav Klemens). Na tradičně vystavěné loutkové inscenaci s hudbou a zpěvy podává Klemens hravou formou poučení o nevyzpytatelném charakteru lidí. Na dětská představení navazuje titul Liška Bystrouška (2010) rovněž od Václava Klemense, který se inspiroje věrně předlohou Rudolfa Těsnohlídka, mezi výrazovými prostředky dominují masky a převleky. Sezónu završil Václav Klemens nastudováním norského románu Dívka s pomeranči. Inscenace pro mladé a dospělé publikum je vystavěna na kombinaci loutkového a činoherního herectví. Jelikož odráží svým jevištním

63 Inscenace zrušila bariéru mezi hledištěm a jevištěm i generační rozdíl mezi diváky.

zpracováním současné tendence ostravské loutkové scény (adaptace knižní předlohy, důraz na činoherní složku a výběr tématu oslovující mladého a dospělého diváka), rozhodla jsem se inscenaci podrobit své analýze.⁶⁴

Pod vedením uměleckého šéfa Václava Klemense vytvořilo divadlo za tři sezony třináct inscenací. Osm z nich bylo adresováno dětem a pět směřovalo spíše k zájmu mladých a dospělých diváků. Sám Klemens nastudoval skoro polovinu titulů, zbytek doplnil tvorbou hostujících režisérů. Za danou dobu vznikly práce různé kvality, většinu pohádkových představení hodnotím jako zdařilé, plnicí obsahem i zpracováním kritéria produkce pro děti. Některé složitější náměty jsou už ve svém výsledném inscenačním tvaru slabší. Sama Klemensova tvorba, kromě poslední inscenace *Dívka s pomeranči*, postrádá nápady, bilancuje na hranicích žánrů, jako režisér se spíše přidržuje předlohy. Na postu uměleckého šéfa je však otevřený mnohým experimentům i novým spolupracím a řadím ho rozhodně mezi propagátora progresivních tendencí loutkového divadla.

Z repertoáru Divadla loutek Ostrava jsem ze sledovaného období deseti let vybrala celkem tři reprezentativní inscenace, které svou originalitou námětu a inovativním stylem jevištního zpracování nejlépe vystihují současný vývoj divadla. Skutečnost, že každý titul byl nastudován jiným režisérem a výběr zpracovaných předloh se podstatně liší svými tématy, dobou i prostředím, mě na rozboru velmi lákala. Objektivitu získaných poznatků, týkajících se tendencí současného loutkového divadla, podpoří i pestrost výběru jednotlivých produkcí. Zastoupení dvou činoherních režisérů ve výsledném výběru inscenací dokládá dominanci linie divadla třetího druhu, ale i využití činoherních postupů herectví na loutkovém jevišti.

64 Dostupné z WWW: <<http://www.dlo-ostrava.cz/>>.

Kytice (2000)

Karel Jaromír Erben

Režie: Petr Nosálek

Adaptace lidových balad

Z deníku Ostravaka (2007)

Ostravak Ostravski

Režie: Radovan Lipus

Adaptace blogu

Dívka s pomeranči (2010)

Jostein Gaarder

Režie: Václav Klemens

Adaptace románu

Kytice

Karel Jaromír Erben

Premiéra: 14. 1. 2000

Režie: Petr Nosálek

Dramaturgie: Hermína Motýlová

Výprava: Tomáš Volkmer

Hudba: Pavel Helebrand

Hrají: Edita Bandyová, Lenka Čípová, Božena Homolková, Vladimíra Krakovková, Nikos Engonidis, Ivan Feller, Ivo Marták, Jiří Sedláček

Titul jsem vybrala k analýze z důvodu prezentace současných tendencí loutkového divadla na počátku třetího tisíciletí na české divadelní scéně. Inscenace *Kytice* obsahuje výše vytyčené tendenční aspekty a snahy, tedy podkladem pro divadelní inscenaci je literární předloha, v tomto případě básnická sbírka, která svým námětem osloví především mladé diváky. Posledním sledovaným jevem je přítomnost loutkoherce na jevišti v pozici činoherce. Dle recenzí⁶⁵ i mého názoru jde o velmi úspěšné zpracování, kde loutka v partnerském vztahu s hercem rozvíjí v adekvátním tempu lidový příběh obohacený o moderní zpracování, nadhled i humor.

Předlohou pro ostravskou divadelní inscenaci z roku 2000 se stala známá stejnojmenná básnická sbírka 19. století, která

65 DAVIDOVÁ, Tereza. *Kytice - známé verše s lehce humorným odstupem: Nové nastudování inscenace v Divadle loutek je velmi zdařilé. Ostravský den*, č. 2, 9. 2. 2000, s. 12.

GORDON, Jiří. *Kytice je velmi vtipná a poetická: Petr Nosálek, umělecký šéf Divadla loutek Ostrava, potvrdil opět své kvality. Moravské noviny Svoboda*, č. 9, 31. 1. 2000, s. 8.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. *Erbenova Kytice je stále vděčným námětem: Divadlo loutek přivezlo na Festival Radosti vítěznou inscenaci přehlídky Ostravar 2000. Rovnost*, č. 10, 29. 11. 2000, s. 9.

svou mnohovrstevnatostí a obsahovou hloubkou posloužila jako zdroj kvalitního námětu mnoha různým druhům umění napříč stoletím (i). V hudbě se jejími motivy nechal inspirovat Antonín Dvořák, který výběr balad ze sbírky zkomponoval do tvaru symfonických básní.⁶⁶ Adaptace filmové⁶⁷ se ujal režisér F. A. Brabec, který kamerovou technikou zdůraznil především barevnost snímku, herci dali postavám konkrétní podobu a přiblížili tak čtenářům hororové básně skrze fenomén filmového plátna. Jako nejznámější jevištní zpracování lze považovat parodickou humorně recesistickou Kytici Divadla Semafor, v úpravě Jiřího Suchého z roku 1972. Divadlo loutek uchopilo klasický námět svěže a prostředky syntetického divadla uvedlo na ostravské jeviště, s úctou k předloze, Kytici tragikomickou, nově obohacenou o rozměr nadsázky a hravosti.

K. J. Erben napsal své stěžejní básnické dílo v roce 1853. Jedná se o jedinou sbírku poezie, kterou autor za svůj život vydal. Publikaci sestavil z třinácti balad, čerpajících inspiraci především v lidové tradici. Ačkoliv je děj všech příběhů zasazen do neurčitého časoprostoru, jednotlivé osudy obyčejných lidí jsou v díle specificky vykresleny, a to s velkým důrazem na detail. Každá část sbírky působí svou originalitou, charakteristickým narativem i pointou velmi poutavě. Velký podíl na čtenářské oblibě příběhů má i lehkost verše a jeho svižný rytmus.

Sbírka je jedinečná jak formou, tak nadčasovým obsahem vycházejícím z lidové slovesnosti. Přítomnost nadpozemských sil v kombinaci s prostými činy člověka vytváří osobitou atmosféru díla, které působí ve své celistvosti temně, pochmurně až hororově.

66 Vodník, Op. 107 (1896), Polednice, Op. 108 (1896), Zlatý kolovrat, Op. 109 (1896). Antonín Dvořák [online]. [cit. 2011-10-30]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Dvo%C5%99%C3%A1k>.

67 Filmové zpracování - Kytice (2000).

Básnická sbírka *Kytice* je už historicky řazena do okruhu povinné četby, většina z nás se s jejími příběhy setkala již na základní škole. Zařazení knihy mezi povinnou školní četbu vyznívá obecně pejorativně a předznamenává často spíše negativní zkušenost čtenáře. Avšak na rozdíl od většiny klasických děl, u kterých převažuje spíše čtenářská povinnost než zájem, *Kytice* zaujme četnými dramatickými konflikty a tématickou pestrostí Ostravská inscenace jen dokázala, že obsah knihy je i skvělým námětem pro divadlo. Jevištní zpracování využilo narativní složky literární předlohy, kterou obohatilo o hudební doprovod, recitaci a stylizované herectví. Inscenátoři aktualizovali témata s nadsázkou a hravým zpracováním, se záměrem oslovit a zaujmout mladší i starší generaci diváků.

Inscenaci nastudoval režisér Petr Nosálek (1947), který v souboru Divadla loutek působil v období 1969 – 1990 jako herec. Své režisérské zkušenosti nasbíral díky spolupráci s mnoha českými, slovenskými i polskými divadly v letech 1994 – 1999. Od sezony 1999/2000 získal angažmá opět v Divadle loutek, a to na postu uměleckého šéfa. Díky vlastní zkušenosti s ostravským souborem využil Nosálek k inscenování *Kytice* prostředky syntetického divadla, které je pro Divadlo loutek velmi charakteristické. Ve svých režiiích obecně usiluje o syntézu obrazu, hudby a slova s důrazem na loutku a její loutkovost. Klade důraz na sdělitelnost významů inscenace a poselství, které skrze ni přináší divákovi.⁶⁸

Nosálkovi se, i přes pouhý výběr pěti nejznámějších titulů, podařilo obsáhnout napínavou a děsivou atmosféru Erbenovy baladické sbírky. Literární předlohu na ostravském jevišti obohatil o nadsázku, stylizaci a humor. Spolu s přidánými výrazovými prostředky jako je zpěv a živá hudba, docílil

68 Databáze českého amatérského divadla. *NOSÁLEK, Petr, režisér LD* [online]. Osobnosti [cit. 2011-10-31]. <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php.data=osobnost&id=84>>.

působivého vyznění hororových příběhů i iluzi přítomnosti tajemných sil a bytostí.

Velká část úspěchu celkového vyznění inscenace tkví bezpochyby v kvalitním námětu. Baladická sbírka je svou narativní linií dobře adaptovatelná, a to nejen na jevišti. Sama o sobě je hlavní nositelkou napětí a ideální základ pro rozvinutí dalších složek inscenace. Tvůrčí tým vybral k jevištnímu zpracování ze sbírky třinácti balad, Kytici, Vrba, Vodníka, Zlatý kolovrat a Svatební košili. Všechny jmenované tituly vyprávějí komorní rodinné příběhy.

První balada Kytice vypráví o smrti matky, která zemře bez zásahu nadpřirozených sil ani krutým lidským zaviněním. Na světě po zemřelé zůstávají sirotci. Dalo by se říci, že to není konec špatný ani dobrý, takové situace se zkrátka v životě stávají. Vrba končí podetnutím vrbového stromu a tedy zabitím matky, konec řadím mezi ty špatné stejně jako ten u básně Vodník a osudu „jeho“ dívky, jež je společně s vodníkem odpovědná za smrt svého dítěte. Dva následující příběhy, o nichž vypráví Zlatý kolovrat a Svatební košile, jsou velmi kruté, popis děje obsahuje prvky hororu. Obě však mají paradoxně konec šťastný. Dramaturgicko-režijní koncepce pracuje s těmito fakty, k jevištnímu zpracování jsou vybrány příběhy tak, aby byl finální poměr dobra a zla v rovnováze.

Celá inscenace začíná obrazem Kytice na oponě loutkového jeviště, nasvícená bodovým světlem připomíná titulní stránku knihy. Po odbíjení hodin se opona zvedá, v orámovaném prostoru jeviště se objevují všichni herci vystupující v inscenaci, jež rytmicky recitují první verše úvodní básně Kytice. Představují dílo i autora knihy a uvádí diváky do děje. Přednes je stylizovaný, doprovázen violoncellem a houslemi, atmosféra tak získává folklórní nádech, což podtrhují také dobové kostýmy vesnického stylu. Část skupiny herců vystupuje z točny a choreografickými

pohyby se dostává i do předního prostoru, vymezuje tak hranice, ve kterých se bude představení odehrávat. Po několika slokách přednes skončí a nastane tma. Tato část by se dala označit jako prolog inscenace.

Navazuje báseň Vrba, disponující již loutkovým obsazením. Typy loutek jsou manekýny, dva loutkoherci jimi odkrytě manipulují, sedí vedle nich a hrají s nimi jejich roli. Muž snídá rohlík s kávou, žena opřená hlavou o stůl vedle své loutky, spí. Za nimi recituje skupina herců verše Vrby, svou formací i projevem evokují antický chór, dalo by se říci jeho moderní verzi. Střih vytvořený setměním nás přesouvá na jiné místo děje. Muž hovoří s magickou vrbou, do níž, jak se muž dovídá, je zakletá část jeho ženy. Atmosféra je přímo hororová, světlo zbarvuje prostor jeviště do modra, pentle navěšené na konstrukci otočného jeviště vlají za zvuku dramatické instrumentální hudby. Uprostřed toho vidíme loutku vrby, která je sestavena z dřevěné pohyblivé hlavy, dlouhého pláště a lidských rukou. Její výraz připomíná smrtku, hlas tvoří vícehlasý chór. Hororová atmosféra graduje kácením vrby a následným zjištěním, že muž spolu s Vrbou zabil i svou ženu. Nastává změna tempa, muž běduje nad dítětem – sirotkem i nad svým osudem. Vše končí spadnutím opony za zpěvu chóru, vytvářející zároveň rytmus podobný stroji. Ten jsem interpretovala jako odkaz na výrobu kolébky a pišťaly z vrbového dřeva, jež Otec vyrobil pro své dítě, aby alespoň takto mohlo cítit přítomnost své matky. K částečnému odlehčení atmosféry je na závěr vložen gag, kdy si jeden z herců zasekne do nohy sekerku, celý výstup vyznívá klaunsky.

Po ztišení smíchu publika, kterým paradoxně Vrba končí, se opět rozeznívají nástroje. Přidává se chór se zvuky rybníka, slyšíme kvákat žáby, žbluňkat vodu, velmi hravý obraz dotváří maňasci na ramenou herců i pohyb celého

zpívajícího a tančícího tělesa hudebníků. Za nimi se odhrnuje jeviště a na scénu přichází jeden z hlavních hrdinů následující básně, Vodník. Vodník je klasická marioneta, recituje nám velmi známé úvodní verše, jako podkres slyšíme stále zpívající chór. Vodník mizí za oponou, postupně za utichajícího kvákání odcházejí i herci. Setmění nás opět připraví na změnu místa i děje. Nacházíme se v malé vesnické světnici, jsme svědky rozhovoru matky s dcerou. A přesto, že většina diváků ví, jaké události budou následovat, živá hra loutek i stylizovaná recitace dodávají veršům zcela nový rozměr a udržují tak naši pozornost. Pohyby loutek jsou často až komicky hyperbolizované, někdy v protikladu k odříkávaným replikám. Scéna informující nás o dceřině snu a následovném rozhodnutí odejít k jezeru se odehrává na malém skoro prázdném prostoru, který je zaplněn pouze půlkou těla loutkoherce a pohybem marionet.

Příběh se přesouvá k jezeru, lze každým okamžikem očekávat zradu a zvrat událostí, herci však dbají na vykreslení nálady, kterou vytváří spolu s recitací především hudba. Tempo je pomalé, aby pak náhlý propad lávky, způsobil ten správný efekt. Propadnutí se do vodního světa podpoří hra světél, pohyb plátna představující vlny uvede vstup vodníka do centra dění. Ze stran portálů se ozývá dramatická recitace. Vodním prostředím se pohybují zvláštní typy ryb s lidskou hlavou, odkazující k předešlým utopeným nebožtíkům. Dodaný vtip můžeme tentokrát spatřit v přítomnosti člověka s potápěčskými brýlemi proplouvajícího mezi rybami. Na chvílku přebíjí Erbenovský příběh a vtahuje nás do současnosti. S jeho odplutím ovšem získává nadvládu vodníkův svět, převažuje modrozelené světlo, monotónní hudba i přednes. Na scéně vidíme vodníka, dceru a dítě. Příběh se dostává do citlivého bodu, kdy dcera touží vidět svou matku a naposled se s ní rozloučit. V tom momentě, ačkoliv plujíc vodorovně prostorem, projeví se i vodník

lidsky a dovolí choti opustit na jeden den jeho království. Padá opona, zesiluje zpěv muzikantů, kteří na známou melodii písně „Proč bychom se netěšili“ z opery Prodaná nevěsta pějí slova básně. Přestože se radujeme spolu s dcerou, jež konečně spatří domov, je v provedení písně cosi zrazujícího od upřímné radosti. Muzikanti reagují na odehrávající se příběh z prostoru před malým jevištěm, sledují jeho vývoj spolu s diváky. Dostáváme se k tragické závěrečné scéně. Světnice je zbarvená do žlutooranžova, dekoraci tvoří jen okno a dveře. Matka se zběsile pohybuje po místnosti, dcera naopak zaujímá statický postoj, zhrouceně sedí v rohu místnosti, nastává okamžik loučení. Vodník buší na dveře, prostrkuje jimi ruku, spolu s ní se do komnaty dostává modrozelené světlo. Hororová scéna graduje jak světelnou, tak zvukovou intenzitou až do chvíle, kdy se rozhostí naprosté ticho. Herec stojící před scénou loutkového jeviště uchopí loutku mrtvého Dítěte a zpívá. K němu se přidávají ostatní herci, kteří až groteskně lkají a pláčou, do rytmu vydávají vzlykavé zvuky, jež nakonec vytváří melodii. Motiv truchlící hudby se mění v klapavý zvuk, připomínající cval koně.

Přesouváme se v ději k básni Zlatý kolovrat. Mezi muzikanty, vytvářející hudební podkres, vjíždí kulisa koně, na němž sedí král, tedy loutka manekýna, o velikosti tří stop. Pomocí vodiče seskakuje z koně a klepe na oponu loutkového divadla, která se rázem vyhrnuje a odkrývá kolovrat stojící uprostřed scény. Rozbíhá se děj za recitace chóru, jež plní funkci vypravěče. Přichází mladá prozpěvující dívka, podává králi vodu. Loutky jsou ovládány odkrytými loutkovodiči, předvádějí to, co přednáší chór, který se zcela drží původních veršů. Loutky připomínají panáky na hraní, nemají nijak zdobený kostým, ani výraz tváře neodpovídá charakterům postav příběhu. Kvůli velikosti manekýnů je scéna v podstatě prázdná. I přes

očekávanou tragédií, lze v tomto příběhu nalézt vtipné situace vyvolávající smích. Cesta z chaloupky v lese na zámek není nijak strašidelná, sekera i nůž působí v rukou panen spíše komicky. Morbidní řezání končetin je pouze odříkáno, na scéně žádné doslovné akce neprobíhají. Následující tma symbolizuje opravdu noc, bodové světlo měsíc. S ránem přichází matka s falešnou nevěstou na zámek, ten je na jevišti reprezentován stropní klenbou a balkónkem, v těchto kulisách probíhá ve zkratce svatba i králův odjezd. Nastává fáze lstivého vymámení všech Dořiných údů od zlé sestry. Lesní stařeček je herec s maskou na hlavě, ta přisuzuje postavě rituální až magický výraz. Při každém přiřadání údů k tělu připomíná spíše šamana, situace působí za použití červeného světla velmi mysticky. Pachole, jež je v básni vysíláno stařečkem pro jednotlivé části těla nahrazuje v ostravské inscenaci postava anděla. Volba tohoto typu náboženské postavy, jen potvrzuje mystické vyznění scény.

Andělovo nabízení částí kolovratu ve dvoře zámku probíhá zpívanou formou, odpověď zlé sestry je ve tvaru recitace, symbolicky tak dochází k oddělení dvou světů. Jednotlivé páry končetin pak technikou černého divadla pochodují spolu s andělem ke stařečkovi. Stejný hudební motiv se opakuje při všech třech výměnách kolovratu za kusy Dořina těla. Sestavený kolovrat, na němž má zlá sestra a falešná nevěsta upříst svému muži nit, začne zpočátku vydávat podivné zvuky, postupně je však zřetelnější a celá pravda vyplývá na povrch. Hlas kolovratu je jako jeden z mála v celé inscenaci nediegetický, tedy dodaný vnější technikou. Po odhalení, dojde ke šťastnému setkání Dory a krále. Na poslední verše Zlatého kolovratu naváže sloka z Kytice, jakožto zastřešujícího motivu celé inscenace.

Další a poslední část je balada Svatební košile. Stejně jako úvodní úryvek Kytice je založená pouze na činohře.

Jakoby se z postupně zvětšujících se loutek vyklubali lidi - herci. V prostoru loutkového jeviště klečí dívka, pokoj je v porovnání s předcházejícími scénami zaplněn rekvizitami. Na zdi visí obraz, pod ním je umístěné klekátko, vedle truhla na čelní stěně jsou namalovány dveře s oknem. Atmosféra je velmi pochmurná a temná. Dívka prosí usilovně Boha, aby ji poslal nazpět z vojny snoubence. Ptá se ho, kde je její Jeníček, ozve se cynická odpověď z magnetofonu: „už na něm roste trávníček“. I přes tuto humornou repliku si scéna udržuje napětí. Dívčino zoufalství se prohlubuje, hudba vyjadřuje podobnou náladu, tma se střídá se světlem, na stěně se míhají stíny, lze už jen očekávat hororovou postavu. Načež na okno dveří zaklepe bílá rukavice. S hrozivým výrazem ve tváři a trhavými pohyby objevuje se dívčín snoubenec. Jeho vystupování je na pomezí člověka a loutky. Expresionistické líčení a červeno-černý plášť působí v kontrastu s náboženskou výzdobou pokoje dábelky. Dívka doslova zaslepená štěstím a pomatena smysly vydává se spolu s ním k jeho „domovu“. Během cesty se prolíná prostor malého a reálného jeviště, ne ovšem ve smyslu vnitřního a vnějšího příběhu, jako spíše skutečného a fiktivního světa. Dvojice se pohybuje sem a tam, každý ve světě, do kterého patří. Zřetelný kontrast je také vidět v kostýmech. Dívka je oblečena v bílých šatech, on v černých kalhotách a plášti reprezentuje temné zlo. Dívka, příklad naprosté čistoty, lásky a zbožnosti, cestou odhazuje modlitební knihy i růženec s křížkem, u snoubence to vzbuzuje rozčilení i vyšinutost. Karikatura jeho osobnosti dosáhne dokonalosti, když stojí se založenýma rukama před hřbitovní zdí, ve tváři má pitvořivý výraz a plášť mu vlaje ve větru (opět využity prvky černého divadla), scéna působí poněkud komicky. Dívka proti němu sedí, dochází ji souvislosti a chystá léčku. Snoubenec skáče přes zeď, už nic nepředstírá. Dostáváme se k nejstylizovanější scéně,

která se odehrává v márnici na hřbitově. Umrlec leží pod prostěradlem, na volání snoubence se roboticky zvedá, vydávajíc přitom děsivé zvuky. Myslím, že se podařilo do této scény dostat napětí a vygradovat celou tragikomičnost obsaženou v příběhu od začátku. V poměru k ostatním je tato balada skoro bez zpívaných částí. Kokrháním mizí celý umrlčí svět a dívka sestupuje mezi ostatní herce představující lid, jdoucí do kostela. Celá jejich formace se pak vtěsná do prostoru loutkového divadla a recituje další sloku z Kytice. Inscenace končí tak jak začala.

Přítomnost současných tendencí loutkového divadla je, podle mého názoru, v ostravské inscenaci Kytice zjevná. Ačkoliv je předlohou básnická sbírka z 19. století, divadelní zpracování zvolilo pro adaptaci odpovídající tvar a jevištními prostředky aktualizovalo klasickou literaturu pro současné publikum. Reprezentující výběr básní ze sbírky je zasazen do prostředí loutkového jeviště, ovšem s důrazem na hudební složku a herecký podíl akce. Soubor Divadla loutek Ostrava dokázal zodpovědně splnit (loutko)herecké i hudební požadavky odpovídající kvalitnímu vyznění celé inscenace, navíc klasické dílo obohatil o přidané vtipy, gagy, laskavý nadhled a jakousi tragikomičnost s groteskností. Úspěch adaptace je založen jistě na skvělé literární předloze a jejím potenciálu, ovšem velkou zásluhu přisuzují modernizaci a aktualizaci, jež dodal soubor v podobě hudební složky a činoherních vstupů. Střídmost kostýmů i dekorací nechala vyznít samotné akci. A přes fakt, že jsou příběhy balad všeobecně známé, dokázal hravě variovaný přednes veršů jednotlivých básní udržet diváckou pozornost. Také důraz na střídání tempa a atmosféry mezi jednotlivými kapitolami dodal inscenaci na zajímavosti.

Kytice K. J. Erbena je složena ze třinácti balad, v inscenaci je zpracována méně než půlka sbírky, ovšem téma, které se podařilo na jeviště dostat, vystihuje dílo v jeho

celistvosti. Většina tragických činů pramenila z různých motivací postav, jednou to byla důvěra (Vodník) nebo závist (Zlatý kolovrat), dokonce nedostatek trpělivosti (Vrba) či naprosté propadnutí zoufalství (Svatební košile). Hlavním tématem Nosálkovi inscenace pro mě přesto zůstává *láska a její podoby*, neboť všechny ty činy se dějí z (ne)šťastné lásky.

Na jednotlivých příbězích můžeme její zmiňované podoby dokázat. V nejkratší básni Kytice nacházíme bezpochyby příklad lásky mateřské, Vrba skýtá lásku partnerskou. U Vodníka je situace komplikovanější, v básni nalézáme lásku mateřskou zdvojeně (matka - dcera, dcera - dítě), o vodníkovi by se dalo hovořit jako o nositeli partnerské lásky, která dominuje nad rodičovskou. Zlatý kolovrat dopadne dobře jen z důvodu přítomnosti lásky k člověku jako takovému (lesní stařeček - Dora). Závěrečná kapitola inscenace Svatební košile je zase postavená na té partnerské, ovšem i na lásce k Bohu.

V porovnání s předlohou na mě inscenace svým zpracováním působila mnohem méně chladnokrevně a syrově. Obsažené dávky humoru zjemňovaly celkové vyznění, které bylo sugestivní. Podíl na tom mělo také výtvarné zpracování loutek, které nepůsobily děsivě, spíše neutrálně. Jednotlivá zpracování balad byla natolik výrazná, že inscenace nesplynula v jednotvárný celek tak, jak může někdy knižní předloha působit.

Prostor inscenace je dán narativem předlohy. Tvůrci rozdělili scénu na dvě části, doprostřed postavili malé otočné jeviště ohraničené sloupovými portály, v němž se odehrává většina loutkových scén. Evokuje pocit jakéhosi vnitřního světa příběhu, který je z vnější obklopen především prostorem vyhrazeným pro muzikanty a herecké výstupy. Ovšem v průběhu celého představení dochází k nepravdělnému posunování hranic obou prostorů, plynulému

přecházení z jednoho do druhého, mající pro mě význam spíše obrazný, a to ve smyslu prolínání světa loutek a lidí/herců či světa balad s reálným světem. Na scéně se za celou dobu vystřídají v pozici hudebníků, herců a loutkoherců čtyři ženy a čtyři muži.

Postavení loutky a herce má v inscenaci několik rovin. Nalezneme zde momenty, ve kterých se pohybují na scéně pouze „živáčky“, stejně jako jen ty ryze loutkové. Důležitým spojovníkem mezi nimi je skupina muzikantů. Ti jsou po celou dobu na scéně, a to hlavně jako hudební doprovod, zároveň však zastupují vypravěče. Právě z jejich skupiny se čas od času někdo oddělí, aby se stal na danou chvíli loutkohercem nebo hercem. Udávají tempo, rytmus a díky zhudebněním některých částí balad, činí přednes živý, energický, inovativní a hravý.

Dramaturgicko-režijní tým sestavil jevištní tvar z pěti částí. První dramatická báseň Kytice je zastřešující jednotkou všech ostatních vybraných balad. Celou inscenaci rozehrává, v průběhu mezi jednotlivé části vstupuje a nakonec ji až cyklicky uzavírá. Nemá tedy klasický průběh jako zbylé čtyři. Její rozložení je tvůrčím záměrem zdůraznit v celé inscenaci jakousi nekonečnou věrnost památce ať už zemřelé matce či v přeneseném smyslu, vlasti. Jiné vysvětlení by mohlo být, že báseň Kytice svými jednotlivými částmi, vloženými mezi ostatní, poukazuje na celistvost sbírky. Básně v ní obsažené vycházejí z jednotného prostředí a platí pro ně stejná pravidla.

Jako druhou baladu zvolil dramaturgicko-režijní tandem Vrbu, na níž navazuje Vodník, dále pak Zlatý kolovrat a Svatební košile. Počet vybraných básní je pro délku inscenace adekvátní. Ostravské jevištní zpracování má přesně šedesát minut. Většina zvolených balad patří k těm známějším. Polemizovat by se dalo nad absencí básně Polednice, kterou proslavila na divadle parodické úprava

Jiřího Suchého a ve výběru bychom ji vedle Vodníka a Zlatého kolovratu čekali spíše než baladu Vrba. Navíc postava Polednice přímo vybízí k loutkovému zpracování. Z hlediska originality a v zájmu koncepce dobra a zla hodnotím tento krok jako dobrý dramaturgický záměr.

Od Kytice, která se vymyká zbylým čtyřem částem svým navracejícím se motivem a přítomností výhradně herců, můžeme pozorovat v průběhu inscenace zvětšující se rozměry loutek. Hlavními hrdiny příběhů jsou marionety a manekýni, ty s každou baladou rostou až do chvíle, kdy na místo loutky vstupuje „živáček“. Ze svého pohledu to interpretuji jako manifestní akt vstupu herce na loutkové jeviště a jeho přebírání funkce loutky. Existence dvou sémiologických systémů na jednom jevišti. Ve zkratce demonstrováný vývoj loutkářství od klasických marionet a maňásků přes prvky černého divadla až po činohru na loutkovém divadle.

Typy loutek v inscenaci jsou, jak už bylo řečeno, různé. Jedná se zejména o manekýny (Vrba, Zlatý kolovrat), které vodí odkrytí loutkoherci v prostoru modelu loutkového divadla i před ním. Přítomny jsou také marionety (Vodník), ale i jiné druhy loutek, jako např. maska (kouzelný děd z lesa, jež poskládá Dořino tělo a následně oživí), maňásci (Vodník - žáby), lze zaznamenat i prvky černého divadla (pochodující nohy/ruce/oči Dory, vlající plášť snoubence ze Svatební košile). Práce s loutkou je velmi precizní, volba různých druhů loutek koresponduje s koncepcí inscenace. Jednotlivým částem odpovídá zvolený druh, jenž vystihuje charakter hlavních postav i to, jak jsou ostatními i osudem manipulovány.

K vytvoření živého vizuálního světa inscenace jsou využity dekorační prostředky, kterých však není mnoho a neodvádí tak divákovu pozornost od odehrávajícího se děje. Dalo by se říci, že se prostor od balady k baladě pomalu zaplňuje,

od nezbytného vybavení domu (stůl, židle, okno, dveře) k dokonalému vytvoření např. vodního či záhrobního světa. Velký podíl na celé atmosféře inscenace má bezpochyby světelná složka. Pracuje se s barvou i intenzitou. Tma odděluje jednotlivé kapitoly, jež jsou od sebe odlišeny pestrou škálou barev, zdůrazněnou především ve chvílích, kdy scénu ovládají nadpřirozené bytosti.

Celkové napětí, které z velké části udržuje naši pozornost, je tvořeno prakticky spojením světla a hudby. Vyznění celé inscenace působí díky nim hravě hororovým dojmem. Je to právě hudební složka, která je tou nejsilnější a nejvýraznější z celé inscenace. Silný dojem vytváří především živý zpěv v doprovodu smyčcových nástrojů (housle, violoncello). Hudební doprovod se vlastně stává hlavní dominantou inscenace. Melodie, rytmus i tempo pomáhají vykreslit jednotlivé zápletky a situace, někdy děj náládově věrně kopírují, jindy jsou založeny na kontrastu.

S hudbou souvisí i zpěv a přednes básní. Divadelní adaptace verše nezkracuje ani jinak neupravuje. Jde o věrnou recitaci známých příběhů, ovšem rozloženou mezi více herců, prokládanou zpívanými jednohlasými i vícehlasými pasážemi. Forma vyprávění je zcela moderní, neotřelá, má spád a nadhled. Herci v průběhu představení hrají, zpívají, animují loutky a zastávají i funkci vypravěče. Inscenace je tedy založená na principu syntetického divadla, který je hlavní doménou Divadla loutek obecně.

Z deníku Ostravaka

Ostravak Ostravski

Premiéra: 23. 2. 2007

Dramatizace: Radovan Lipus, Marek Pivovar

Režie: Radovan Lipus

Dramaturgie: Hermína Motýlová

Scéna a loutky: Marek Pražák

Kostýmy: Eva Kotková

Hudba: Nikos Engonidis (hudební spolupráce Jarek Nohavica)

Hrají: Edita Bandyová, Eva Kavanová, Irena Křehlíková, Jana Zajacová, Nikos Engonidis, Lukáš Červenka, Ivan Feller, Ivo Marták, Karel Růžička, Tomáš Rossi a Antonín Šimela

Z deníku Ostravaka je druhý vybraný titul z repertoáru Divadla loutek Ostrava, který jsem se rozhodla ve své diplomové práci analyzovat. Výběr inscenace je opodstatněn přítomností vytyčených současných tendencí, jež ve své práci sleduji. Námětem jevištního zpracování je elektronický deník anonymního ostravského blogera, jedná se tedy o dramatizaci blogu a její následnou divadelní adaptaci. Druhý sledovaný aspekt inscenace je značný podíl činoherního herectví na jevišti loutkového divadla, loutka je odsunuta do druhého plánu, stává se pouze doplňkem herecké akce a konečně titul je adresován dospělému divákovi.

O autorovi předlohy nevíme zcela nic, neznáme pohlaví, věk ani zaměstnání, všechny detaily o tvůrci Ostravaka Ostravskeho se zatím daří držet v anonymitě. První zápis na

blogu⁶⁹ je zaznamenán na Vánoce v roce 2004. Pravidelnými příspěvky psanými „ostravakovštinou“ si získal oblibu napříč generacemi po celé republice. Svou rázovitostí a výstižnými komentáři vytvořil „kult Ostravaka“. Přesně dva roky od založení ohlásil Ostravak na svém blogu konec své aktivity, nicméně záznamy a komentáře různého zaměření jsou na internetu s menší pravidelností k přečtení dodnes.

Úspěšná předloha byla již adaptována do nepříliš zdařilé televizní verze.⁷⁰ S realizací jevištního zpracování souhlasil autor pod podmínkou, že hlavní postava nebude znázorněna konkrétní loutkou ani hercem. Režisér Radovan Lipus proto obsadil do role Ostravaka všech deset herců i na několik způsobů variovanou loutku, což jen umocňuje myšlenku vyvstávající nad celou inscenací, tedy že „Ostravak může být každý“. V historii Divadla loutek se jedná bezpochyby o zajímavý dramaturgický nápad a krok směrem k dospělému publiku a mládeži. Představení trvá devadesát minut.

Jevištního zpracování deníkových postřehů se ujal hostující režisér Radovan Lipus. Uchopil historiky z každodenní reality ostravského občana velmi citlivě a s věrným odkazem na originalitu a svéráznost předlohy. Radovan Lipus (1966) je osobnost s velmi širokým záběrem na poli kulturního dění. Vystudoval pražskou DAMU – obor režie a dramaturgie, a po krátkém angažmá v Činoherním klubu v Praze přesídlil do Ostravy, kde jako člen činohry Národního divadla moravskoslezského setrval do roku 2008. Odtud se vrátil opět do pražského divadelního prostředí, aby tam až do

69 Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/>>.

70 V ostravském studiu České televize vznikl podle blogu komponovaný cyklus Deník Ostravaka, vysílaný v roce 2007. Volná adaptace populárních blogových fejetonů je postavena nejen na částečné inscenaci, ale zejména na četbě historek populárními interprety. MADĚRA, L. Produkce CDT 2002-2009 [online]. TS Ostrava [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ts-ostrava/lide/programova-a-vyrobni-centra/centrum-dramaticke-tvorby/produkce-cdt-2002-2009/>>.

loňského roku působil v pozici kmenového režiséra Švandova divadla. Věrnost zachoval oběma městům, v Praze zastává post vědecko-výzkumného pracovníka AMU a v Ostravě je externím pedagogem na katedře českého jazyka a literatury FF Ostravské univerzity. Mimoto spolupracuje s architektem a hercem Davidem Vávrou na televizním cyklu Šumná města, na kterém se podílí nejen jako režisér, ale i spoluautor.⁷¹ Jistou inspiraci bychom mohli ve spojitosti s jevištní realizací zápisků Ostravaka Ostravskeho hledat právě v poslední zmiňované aktivitě, tedy v naučném pořadu, jenž přibližuje divákům zajímavá města České republiky. Inscenace Z deníku Ostravaka je v podstatě cestovatelský exkurz do města Ostravy. Jevištní uchopení pracuje s reáliemi podobným způsobem jako pořad, který ukazuje krásy konkrétního místa, národu obyvatel i jejich způsob života, a turistům nabízí tipy na zajímavé strávení volného času. Režisér umístil děj inscenace do komorního prostředí jeviště, které se stává rovněž hledištěm pro zhruba šedesát diváků. Scéna působí kompaktně, mikropříběhy se odehrávají v bezprostřední blízkosti, komunikace herců s publikem je díky stejné výškové úrovni intenzivnější. Alternativní prostor vytváří sugestivní atmosféru, jež napomáhá divákům ztotožnit se s hlavním hrdinou a prožívat dobrodružství jako by byli jeho součástí. Předlohu Radovan Lipus nijak výrazně neupravoval, osobité příběhy popsané bloggerem jen upravil do monologů či dialogů, jež vložil na přeskáčku do úst všem hercům vystupujícím v inscenaci. Dal jim navíc svobodu vyjádřit se k městu, ve kterém žijí a k životním příhodám Ostravaka přidat vlastní zkušenost. Finální výstup vyznívá díky tomu velmi přirozeně a věrohodně. Nejnosnějším prvkem inscenace

71 HRUŠKA, M. 2000. *Radovan Lipus* [online]. Osobnosti.cz [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://www.osobnosti.cz/radovan-lipus.php>>.

je, podle mého názoru, jazyk, díky němuž jsou historiky specifické a jejich převedení na jeviště komické. Jak už jsem výše zmínila, jedná se o „ostravakovštinu“, tedy směsici ostravského nářečí v kombinaci se slangem.

Radovan Lipus vybral z mnoha historek, které Ostravak na blogu nashromáždil od roku 2004 do roku 2006, ty nejznámější a proložil je dalšími příhodami nebo úvahami tak, aby tvořily jeden kalendářní rok. Mezi „nejlepší dřysty“ na blogu patří například Utřel jsem pysk v Kerfuru, Jak mama dodrbala mikrovlnku nebo Poprava vánočního stromku.

Inscenace začíná představením města Ostravy jako ideálního místa k bydlení a postupně se přes společné chvíle Ostravaka s kamarády a historiky z práce přesouvá děj skrze jednotlivé kapitoly o rodině k milostným vztahům hlavního hrdiny. Dalo by se říci, že režisér směřuje v ději od nejobecnějšího k nejintimnějšímu. Postupně nám odkrývá jednotlivé vrstvy Ostravakovy duše.

Vstupní scéna uvádí diváky do světa hlavního hrdiny, Ostravaka Ostravskeho. Ten sedí uprostřed scény s klávesnicí na kolenou a píše. Za ním do půlkruhu stojí devět dalších herců, okolní prostor lemují sedící diváci. Z rekvizit jsou přítomny pouze plechové šatní skříňky umístěné uprostřed zadní části hrací plochy a mapa města Ostravy napravo od nich. Jeviště působí dynamicky, nacházíme se uprostřed procesu Ostravakova psaní, vedle něj stojí herečka s monitorem na hlavě a pohybuje se do rytmu zvuků klávesnice. Polidštěný monitor interpretuji jako pozvolný proces oživení nejprve místa internetových záznamů. Jejich transformaci v jevištní zpracování završuje přítomnost herců a loutky – panáčka (jeho tělo je vytvořeno z písmenek klávesnice a je asi jednu stopu velký), jehož odlepuje personifikovaná obrazovka počítače z klávesnice.

Symbolicky tak hrdina známého blogu začíná své historky prožívat na jevišti.

Ozve se tón ohlašující hlavní nádraží, jenž umístí děj do konkrétního místa, Ostravy. Loutku přebírá jiný herec a zpěvem zahajuje akci: „Narodil se Ostravak, veselme se, nikdo ani neví jak, schovejme se.“ Zbytek herců mizí v plechových skříňkách, odkud hází na loutku bílý prášek neboli sníh, který spolu s úvodní melodií koledy naznačuje vánoční čas. Herec držící loutku začne vyprávět, že když byl malý, „sněžilo v Ostravě černobíle, jak na stare televizi merkur po dvanacte večer“.⁷² Postupně ze skříní vylézají ostatní herci a loutka putuje od jednoho k druhému spolu s monologem Ostravaka. Začíná v dětství a je poskládán ze vzpomínek, ve kterých poznávala děcka ve vlaku hranice Ostravy podle čuchu. Následují historky „z vojny“, kterak Ostravaka vojáci oslovovali ostravská klobáso a v noci natírali černým krémem na boty. Ostravak přiznává, že se styděl za to, že je z Ostravy. Na to ovšem navazuje historkou z loňského roku, kdy přijeli na návštěvu kamarádi z Prahy, a dokazuje, že pochybnosti o rodném městě jsou pryč.

Pražáky znázorňují plechovky od piva. V řadě za loutkou Ostravaka absolvují prohlídku města, jež je završena přirovnáním Ostravy k malé Americe (soustavou plechovek vytvoří herci sochu Svobody). Při návštěvě hornického muzea, jež představuje uhlák, nebo při výstupu na radnici z poskládaných plechovek cítíme Ostravakovu hrdost a pýchu. V projevu herců je zvýrazněna odlišnost nářečí, krátká ostravština oproti roztáhlé pražské češtině. Dalším atributem města jsou tramvaje, které jsou v inscenaci reprezentovány sedačkou i typickou melodií výstupu a nástupu. Ve zkratce je několika obrazy přiblížena atmosféra

72 OSTRAVSKI, O. *Už je trochu lepší* [online]. [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/>>.

města, vidíme nápis Vítkovice, pracující stroje vyjadřují herci mechanickými pohyby i zvuky. Další zastávkou je hospoda s jukeboxem, skupina tančí a zpívá mix písní ostravských hudebních hvězd - „Ostravo, Ostrava, Mám jednu ruku dlouhou“ od Jarka Nohavici a kapely Buty. Důležitým bodem je sledování ostravského fotbalového týmu Baník. Utkání je simulováno herci kopajícími do plechovky, mohutnými výkřiky gól a povzbuzujícími hesly klubu. Skandování se přesouvá na známou ulici Stodolní, kde skupina pražských kamarádů, kteří návštěvu Ostravy prožívají velice bujaře, končí. S povzdechem dodávají: „Ty se máš, že tady bydlíš“. Exkurz po zajímavostech města a všech důležitých místech by se dal vnímat jako uvedení do místa a času děje. Inscenace tedy vyrůstá ze života jednoho svérázného obyvatele Ostravy, jenž žije ve svém městě rád. Na scéně se objevují na plechových skříních plyšová zvířata a dostává se nám informace, že v ostravské zoologické zahradě uhynula lední medvědice. Jedná se v podstatě o formu novinového článku. Výjev poukazuje na Ostravakův široký zájem o své rodiště a potřebu komentovat veškeré události. Můžeme totiž opět jen předpokládat, že se autor v Ostravě narodil, jeho znalost jazyka i prostředí a vůbec veřejná aktivita v podobě blogu za účelem zviditelnění a pobavení tomu spíše nasvědčují.

V předchozích scénách nám bylo tedy přiblíženo město, nyní se přesouváme k samotné postavě Ostravaka. Zazní věta: „Kdo to vlastně je ten Ostravak?“. Ozve se odpověď: „Ostravak je ten, co rád píše, co se mu přihodilo.“ Nato se objeví panáček z písmen, vedle něj cvaká herec do klávesnice. Postupně se přidávají i herci a skládají svými replikami obraz Ostravaka. Ostravak je normální člověk, co „ráno vstává a musí lokálkou na šichtu“, je tedy pracující muž. Žije sám, je ale obklopen partou kamarádů, se kterými tráví většinu svého volného času. Co se věku týká, když „de ze

šichty, citi se na padesat“, ale vedle „mlade roby“ na jednadvacet. Postava je rozehrávána napříč souborem ženami i muži, starými i mladými. V rodinných scénách však Lipus obsadil do jeho role Ivo Martáka a Karla Růžičku. Oba herci jsou ve věku kolem 35 let. Inscenace Divadla loutek tajemství identity Ostravaka podporuje, což je zdůrazněno ve scéně, kde si každý herec jeden po druhém nasadí kšiltovku se znakem města Ostravy. Myšlenka je obohacena o kosmopolitní rozměr, a to představováním v různých světových jazycích. (I am Ostravak, Ich bin Ostravak, Je suis Ostravak...). Jednoduše řečeno: „Ostravak může být každý, aj ty, aj ty aj ja“.

Jsme tedy obeznámeni s prostorem, časem i hlavní postavou příběhu. Nyní se dostáváme ke konkrétní situaci, která nechává nahlédnout do Ostravakova soukromí, a sice silvestrovská oslava. V hlavní roli vstupuje na scénu Ivo Marták jako akční hrdina opásaný pivními plechovkami. Vytahuje z igelitek další piva a plechová skříň, nyní položená, plnicí funkci stolu, se pomalu zaplňuje. Zády k nám sedí dva herci - muži. Když se k divákům obrátí čelem, začíná zábava, která působí jednoduchým dojmem, všudypřítomný alkohol naznačuje lehce odhadnutelný vývoj večírku. Přichází další kamarádi Jaruna a Laďa a přisedají do řady. Herectví je velmi stylizované, herci odpovídají a reagují synchronně. Výrazy i vyprávěné vtipy svědčí o inteligentně nenáročné zábavě. Dochází k další konfrontaci Ostravy a Prahy, kterou vyprovokuje svou přítomností „buržoust“ Laďa. Dochází i k využití vulgarismů, jež jsou ovšem za vzniklých okolností i náturou mluvčích přijatelné. Druhá část večera se odehrává na Stodolní ulici, položené skříně nyní slouží jako taneční parket, mlha a hudba vytvářejí klubovou atmosféru. Vedle Ostravaka - herce se davem pohybuje i loutka. Scéna nemůže skončit jinak než zvracením a následným vyhozovem od „Schwarzenegra“.

Ve formě vyprávění nyní nastává změna, neboť navazuje výstup hudební. Tanečními formacemi i melodií by se dal přirovnat k muzikálovému číslu. Z nástrojů jsou přítomny housle, violoncello, kytara a akordeon. Herci zpívají o obyčejných věcech ze života Ostravaka. Dochází k rozvolnění dosavadního tempa i k odlehčení atmosféry. Postupně ze scény zmizí všichni herci i zpěváci.

Ostravak se probouzí s nevolností způsobenou nadměrným požitím alkoholu během předcházejícího večera. Postava je tentokrát rozdělena mezi dva herce - Iva Martáka a Karla Růžičku. Střídají se v monologu, který ovšem svou návazností a obsahem působí spíše jako dialog dvou kamarádů. Přichází Ostravak - Karel, kolem hlavy má nasazený dětský kolotoč s hračkami, kterým tak explicitně naznačuje motání hlavy. Když už tedy známe dobře i postavu Ostravaka a jeho kamarády, posouváme se do fáze poznávání rodiny. Z plechových skříní umístěných zase na svém místě v zadní části jeviště vystupují jednotliví rodinní příslušníci. Stejně tak i hračky kolem Ostravakovy hlavy znázorňují symbolicky sestru, matku i otce. Každý po něm něco chce. Ostravaka čeká návštěva u rodičů, tedy chvíle, kterou již nelze déle ignorovat.

Ostravakova „família“ působí velmi komicky, aktéři připomínají typizované postavičky. Matka je klasická starostlivá žena staršího věku, její projev je hlučnější, než by bylo třeba, syna kontroluje a věčně zaměstnává maličkostmi. Oblečena do domácích šatů působí prostě. „Foter“, bývalý nádražák, žije ve svém světě. O syna se zvláště nestará, matku trpí, jeho největší radostí je každoroční sraz s bývalými spolupracovníky. Sestra se dvěma dětmi způsobuje nejvíc povyku. Nelze říci, zda je starší či mladší, Ostravak jí každopádně pomáhá s mužskými pracemi v domě. Její manžel se na scéně objeví jen jednou, a to v závěru při rodinné vánoční večeři. Pravděpodobně má

problémy kriminální povahy a většinu času není doma. Obě jejich děti, děvče a chlapec, hrány dospělými herci, jsou školního věku. Zastoupení nejmladší generace tvoří rodinu kompletní v její modelovosti. Ostravak má ke všem víceméně podobný vztah, spíše si drží odstup. Zjevné je to hned v počátcích scény, kdy se rodinní příslušníci se navzájem překřikují, divoce gestikulují a Ostravak (Karel, Ivo) celou situaci pozoruje z bezpečí hlediště.

U společného oběda pak Karel hraje Ostravaka a Ivo komentuje události zpovzdálí. Situace graduje, foter pobíhá v uniformě a trenýrkách, hledá svou hornickou helmu. Všude je plno povyku. Nakonec Ostravak - Karel přijíždí vítězoslavně s helmou jako rychlobruslař za známé melodie „Jesus Christ Superstar“. Ostravak - Ivo pokračuje v komentování událostí, jež nabírají na absurditě. Na stole leží helma namalovaná jako slunéčko sedmítečné, foter běsní, udeří do helmy, zpod které děti vyndávají napuchlé prsty, jež otec úderem přibouchl. Efekt napuchnutí je vytvořen červenými balónky, které mají herci navlečené na prstech. Scéna získává nádech animovaného filmu a končí výkřiky.

Foter: moja helma!

Sestra: moje děcka!

Matka: muj vikslajvant!

Ostravak: moja familia!

Na rodinnou scénu navazuje výstup Ostravaka zosobněného hercem otce a také jeho kostýmem. Hlavní hrdina glosuje o kávě, tempo výjevu zklidňuje atmosféru na jevišti. Ostravakovo teoretizování o nápoji dovoluje opět poodkrýt jeho myšlení a celkový přístup k životu.

Za známého hudebního motivu pak Ostravak odtančí z jeviště a jeho místo vystřídá postava sestry. Obrovským mobilním telefonem se snaží svému bratrovi dovolat. Ostravak přijímá

hovor, na scénu se dírou v mapě vyklube hlava, která udává jeho momentální pozici. Sestra je znázorněna na jiném místě mapy plyšovou opicí. Sestra ho jako vždy prosí o pomoc, tentokrát o likvidaci vánočního stromku. Bratr se vykrucuje nedůvěryhodnými argumenty, když však zjistí, že práce bude odměněna lahví slivovice, nečeká na nic a sedá na tramvaj. Cesta k sestře je simulována tramvajovou sedačkou a dřevěným oknem, herec Karel je tlačěn hercem Ivo, oba představují postavu Ostravaka. Za okny se míhají jednotlivé zastávky, jež Ostravak skrze své vzpomínky představuje. Jednotlivá místa jsou vyfocena na čtvercovém papíře, ostatní herci vytváří jejich pohybem efekt ubíhající cesty, jenž je podpořen pohybujícím se bodovým světlem na mapě. Jízda končí ohlášením konečné zastávky Dubina. Ostravak Karel se probouzí se slovy „ja sem to zaspal“ a Ostravak Ivo, který tramvajovou sedačku vozil, odpovídá „no nic, vališ pěškbusem“. Rozloučí se pozdravem „Zduř“. Opakuje se opět rozdělení Ostravakovy role mezi dva herce, již ztělesňují hlavního hrdinu při všech rodinných scénách. Likvidace stromku, která je znázorněna hercem v molitanovém kostýmu, se zprvu vyvíjí jako dramatický westernový souboj. Atmosféra divokého Západu je navozena dramatickou hudbou (foukací harmonika, violoncello) a rudým světlem, vytvářejícím efekt západu slunce. Bojový výstup se začíná zrychlovat a nabýváním na komické agresivitě připomíná najednou svým tempem akční film. Stromek hází po svém nepříteli vánoční koule, ten se na něj na oplátku vrhá s motorovou pilou. Boj vyvrcholí rozřezáním stromku na kusy, jež se odehrává za scénou, lze si jej však díky zvukům pily a křiku představit. Ostravak se s vítězoslavným výrazem ve tváři vrací na scénu, v ruce drží jako skalp špičku vánočního stromku. Podivuje se, jaké to mají děti nebezpečné hračky, vždyť ta pilka, co mu malý synovec podal, „zajela do stromku jako nuž do masla“. Vyjde najevo,

že mu ji dal k Vánocům on sám. Na tento fakt reaguje matka skřehotavou poznámkou „všetkým kupuješ cipoviny, jak mně tu dodrbanu mikrovlnku“. Nato předá rezignovaný Ostravak Karel kamarádkým plácnutím roli Ostravaku Ivovi, který se ujme vyprávění strastiplného příběhu o mikrovlnce.

Flashbackem se přesouváme o několik měsíců nazpět. Matka vykukuje z plechové skříně, umístěné uprostřed zadní plochy jeviště, a závistivě lamentuje nad sousedčíným štěstím, které ji potkalo v podobě mikrovlnky. Vyčítá svému synovi, že se o svou matku v tomto ohledu nepostará, až jej donutí koupit mikrovlnku i do její domácnosti. Trouba je, podobně jako počítač nebo vánoční stromek předváděna hercem. Konkrétně nyní má troubu na hlavě nasazenou Ostravak Karel a pravidlo hereckého obsazení Ostravakovy role v rodinných scénách tedy není narušeno. Ostravak, za zvuků balkánské melodie, přivádí Karla-troubu matce. Mně tato situace připomněla svou atmosférou poetiku filmů Emira Kusturici, především charakteristickou hudbou, ale i pokroucenými rodinnými vztahy.

Scéna pokračuje druhým dnem, matka rozčileně volá synovi, že je mikrovlnka rozbitá. Ostravak se s problémem vypořádá záhy, a to prostým zapojením trouby do zásuvky. Tento akt je zinscenován zapnutím pásku u kalhot herce, jenž má přístroj nasazen na hlavě. Tím ovšem příběh nekončí, zhruba za hodinu volá matka o pomoc znovu a ještě usilovněji. Vedle ní se chaoticky třese postava mikrovlnky, uvnitř samotného přístroje bliká světlo. Ostravak už odmítá na místo opět dojet a po telefonu vyzvídá na matce, co do trouby dala. Nešťastná přiznává, že kastrol s gulášem. Historika vrcholí posledním tíšňovým voláním s informací, že „mikrotrouba“ má proražené sklo. Ostravak nadmíru rozčílený dorazí za matkou, chytne ruku herce mikrovlnky, změří tep a

konstatuje smrt. Výstup končí Ostravakovou myšlenkou „esli moja babka s dědu něbyli surozenci“.73

Další mikropříběh ze života Ostravaka se odehrává v zimě. On sám ho nazval „s mikrofonom za mobilem“. Na scéně jsou dvě postavy, Ostravak a náhodný muž. Ostravak svým vyzváněním připomínající střelbu vyvolá paniku a způsobí sobě i muži pád na ledu. Z projevu spadnuvšího muže vyrozumíme, že není z Ostravy, nýbrž z „Holomóca“. Výstup je založen na demonstraci kontrastu nářečí ostravského a hanáckého. Rysy obou dvou jsou hnány do extrémů, Ostravak hovoří velmi úsečně, obyvatel Olomouce slova naopak natahuje. Výstup by mohl působit jako zinscenovaný vtip. Muž hovořící hanáčtinou vysvětluje zdlouhavě Ostravákovi, jestli si od něj může rychle zavolat.

Jelikož pointou předchozího výstupu je podle očekávání ukradený telefon, následuje scénka s nákupem nového mobilního přístroje. Nastává zásadní otázka, který telefon si ale vybrat? Tento výstup je opět koncipován jako reklama. Tvůrci si berou na paškál množství nabídek, kterým jsme vystaveni v každodenním životě prostřednictvím médií a často nevyžádaným osobním kontaktem s prodejci na veřejných prostranstvích. Uprostřed jeviště sedí zmatený Ostravak-spotřebitel, kterému se před očima míhají různé modely mobilních přístrojů, jejichž propagátoři se předhánějí skvělými doporučeními.

Mezi sled Ostravakových příhod je zařazena přednáška bezpečnostního technika Antonína Šimely. Pan Šimela není profesionální herec, ve skutečnosti pracuje v divadle jako osvětlovač. Role se však zhostil velmi zodpovědně a jeho stylizovaně naléhavý projev varujícího člověka je nápaditý a především přesvědčivý. Svou řeč o rizicích a následcích

73 OSTRAVSKI, O. *Jak mama dodrbala mikrovlnku* [online]. [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/101518-jak-mama-dodrbala-mikrovlnku.php>>.

výbuchu směřuje k divákům, komicky působí jeho zkratkovité vyjadřování i nadšení pro likvidaci havárií.

Na téma reklamy naráží i Ostravakův zážitek spojený s akčními slevami v „Kerfuru“. Na blogu je příspěvek uložen pod názvem „Utřel jsem pysk v Kerfuru“ a patří mezi ty nejčtenější. Na scénu vylezou skrz plechové skříně všichni herci, jednolitý stejný kostým z nich vytváří anonymní dav. Overaly, jež mají na sobě, jsou vytvořeny z nákupních tašek s názvy a barvami různých obchodních řetězců. Dav sebou unáší i loutku z plechovek od piva reprezentující postavu Ostravaka. Choreograficky vytváří frontu, šustí do rytmu letáky, zkrátka ilustrují atmosféru přeplněného obchodu a bezmyšlenkovitý hon za konzumem.

Historce, jež vypráví, jak se Ostravak nechal strhnout nákupní horečkou a pořídil si do své domácnosti DVD přehrávač, předchází pokračování přerušené přednášky Antonína Šimely. Jeho příchod doprovází bouřlivý smích diváků, neboť vrchní bezpečnostní školitel nedbá na své potrhané a očouzené šaty a plynule navazuje na předchozí přednášku. Po několika udělených radách publiku je však opět rozhlasem odvolán.

Po přednáškové vsuvce následuje příhoda s novým DVD přehrávačem, jež je uvedena Ostravakovou vítězoslavnou větou „tuž, to bude partyja z roboty čumět jak Klaus na globalni oteplovani“.⁷⁴ V roli Ostravaka můžeme tentokrát sledovat herce Lukáše Červenku. Z půjčovny si domů přináší čtyři filmy na DVD. Příprava na dlouhou filmovou noc spočívá v dostatečné zásobě piva a hranolek. DVD přehrávač zosobňuje v bílé kombinéze herec Ivo Marták, který sedí na položené plechové skříně vedle duté televize. Na prvním DVD je oskarový film amerického režiséra Stevena Spielberga *Zachraňte vojína Ryana*. Válečný příběh je sehrán ostatními

⁷⁴ OSTRAVSKI, O. *Utrel sem pysk v kerfuru* [online]. [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/98587-utrel-sem-pysk-v-kerfuru.php>>.

herci souboru za prostorem plechových skříní, na nichž je televizor postavený. Filmová scénka zachycuje vojáky při střelbě v zákopech, je slyšet výbuchy, jež jsou simulovány světelnými efekty. Do dramatické scény přichází marioneta písničkáře Jarka Nohavici. Tento akt interpretují jako snahu zasadit filmový příběh do známého ostravského prostředí a ztotožnit se tak lépe s hlavními hrdiny. Herci vkládají do svých replik slova Nohavicových písniček, jako např. Když mě brali za vojáka nebo Jdou po mně, jdou. Ostravak pak zkomolí název filmu na Zachraňte vojína Jaryna. Divadelní tvůrci zde záměrně změnili oproti blogové předloze výběr filmu,⁷⁵ tak aby mohli více využít slovní humor a o to nápaditěji rozpracovat scénu.

Druhým filmem je známá romantická komedie Deník Bridget Jonesové režisérky Sharon Maguire, který jevištní zpracování nijak neztvárnilo, zato třetí titul Kill Bill známého režiséra Quentina Tarantina převedli tvůrci loutkovými prostředky do prostoru prázdné obrazovky. Marionety - barbíny svádějí ve zkratce boj s nepřítelem. Herec, jenž ztvárňuje postavu postavy DVD přehrávače, pojídá na znamení ubíhajícího filmu lázeňskou oplatku a obecně s Ostravakem komunikuje. Když Ostravak usíná únavou, zvedne se DVD přehrávač ze skříně a poklepáním na rameno či výhrušným výrazem ho jej donutí ke spuštění čtvrtého filmu. „Tuž sem tam zkusyl dat to tajemne ružove kolco, no ale vyklubalo se z teho porno. Ten vul Jaryn! Tuž ale co s pornem ve tři rano jak je člověk sam doma jak Kevin? Tuž sem se aspoň chvílu čučel ze studyjních duvodu.“⁷⁶ Zinscenování pornofilmu pojali tvůrci nápaditě. Umístili jej do prostoru obrazovky, kde se za cvrlikání ptáčků

75 V předloze je zmíněn válečný film Tenká červená linie, režie: Terrence Malick.

76 OSTRAVSKI, O. *Pondelni dyvidy maraton* [online]. [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/112346-pondelni-dyvidy-maraton.php>>.

houpají na obrovském gumovém penisu dvě marionety - barbíny. Scéna o první noci s DVD přehrávačem nabízí divákům zajímavá jevištní zpracování různých televizních žánrů.

Další výstup přicházející na řadu rozšiřuje pestrost dramatických útvarů, jež se v inscenaci objevují. Konkrétně se jedná o lidovou píseň zasazenou do ostravského prostředí. Akce se přesouvá na osvětlenou mapu, z níž vykukují hlavy zpívajících herců, kteří v závislosti na své geografické poloze zpívají příběhy o svých partnerech. „Ja mam holku z centrumu, zavisla je na rumu. Ja mam synka ze Svinova, každý večer slova, slova.“ Radostný zpěv s živým hudebním doprovodem Nikose Engonidise (violoncello) a Tomáše Rossiho (akordeon) aktivizuje divákovu pozornost a nechává ho odpočinout před novými příhodami Ostravaka Ostravskeho.

Inscenace se nyní rozvíjí do osobnější roviny Ostravakova života, totiž k jeho partnerským vztahům. Na scéně je pouze plechová skříň. Ostravak v podání Nikose Engonidise klepe jednou rukou na skříň, druhou mává lístky do „kinestaru“. Ze skříně vyjde Jaruna, kterou Ostravak hodlá dnešní noc, posilněn lahví kalvádosu, pozvat do kina, a doufá, že pak i k sobě domů. Jaruna projeví přání zajít si ještě před kinem na kávu. Zde se projevuje Ostravakova neotesanost chování a nezkušenost se ženami, když ji táhne k nápojovému automatu. Automat je znázorněn skříní a lidskýma rukama, které ji objímají a reagují na zákazníkovo přání. Prostor multikina je vytvořen herci, kteří představují ostatní diváky v řadách za Ostravakem a Jarunou. Na Ostravakovu poznámku, že by mladý krásný hrdina promítaného filmu mohl být její syn,

odsekne Jaruna: „si debil, co nigdy něpochopi divči duši, už tě něchci nigdy vidět!“⁷⁷ a uteče z kina.

Ostravak neztrácí naději a domluví si po kině rande s Milenou. Na schůzce tentokrát zaujme pózu vnímavého muže, opět selže. Svou noční štaci uzavírá v náruči Daniely, jež ho k ránu vyhodí před dveře se slovy, že všichni chlapi jsou stejní. Akce se odehrává skoro na téměř prázdném jevišti, jedinou přítomnou dekorací je řada plechových skříní a jejím variováním se prostor přizpůsobuje situaci. Po takovém zážitku následuje přirozeně sebezpytující chvíle. Na scéně se nachází pouze pánská část hereckého souboru. Jednotliví protagonisté pronášejí různé postřehy, zamyšlení nebo glosy o ženách. Slovo si předávají společně s loutkou, vytvořenou z ostravských klobás, kterou ukusují. Kdybychom neznali z předešlých scén Ostravakův charakter, mohli bychom obraz doslova přeložit tak, že se svými neúspěchy se ženami užívá. Jelikož však víme, že je Ostravak racionální typ, který své nezdary řeší s nadhledem, vnímáme scénu jako pánskou sešlost v hospodě s klasickými řečmi o druhém pohlaví. Jestli se v tu chvíli Ostravak přeci jen otázkou nejisté budoucnosti zabývá o trochu vážněji než kdykoliv předtím, přebíjí ji okamžitě vyprávěním vtipů a další společnou písni s partou kolegů z práce. A opět se navrácí ke způsobu svého předchozího života. Burčákový večírek s Marcelem je nám sice zprostředkován pouze Ostravakovým rozpomínáním se, ovšem dokážeme si jej díky předchozím alkoholickým scénám inscenace barvitě představit.

Něco se však v mysli hlavního hrdiny hnout přece muselo. Kvůli kocovině není schopen odejít do práce a vybaluje ze skříně velkou krabici plnou starých fotografií. Postava Ostravaka je tu opět rozdělena mezi celý herecký soubor,

77 OSTRAVSKI, O. *Navštěva kinestaru* [online]. [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/112346-navsteva-kinestaru.php>>.

herci a herečky si skupinově si prohlížejí obrázky z dětství i z vojny. Fotografie jsou dřevěné destičky, jež mají na zadní straně strojek se zvonkohrou. Aktér, který právě zosobňuje Ostravaka řadí fotografii do určitého časového období a vyluzuje přitom strojkem křehkou melodii. Atmosféra vzpomínkové scény je na rozdíl od ostatních velmi klidná a osobní. „Zbalil sem krabici spatki do šuflady a šel se napít čaja, bo sem měl jakysk hořko v krku. Leti to leti. Už sem stary cyp.“⁷⁸

Do třetice se opakuje gag s bezpečnostním technikem Šimelou, jenž je navlečen do legrační kombinézy s mnoha výstražnými nálepkami a fanaticky vykřikuje do publika pravidla o chování při havárii. Vzápětí je však megafonem odvolán do „IZ“, tedy izolace. Tuto výzvu však ignoruje a musí být tedy lapen jinými bezpečnostními techniky.

Jeden kalendářní rok v životě Ostravaka se blíží ke konci, jsou tu opět Vánoce a s nimi návštěva u rodičů. Atmosféra je typická křikem, chaosem a otcovou uniformou. Ostravak vnímá sešlost s flegmatismem sobě vlastním, avšak v porovnání s loňskými Vánocemi působí klidněji a v chování k ostatním členům rodiny vřeleji. Na Vánoce navazuje oslava Silvestra a zpytování svědomí. Ostravak jmenuje činnosti, jež si loni předsevzal do Nového roku, a zprvu se zdá, že ani jednu nedodržel, postupem však vychází najevo mnohem optimističtější závěry.

Scéna je uspořádána přesně jako na začátku inscenace, skříně i mapa jsou na stejném místě jako v té úvodní. V řadě před skříněmi stojí všichni pánové, pod nimi klečí dámy. Repliky se střídají, jako by vedli společný rozhovor. Laskavě hodnotí celý uplynulý rok a dodávají, že ten příští vypadá ještě nadějněji. Letos bude totiž Ostravak trávit Silvestra s Blankou a jejím malým synem. Herci si také

⁷⁸ OSTRAVSKI, O. *Spomínkové odpoledne s fotkami* [online]. [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/117858-spominkove-odpoledne-s-fotkami.php>>.

předávají loutku z písmenek, kterou na závěr svorně položí zpátky na klávesnici. Tento akt jakoby navracel hlavního hrdinu na místo, odkud vzešel. Inscenace končí společnou písni Ostrava Černá od známého ostravského barda Jarka Nohavici, který na inscenaci rovněž hudebně spolupracoval. Tvůrci Divadla loutek Ostrava zpracovali elektronické zápisky známého ostravského anonyma nápaditě, hravě a svěže. Podařilo se jim vytvořit na jevišti onen svérázný charakter, jenž se zrodil z internetového deníku, a spolu s ním zinscenovat nejpovedeněji popsané příhody.

Centrem veškerého dění je samotná osobnost Ostravaka. On je hybatelem a tvůrcem děje. Své příhody popisuje s jakýmsi přehledem. Na první pohled může jeho styl vyprávění působit buransky nebo povrchně, někdy možná až vulgárně. Ovšem to je pouze způsob jeho nazírání na situaci. Ze všeho nejvíc miluje Ostravu, město, ve kterém žije, ačkoliv jeho ironický popis působí někdy opačným dojmem. Svou rodinu vykresluje v příhodách jako něco bláznivého až absurdního. Jde na dřeň jednotlivých událostí a komentuje svět kolem sebe osobitým způsobem. K popisu používá často velmi vtipná přirovnání (Čumím jak vrana na romadur, Lego se rozletí na všechny strany jak křeček, kery proletí ventilátorem, Segře už začal stromek sypat po tepichu bodliny jak tyden scyply ježek, Segra zařyla jak ohňostroj nad radnicu jak eště měla Ostrava chechtaki), inspiruje se i událostmi z veřejného života, které používá ve svých častých přirovnáních (např. šťastny jak Kulinsky na zkoušce, Sáblikova na stupni vítězu).⁷⁹

Kromě představení je na jeviště umístěno také publikum (cca šedesát diváků). Alternativní pojetí scény vytváří kompaktnější prostředí a nechá lépe vyznít specifické lokální tématiky. Prostor inscenace je závislý na hlavní

79 OSTRAVSKI, O. [cit. 2011-10-24]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/>>.

postavě, která se však pohybuje pouze mezi hranicemi města. S přesunem hrdiny se divákovi odhalují rozmanitá zákoutí Ostravy. Momentální místo děje určuje většinou také přítomná mapa, zavěšená v levé části jeviště, s níž interaktivně pracuje jak světelná, tak herecká složka. V inscenaci převažují lokace spojené především s návštěvou rodinných příslušníků, práce a hospody. K rozlišení jednotlivých míst děje je využita přítomnost plechových skříní, jež jsou podle specifik daného místa různě přestavovány. Většinou slouží také k příchodům a odchodům herců na scénu. S klasickým prostorem loutkového divadla pracuje pouze příhoda s novým DVD přehrávačem, která využívá jeho zákonitosti k ilustraci děje sledovaných filmů.

Jevištní zpracování Z deníku Ostravaka je jako jedna z mála inscenací repertoáru Divadla loutek založená na činohře, loutka se objevuje na scéně pouze jako symbol hlavního hrdiny, když kopíruje hereckou akci. Nijak výrazně se s loutkovými prostředky nepracuje, tvůrčí invence je namířena spíše na oživlé předměty - mikrovlnná trouba, televize, počítač, vánoční stromeček. Právě ty stylizují Ostravaka do jím vytvořené dimenze, kde platí jiná pravidla a životní priority.

Vztahy a pozice mezi herci jsou vyrovnané, nikdo svou rolí nebo množstvím vstupů nevyčnívá nad ostatní. Pravdou však je, že většinu replik postavy Ostravaka vložil dramaturgicko-režijní tým do mužských úst. Ženy hrají role postav z jeho okolí, které jsou ovšem pro vykreslení Ostravakova charakteru nemálo podstatné. Zprvu soustředí hlavní hrdina pozornost na své přátele a s nimi strávený volný čas, rodinné vztahy udržuje ve formální rovině. V průběhu inscenace si však postupně uvědomuje jistou osamělost a jednostranný způsob svého života. Začne podnikat pokusy s cílem seznámit se s „fajnu robku“.

Poslední scéna z uplynulého roku dokazuje určitý posun v Ostravakových prioritách i ve vztahu k jeho okolí.

Jednotlivé historky jsou za sebou řazeny takovým způsobem, aby tvořily plynulý cyklus jednoho kalendářního roku. Na jevišti tedy vzniká koláž mikropříběhů, jež využívají, v závislosti na obsahu, různé formy dramatického umění. Na scéně můžeme vidět především činohru, dále pak muzikál, loutkové divadlo, reklamu nebo prvky stand-up comedy. Variabilita ztvárnění deníkových záznamů udává adekvátní tempo vývoji událostí a svou pestrostí udržuje diváckou pozornost.

Tématem inscenace Z deníku Ostravaka je podle mého názoru jednoznačně identita. Způsob prezentace města a jeho vztahu k němu, důraz na lokální nářečí a mentalitu obyvatel je veřejně přiznanou identifikací s daným místem. V současném trendu potírání hranic mezi státy, vznikajících unií a ze Západu přicházející amerikanizace považují dramaturgický výběr předlohy s námětem specifické lokality jako vhodný komentář k těmto tendencím. Jevištní zpracování zdůrazňuje jedinečnost ostravského regionu i originalitu projevu jeho obyvatel. Místo, které bývalo všeobecně známé rozsáhlou těžbou černého uhlí a s tím spojenými zhoršenými podmínkami pro život, popisuje autor blogu s úctou, a staví své jedinečné vyprávění i na těchto negativních aspektech. Dramaturgickým výběrem a zpracováním této předlohy potvrdilo divadlo svoji rostoucí tendenci k činohře i odvahu experimentovat s novými originálními náměty.

Ostravak Ostravski k premiéře inscenace Z deníku Ostravaka:

„Dluho sem něbyl na žadne kulturni akcyji, ale povim vam, neska sem byl nadšeny. Songi od partyje z divadla pajtašku

na šňurkach, bezpečak se svojim školenim, darek od synku Ostravaku.cz (stě mě chtěli nachitat, co? už sem malem staval), Jarynuv proslov a potem jeho extrasuper rep složený specyjalně enem pro mě. Tuž až mi bělmo zvlhlo. A pry po mě budě pomenovana jakasyk ulica v Ostravě. Navrhuju tu od tanku ku haldě, tam to snad nikoho něnasmoli. Neska sem jakasyk naměko. Děkuju všeckim, keřy přyšli.“⁸⁰

80 OSTRAVSKI, O. 2007. *Nejlepší chřest ze všeckich*. [online]. [cit. 2011-10-24]. Dostupné z WWW: <<http://ostravak.bloguje.cz/0703archiv.php>>.

Dívka s pomeranči

Jostein Gaarder

Premiéra: 28. 5. 2010

Překlad: Jarka Vrbová

Režie a dramaturgie: Václav Klemens

Scéna a loutky: Tomáš Volkmer

Kostýmy: Tomáš Kypta j. h.

Hudba: Nikos Engonidis

Dramaturgie: Jana Pithartová

Hrají: Robert Kozmík j. h., Ivo Marták, Lenka Sedláčková,
Lenka Macharáčková, Irena Křehlíková, Vladimíra
Krakovková, Karel Růžička, Martin Legerski

Ostravská inscenace Dívka s pomeranči měla premiéru 28. května roku 2010, je tedy posledním titulem repertoáru Divadla loutek Ostrava v první dekádě třetího tisíciletí i tím, který jsem se ve své práci rozhodla analyzovat. Splňuje sledované tendence týkající se přítomnosti adaptačních i činoherních prvků, navíc zaujme mladé a dospělé publikum. Vybraná inscenace je prvním jevištním zpracováním norského románu Dívka s pomeranči (2003) autora Josteina Gaardera na českém divadle. Ostravští tvůrci uchopili komorní rodinný příběh velmi citlivě. Propojením činoherního herectví, originálním užitím animační techniky a multimediálních projekcí se jim podařilo vystihnout křehkost vyprávění a charaktery postav, od čehož se odvíjí

celková atmosféra románu. Stejně jako literární předloha je inscenace určena mládeži ale i dospělému publiku.⁸¹

Autorem románové předlohy je známý norský spisovatel a filozof Jostein Gaarder (8. srpna 1952, Oslo), který se proslavil především svým románem *Sofiin svět* (1990) a zařadil se tak mezi nejvýraznější osobnosti současné světové literatury.⁸² Mezinárodní úspěch knihy umožnil původně vysokoškolskému učiteli filosofie a literatury, dát se na dráhu profesionálního spisovatele. Gaarder ve svých knihách využívá znalostí z oboru dějin filozofie a náboženství, jež obohacuje především o téma mezilidských vztahů, zejména pak citových pout v rodině. Skrze hlavní postavy románů klade čtenáři otázky po smyslu lidské existence a podstatě bytí na světě vůbec, nejvíce se ovšem autor obdivuje zázraku života.

Hlavními hrdiny románu *Divka s pomeranči* je patnáctiletý Georg a jeho rodiče. Vypravěčem příběhu je otec, překvapení nastává v okamžiku zjištění, že zemřel již před jedenácti lety. Vše začíná dopisem, napsaným jeho rukou, jež je objeven po více než desetiletí ve starém kočárku a adresován jeho synovi Georgovi. Otec mu v něm klade životní otázku, jíž se začal po diagnostikování smrtelné nemoci důkladně zabývat a považoval za nutné tyto úvahy předložit svému synovi. Dříve než se k otázce dostane, však Georgovi

81 Na XVII. Mezinárodním festivalu loutkových divadel SPOTKANIA 2010 v Toruni (Polsko) získalo Divadlo loutek Ostrava: cenu odborné poroty za scénografii - Tomáš Volkmer, Jiří Philipp a Robert Jarušek, cenu dětské poroty za nejlepší představení pro děti a čestné uznání odborné poroty - autor dramaturgie a režisér Václav Klemens. Na mezinárodním festivalu "Oberegi 2011" v Ivano-Frankivsku na Ukrajině obdržel cenu Václav Klemens na nejlepší režii. Archiv Divadla loutek Ostrava, 2010. *Divka s pomeranči* [online]. [cit. 2011-10-14]. Dostupné z WWW: <<http://www.dlo-ostava.cz/cz/menu/17/o-divadle/repertoar/clanek-265-divka-s-pomeranci/>>.

82 Kniha *Sofiin svět „román o dějinách filozofie“* byla vyhlášena nejčtenější norskou knihou posledního desetiletí a přeložena do 50 světových jazyků. Autor ji původně zamýšlel jako beletrizovanou učebnici pro gymnazisty, která by jim pomohla pochopit, co je filosofie. České vydání: GAARDER, Jostein. *Sofiin svět - Román o dějinách filozofie*. Praha: Albatros, 2002. 430 s. ISBN 80-00-01036-4.

vypráví příběh plný lásky a touhy. Aby byl jeho syn schopen pochopit závažnost otázky a především na ni uměl odpovědět, musí mu otec prostřednictvím příběhu Pomerančové víly vyličit svůj vztah k životu a smrti.

Knižní předloha je koncipována jako „dialog“ otce a syna, jež vznikl přes mezeru času i přítomnost smrti. V textu⁸³ se střídají pasáže psané kurzívou – to jsou řádky otcova dopisu – s pasážemi psanými obyčejným písmem – to jsou Georgovy vzpomínky a úvahy, vyvolané při čtení. I přesto, že se Georg na svého otce rozpomíná až při četbě dopisu, nachází v jejich životech mnoho styčných bodů, především zájem o vesmír. Dopis umožňuje Georgovi přiblížit se svému otci, kterého zná pouze z fotografií a vyprávění ostatních. Zanechané řádky odkrývají otcův charakter a vydávají svědectví o jeho skutečné povaze. Byl romantickým snílkem plný fantazie a plánů, který vnímal život na tomto světě jako obrovskou pohádku „v níž všichni musíme hrát podle pravidel, i když jim nemusíme nutně rozumět“. Pohádkový popis jeho vztahu k dívce s pomeranči, jež potkal jednoho dne v tramvaji a nemohl na ni od té chvíle zapomenout, odhaluje, jak se později dozvídáme, další podstatnou část rodinné historie.

Hluboký příběh se rozhodli dramaticky upravit a zpracovat tvůrci Divadla loutek v Ostravě, a to pod režijním vedením uměleckého šéfa Václava Klemense a dramaturgickým dohledem Jany Pithartové. Autoři dramaturgie pracovali s knižním překladem Jarky Vrbové, která do češtiny přeložila většinu tvorby norského spisovatele Joosteina Gaardera i švédské autorky Astrid Lingrenové. Předlohu zkrátil dramaturgicko-režijní tým o obsahové odbočky, zabíhající do podrobností, jež podstatně neovlivňují myšlenkové poselství příběhu.

⁸³ GAARDER, Jostein. *Dívka s pomeranči*. Praha: Albatros, 2004, 160 s. ISBN: 80-00-01405-X.

Ačkoliv by mohla předloha působit svou formou vyprávění spíše jako vhodný námět pro rozhlasovou hru,⁸⁴ ostravským tvůrcům se podařilo dramaticky jej uchopit, zdůraznit příběhovost námětu i přenést na jeviště celkovou atmosféru knihy. Rodinné drama vystavili na zmíněném dialogu otce a syna, který tvoří nosnou linku inscenace.

Přestože se může zdát, že hlavním „aktérem“ je otec Jan Olaf, hybatelem celé inscenace se stává mladý Georg. Zvláště frekvence s jakou se noří do dopisních papírů nebo naopak četbu přerušuje vlastními myšlenkami a komentáři, určuje výsledné tempo inscenace. Tvůrci narušují hranici mezi realitou a fikcí, nechávají ji pohyblivou. Podle událostí se pak přiklání na jednu či druhou stranu. Inscenace je obecně plná kontrastů, což interpretují jako odkaz k původní otázce Jana Olafa, totiž dvě možné odpovědi na ni a s nimi spojené dvojí chápání světa, jež může mít dva naprosto odlišné póly. V protikladu stojí komorní příběh s nekonečností vesmíru, také kreativní pojetí fantazijních představ Jana Olafa v porovnání se skutečnými fakty nebo konečně filozofické úvahy nad smyslem bytí s krutou přítomností neodvratitelné smrti.

Inscenace začíná rodinnou scénou v obývacím pokoji. Pokoj vypadá jednoduše, na levé straně je umístěn gauč se stolkem, křeslo a lampa. Vpravo na scéně vidíme dveře do zmiňovaného pokoje, jehož zadní stěnu tvoří bílé plátno (později používané jako projektor). Uprostřed je zaparkován kočárek s plyšovým medvědem uvnitř. Na jevišti jsou dva manželské páry. Ten mladší postává v blízkosti dveří, o

84 Dramatizovaná četba na pokračování z románu *Dívka s pomeranči* 1-5, 2011. Připravil Český rozhlas Hradec Králové v roce 2011. Premiéra 31. 8. - 4. 9. 2011 (ČRo 2 Praha, 5 x 25 min.). Překlad Jarka Vrbová. Rozhlasová úprava Jana Pithartová. Zvuk Jiří Václavíček. Hudební spolupráce Jiří Štusák. Režie Pavel Krejčí. DRAMATURGIE ČRo 2 - Praha. 2011. *Dívka s pomeranči* 1-5 [online]. [cit. 2011-10-14]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/praha/tyd_vysilani_patek/_zprava/jostein-gaarder-divka-s-pomeranci-2-zari-938257>.

generaci starší sedí na gauči. Je cítit nervozita a napětí z nadcházejících událostí, které dopis vyvolá. Tázavé pohledy a nejistota pohybů naznačují závažnost situace. Mezi přítomnými herci proběhne několik replik, z nich však nelze pochopit, co je příčinou jejich rozčileného chování. Dozvídáme se jen, že se čeká na Georga, který se má každou chvíli vrátit z hodiny klavíru. Najednou bouchnou dveře a objeví se mladý chlapec, Georg. Lze předpokládat, že dva manželské páry reprezentují chlapcovi rodiče a prarodiče. Georgovi nezvyklá sešlost evokuje mimořádnost situace.

Matka podává Georgovi dopis s vysvětlením, že je od otce, který ho před jedenácti lety napsal a schoval do červeného kočárku. Muž přítomný na scéně, právě držící matku za ruku, je tedy pravděpodobně Georgův otčím. Okolnosti vzniku dopisu jsou nejasné, matka vzpomíná, jak otec v posledních dnech svého života něco sepisoval. Před smrtí kladl důraz na to, aby rodina starý kočárek důkladně opatrovala. Babička dnes objevila na jeho zadní straně kapsu a v ní právě ten zmiňovaný dopis adresovaný Georgovi. Otec si přál, aby se psaní k synovi dostalo ve chvíli, kdy už bude schopný pochopit, co se mu snaží řádky sdělit. Herci na scéně se pohybují v soustředných kruzích okolo Georga. Chlapec drží dopis od otce, kterého si skoro nepamatuje. Všichni jsou zvědaví, o čem otec asi píše a zároveň mají z tajemného dopisu obavy.

Jednotlivci se v rodinných rolích projevují víceméně typickými vlastnostmi. Matka je starostlivá a milující žena zralého věku, které velmi na svém synovi záleží. Georg si o ní myslí, že je velmi vyzrálá a nebojácná, protože se nezdráhá pojmenovat věci přímo. Jako její nejsilnější stránku vyzdvihuje dobrou náladu „...někdy je i špatná, nijaká ale není nikdy.“ Otčím Jörgen působí vedle matky mladším dojmem, je její velkou oporou. Z Georga by rád udělal sportovce, „ovšem nebere na vědomí, že má úplně jiné

plány". V momentech, týkajících se otcovi smrti a jeho odkazu, se spíše straní a působí nejistě. Představitelka babičky je prototypem upovídané dobračky, jejíž projev a reakce se dají předvídat, podobně jako u dědečka, který svou zvědavost schovává za předstíranou pasivitu a nezájem. Společně působí tato čtveřice jako kompaktní těleso, momentálně se stejným zájmem o Georga i obavami z dopisu. Přirozenost chování je podpořena civilními kostýmy.

Georg stojí uprostřed scény s dopisem a posílá všechny z pokoje pryč, chce být při jeho čtení sám. Rodina se trochu vzpouzí, ovšem respektuje chlapcovo soukromí. Osamělý Georg se odebírá na gauč a rozbaluje naditou obálku. Ozve se hlas otce v podání Ivo Martáka, mírná stylizace hlasu s dodanou hudbou a technickými efekty dodává projevu hloubku. Scéna, působící díky měkkému svícení velmi intimně, prostor se zaplňuje vyprávěním otce.

Společně s Georgem se dozvídáme, že mu otec chce položit jednu zásadní otázku, aby však jeho syn pochopil, jak důležitá je odpověď na ni, musí si nejprve vyslechnout příběh o Pomerančové víle. Až do této doby se jednalo o činoherní herectví bez jediného odkazu na divadlo loutkové. S vyprávěním o Pomerančové víle se však na scéně objevují v prostoru zadní stěny obývacího pokoje dva dřevění manekýni o velikosti tři stop. Loutky jsou úplně jednoduché, oproštěné od detailů tváře i kostýmů. Každá je vedena dvěma loutkoherci, jeden animuje hlavu a paže, druhý ovládá pohyb nohou. Celý obraz vzniká na principu černého divadla, výsledný efekt přítomných loutek je velmi sugestivní, vystihující atmosféru děje. V prvním plánu tedy vidíme Georga, který je zabrán do čtení, za ním vzniká plán druhý, loutkový, v němž se zhmotňuje příběh z dopisu. Pohyb herce, představujícího Georga se tedy omezuje na minimalistické pohyby v prostoru sedací soupravy. Loutkové vstupy nejsou jeho přítomností rušeny.

Dostáváme se k samotnému příběhu Pomerančové víly, vyprávění odhaluje, že tak nazval jeho otec dívku, kterou potkal jednoho dne v tramvaji. Model tramvaje je na plátno promítán z projektoru, v prostoru loutkového jeviště se tedy mísí klasická animace loutek s dodanými multimedialními prvky, jež dotvářejí výsledný obraz. Nediegetický hlas otce pokračuje v příběhu. Georg, upírající zrak na stránky dopisu změní čas od času svou polohu, akce je však přesunuta do loutkového prostoru.

Forma dopisu stírá časovou propast, jež vznikla mezi jeho napsáním a čtením. Je napsán tak, jakoby otec seděl vedle svého syna na gauči a vedl s ním rozhovor. Ptá se ho na současné věci, jako například kdo je teď předsedou organizace NATO nebo jak to dopadlo s Hubblovým teleskopem atd. Obeznámí Georga tedy hned od počátku svým okruhem zájmu a zapojí ho občasným apelem na vlastní názor do nadcházejících událostí.

Na plátně se tedy odehrává pohádkový příběh chlapce a dívky z tramvaje. On je obyčejný student medicíny, ona upoutá jeho pozornost plachým pohledem a obrovským pytlem pomerančů, jež má v náručí. Na chlapce, který představuje Georgova otce, působí její vzhled magicky, připomíná mu vílu. Potkají se pohledem, on s úmyslem zabránit rozsypání pomerančů, přiskočí k dívce a způsobí pravý opak. Po zahanbujícím zážitku vystupuje dívka s lehkým úsměvem z tramvaje. Chlapec Jan Olaf jako omráčený odjíždí tramvají dál s myšlenkami patřící pouze té pohádkové dívce.

Další vrstva vyprávění spočívá v popisu fantazijních představ Jana Olafa. Náruč dívky plná pomerančů, v něm vyvolá celou vlnu nápadů jejich využitelnosti. Nastává velmi snová atmosféra, světlo je soustředěno pouze na plátno, na němž se zobrazují použitím ploškových loutek vymyšlené mikropříběhy týkající se dívky a hromady pomerančů. Jana Olafa napadá, že dívka drží speciální

pomerančovou dietu nebo že má velikou rodinu a všichni mají rádi pomeranče, nejspíš se však chystá na expedici do Grónska, k jejíž realizaci potřebuje mnoho vitamínů. Přemýšlí také, kdo s ní na výpravu za polární kruh pojede, přítel či manžel? Loutkové scény jsou velmi hravé a odlehčené od závažného poselství dopisu a tíhy skutečného osudu Georgova otce. Do vyprávění se skrže naivní představy připlétají první filozofické otázky např. co je to čas? Jaký smysl má naše bytí? Zabliká lampa a prostor loutkového jeviště se zhasne.

V této chvíli vstupuje do akce Georg: „Není tak strašné vyrůstat bez táty, strašné to začne být, když mrtvý táta začne mluvit na člověka ze záhrobí“.⁸⁵ Hodnotí dosavadní vývoj popsaných událostí, shrnuje je slovy, „proč prostě neřekne, že se do ní zamiloval?“.⁸⁶ Georg se postupně uvolňuje, mizí jeho předchozí obavy a nejistota z obsahu dopisu. Pohodlně se uvelebí na gauč, ujídá slané tyčky z misky na stole a pokračuje dál ve čtení.

Dostáváme se k další kapitole otcova příběhu, ve kterém o něm budeme dále mluvit jen jako o Janu Olafovi. Ten již dva týdny marně hledá svou dívku s pomeranči po celém městě. K nečekanému setkání dochází v kavárně, kterou často se spolužáky navštěvuje. Změna intenzity světla i jeho nasměrování přenesou publikum spolu s Georgem do prostředí kavárny. Ta je zobrazena malým stolkem, dodané ruchy dokreslují atmosféru veřejného prostoru. Loutky jsou animovány jako ve scéně v tramvaji, vedením manekýna za manipulace dvou osob je docíleno maximální ladnosti a iluze pohybu.

Dívka sedí u stolku, vedle na židli je položený známý pytel s pomeranči. Jan Olaf si přisedne k ní a ona ho chytne za ruku, asi minutu si hledí do očí, potom co ji Jan Olaf

85 GAARDER, Jostein. *Dívka s pomeranči*. Praha: Albatros, 2004, s. 43. ISBN: 80-00-01405-X.

86 Tamtéž, s. 44.

nazve „Veverkou“ odchází dívka se slzami v očích pryč z kavárny. Jan Olaf za ní nejde, porušil by totiž podle sebe pravidla. Loutkové jeviště opět pohasne a pozornost se přesouvá na Georga. Ten se v průběhu soustředěného čtení dostává k pasáži, kdy Jan Olaf přirovnává svůj dosavadní příběh s dívkou, ve kterém došlo zatím k výměně pouhých čtyř replik, spíše k němému filmu s hádankou na konci, kdo je ta dívka? Georgovi se zatím vyprávění jeví jako pohádka a postava dívky jako výplod otcovi fantazie, zatím nechápe, kam tím otec směřuje. Prohodí pro sebe pár poznámek a vrací se zpátky k dopisu.

Pátrání pokračuje, spolu s Janem Olafem se dostáváme na tržiště, kde si dívka možná pomeranče kupuje, a proto by ji zde mohl znovu potkat a jí plno otázek. Opět se rozsvítí plocha bílého plátna, za kterým se loutky pohybují. Jan Olaf sice dívku spatří, ovšem v momentě, kdy nasedá do bílé toyoty, kterou řídí nějaký neznámý muž. Auto je promítáno na plochu projektorem, jeho pohyb po plátně působí velmi dynamicky a kontrastuje s rozvážnými pohyby manekýna. Pro Jana Olafa vyvstává další otázka, kdo je ten muž v bílé toyotě. Je to otec nebo ten dobrodruh z Grónska?

Projekci vystřídá nástup ploškových loutek, jejichž akce je soustředěna do kulatého prostoru v centru plátna, jež je nasvíceno bodovým světlem. Malé postavičky předvádějí humorné situace z expediční výpravy, jež se Janu Olafovi honí hlavou. Tempo i hudba navozují snovou atmosféru. Jednotlivé fantazie plné kreativity vrcholí laskavě humornou pointou.

Loutkový výstup vystřídá ostrým stříhem činoherní akce, dochází totiž k první konfrontaci ze strany rodiny. Matka klepe na dveře a zjišťuje, jak se dopis Georgovi čte, vůbec se jí nelíbí, že se zamkl. Z jejího hlasu jsou slyšet obavy i nejistota. Georg však matce nedovolí vstoupit do místnosti a myslí si, že je od ní dětinské takto se

vyptávat. Přemýšlí, jestli jí vůbec bude moci o dívce s pomeranči někdy vyprávět. Hlavou se mu honí plno myšlenek, na matčiny výzvy už nereaguje a plynule se přesouváme opět k dobrodružství Jana Olafa a záhadné dívky s pomeranči.

Akce se soustředí na prostor, jenž je vyhrazen loutkovým výstupům. Jsou Vánoce, zimní atmosféru vytváří projekce padajících vloček. Rozvážný hlas a klidné tempo nás opět vracejí do příběhu dívky s pomeranči. Svede je náhoda opět dohromady? Čtvrtá loutková scéna s manekýny je nejpoetičtější a nejromantičtější částí inscenace vůbec. Na vánoční mši dojde totiž ke šťastnému setkání obou mladých lidí. Po mši spolu mlčky krácejí ulicí, divák má možnost vychutnat si precizní animaci manekýnů, jejichž dřevěné tělo kontrastuje s měkkými pohyby, jež jsou dovedeny do naprostých detailů. Ticho prolomí Jan Olaf otázkou nad kterou, po cestě, dlouho přemýšlí: „tak ty nejedeš do Grónska?“

Nad takovou otázkou se podiví i Georg, ovšem musí s otcem souhlasit, že někdy je těžké najít vhodná slova. Otcovu situaci srovnává s příhodou z hudební školy, kam chodí na klavír. Vedle něj vždy sedí děvče, které čeká na hodinu houslí, moc se mu líbí, on však neví, jak by s dívkou navázal rozhovor. Georg se ve čtení dostává do bodu, kdy začne s otcovými zkušenostmi srovnávat svoje vlastní činy. Najednou pouze nechte příběh, ale vcituje se do popsané situace, jako by ji sám prožíval. Přirovnává se k otci. Svoji zkušenost s děvčetem z hudebního kroužku demonstruje ve scéně s plyšovým medvědem, kterého vyjme z dříve zmiňovaného kočárku. Posadí se spolu s hračkou na postel a přehrává krkolomný dialog, jenž se opakuje každý týden na chodbě hudební školy. Použití plyšové hračky odkazuje k prvním pokusům Georga o projev sympatií, které může vyústit až ve stav, jež popisuje ve svém dopise Jan Olaf. Georg si posadí hračku na klín a pokračuje ve čtení.

Na otázku s Grónskem reaguje dívka s pomeranči úsměvem. Vezme Jana Olafa za ruku a pokračují spolu po zasněžené silnici, jež začne stoupat do nebe ke hvězdám a představuje tak stav obou mladých lidí. Něžná tichá hudba a technicky dokonalá spolupráce projekce s prvky černého divadla docílí maximální simulace stavu bez tíže obou těl. Sledujeme zhmotněnou lásku, štěstí a touhu. Zpátky na zem je vrací až Janova otázka plná strachu: „Kdy se zase uvidíme?“ na kterou dívka odpovídá: „Jak dlouho dokážeš čekat? Jestli vydržíš čekat půl roku, v následujícím půl roku se budeme vídat každý den.“ Scéna končí dívčinou větou: „Veselé Vánoce Jane Olafe.“ Nasedne do taxíku a odjíždí neznámo kam. Jan Olaf stojí jako omráčen, nechápe proč ji má znovu vidět až za půl roku a odkud zná jeho jméno?

Dokonale vytvořenou atmosféru pohádkového příběhu střídá nejprostší lidská potřeba dojít si na záchod. Georg se setkává s netrpělivými členy rodiny, kteří neustálým pokládáním otázek tvoří na chlapce nátlak a vyžadují ujištění, že je vše v pořádku. Matčina tvář má tázavý výraz, Jürgen vedle ní nejistě přešlapuje. Ve svém rozhodnutí přečíst si celý dopis sám je však Georg neoblomný, proklouzne nedočkavě zpět do pokoje. Máme pocit, jakoby však nebyl sám, přítomnost otce je téměř až hmatatelná. Dalšími stránkami zve Georga zpět do svého životního příběhu.

Jan Olaf obdržel po třech měsících pohlednici s obrázkem pomerančové zahrady a vzkazem: „Myslím na Tebe, dokážeš ještě chvíli čekat?“. Příběh se tedy stává ještě záhadnějším, dívka nezná jen jeho jméno, ale i adresu. Ze známky na pohledu vyčte místo Sevilla. Vysvětluje svému synovi, že ačkoliv je racionální a rozvážný člověk, nemohl už více čekat a rozjel se za svou pomerančovou vilou do Španělska. Vyhledal zahradu z pohlednice s nadějí, že tam dívku najde. Nakonec si sedl do jedné malé kavárny poblíž a

ona po několika hodinách vstoupila dovnitř. Nebyla však sama, doprovázel ji urostlý mladík („vypadal jak polární badatel“), který s výkřikem Jan Olaf! ukázal k jednomu ze stolů. Dívka si přisedla a započali dlouhý rozhovor, při němž vyšlo na povrch mnoho věcí. Georga se u této pasáže zmocní úžas nad tím, co vše byl jeho otec schopen pro lásku udělat.

Poté události nabíraly rychlé tempo. Pro Georga byla některá odhalení možná malým zklamáním, neboť veškerá fantazie zmizela před reálnými fakty. „To mě podrž, žádná víla ani bytost z jiné planety.“ Dívka se jmenovala Veronika a znala jeho otce z dětství, kdy si spolu hráli v ulici. Nejela na expedici do Grónska, nýbrž na studijní stáž do Španělska a nakonec všechny ty pomeranče potřebovala jen jako model pro malování, studovala totiž výtvarné umění. „Všechny ty udivující věci říkala se samozřejmostí.“ Nejpřekvapivější bylo pro Jana Olafa i Georga zřejmě zjištění, že Veronika všechna jejich setkání sama iniciovala, pravidla tedy určovala ona.

Tento úsek vyprávění dokazuje důležitost pravidel v životě Jana Olafa. Třikrát se s dívkou ve svém životě potkal, zbývala jediná zkouška a sice, vydržet počkat půl roku, aby s ní pak mohl být každý den. On však předem dohodnutá pravidla nerespektoval a vydal se dívku hledat dřív. Své jednání pokládá za chybu, kvůli které bude v budoucnu pykat.

Georg musel přečíst tři čtvrtiny dopisu, aby si uvědomil, že ona Veronika je jeho matka. V tu chvíli zaklepala na dveře, začal jí odpovídat replikami z dopisu. Matka stojí ochromená za dveřmi, ty jsou však znázorněny pouze plátnem, diváci tedy vidí její užaslou tvář. Georgovi se potvrdilo, že nešlo o pohádku, ale vše v dopise byla pravda. Dále se odehrává obsah dopisu už v reálné rovině. Jan Olaf si Veroniku vzal a narodil se jim syn. Čtyři roky poté co

spolu byli šťastni a nic jim nechybělo, přišla do jejich radosti strašná rána osudu. Otcí byla diagnostikována nevléčitelná choroba. Život získal nová pravidla, byly jimi touha, trpělivost a stesk. Do vyprávění se dostávají filozofické otázky o smyslu bytí a času, který tu na zemi máme.

Do konce dopisu zbývají Georgovi pouhé čtyři stránky a schyluje se k velké otázce. Ta je v jevištním zpracování zobrazena opět loutkovým vstupem dřevěných manekýnů. Jeden manekýn znázorňuje otce sedícího v křesle, druhý manekýn je malý, je to Georg. Vidíme tedy na scéně Georga přítomného v podání herce i loutky. Dobu mezi dvěma odehrávajícími scénami dělí jedenáct let. Jak se později dozvídáme, je to Georgova jediná vlastní vzpomínka, kterou na otce má. Byla tehdy jasná noc a oba nemohli spát. Otec ho vzal na terasu a ukazoval mu hvězdy, vyprávěl o vesmíru a životě v něm i na zemi. Scéna působí svým minimalistickým provedením velmi křehce. Nelze skoro hovořit o fyzické akci, ovšem napětí a hloubka je vyjádřena postavením loutek, malý manekýn sedí na klíně velkému, který ho objímá. Pohled na toto „sousoší“ je velmi dojemný. Divadelní tvůrci se snažili skoro nehybnou scénou upřít divákovu pozornost na chvíli, kdy konečně zazní otcova otázka, které předcházela příběh dívky s pomeranči.

„Představ si, že stojíš na prahu pohádky. Mohl by sis vybrat, jestli se chceš narodit na téhle planetě. Nevěděl bys, jak dlouho tady můžeš zůstat. Věděl bys jenom to, že sis vybral život na zemi a jednoho dne, až se tvůj čas naplní, bude nevyhnutelné, abys odešel a všechno opustil. Způsobí Ti to veliký žal, protože život v pohádce bude tak úžasný, že už jen představa, že musí jednou skončit je nepředstavitelně bolestná. Co by sis vybral Georgu, kdyby existovala nějaká vyšší moc, která by ti dala na vybranou? Vybral by sis život v pohádce, o němž nevíme, kdy skončí,

ale tušíme, že to může být bolestně brzy, anebo by ses té hry odmítl účastnit, protože bys nepřijal pravidla, kterým nerozumíš?“⁸⁷

„Živáček“ Georg sedí na pohovce a soustředí se na znění otázky. Otec přiznává, že kdyby se do té pohádky narodil on, takovou nabídku by odmítl, netušil by pak přece, o co přišel. Hluboký klidný hlas zdůrazňuje, že jsou pouze dvě alternativy, taková jsou pravidla hry. Vygradovaná scéna končí zhasnutím loutkového prostoru a veškerá pozornost je soustředěna na Georga, který přemýšlí nad otcovým vzkazem plným strachu. Otec vkládá naději do synova správného rozhodnutí a doufá, že jeho život nebyl zbytečný.

„Pokud odpovíš, že by ses navzdory všemu rozhodl žít, byť na malou chvíli, tak ani já si nesmím přát, abych se býval nenarodil. Pak by byla v takovém účtování jakási rovnováha, v to samozřejmě doufám. Hlavně proto Ti to všechno píšu.“⁸⁸

Georgovo rozjímání nad dopisem přeruší zaklepaní na dveře. Chlapec pustí matku do pokoje a obejmě ji. Na její otázku co otec napsal, odpoví Georg „dlouhatánský zamilovaný dopis“. Sednou si spolu na pohovku a Georg se vyptává, jaký otec byl. Podle matky byl milý, nevídaný člověk, fantasta a romantik, svůj život žil jako pohádku a když přišlo onemocnění, nedokázal se se svým odchodem od nich smířit, očekával smrt se strachem. Georg dovolí vstoupit do pokoje i ostatním. Jeviště se na poslední scénu zaplní herci. Georg všem slibuje, že až bude vědět odpověď na otcovu otázku, mohou si dopis přečíst. Ujistí i Jörgena, který se v té chvíli tváří nepatřičně. Georg navrhne s ohledem na pozdní hodinu seanci rozpustit a jít spát. Najednou si uvědomíme, že se chová rozumně, jako by při čtení dopisu zároveň dospíval. Než však zhasne světlo úplně, Georg pronese s úsměvem posledních pár vět. Ujistí se a především

87 GAARDER, Jostein. *Dívka s pomeranči*. Praha: Albatros, 2004, s. 145. ISBN: 80-00-01405-X.

88 Tamtéž, s. 148.

otce, že by si život na této planetě vybral, i když s rozhodnutím žít zároveň souhlasí se smrtí.

„Milý táto, díky za dopis. Jsem si naprosto jist, že bych si vybral žít život na zemi i když jen na malou chvíli. Děkuji, že ses odhodlal k lovu na dívku s pomeranči.“ Georg ještě dodá, že nejspíš sebere odvalu oslovit to děvče z hudebního kroužku. „Třeba mi ukáže housle“⁸⁹ je poslední věta inscenace, která zanechá v divákovi dojem křehkosti, hravé fantazie a naděje z právě shlédnutého představení.

Podle mého názoru, se tvůrcům podařilo dostat do jevištního zpracování poetiku a hloubku románového příběhu. Celková atmosféra, kterou autor Jostein Gaarder popsal ve své knize, je v inscenaci zachycena velmi přesně a tudíž je můj výsledný dojem po zhlédnutí představení srovnatelný se zážitkem z četby.

Prostor inscenace tvoří jedna konkrétní místnost, která rámuje vývoj rodinného příběhu, navíc obsahuje i scény z fikčního světa hlavních hrdinů. Celý děj se tedy odehrává v obývacím pokoji, jenž je útočištěm jednotlivých postav v závislosti na sledu situací. Prarodiče spolu s Jörgenem působí ze všech postav na jevišti nejkratší dobu, jejich přítomnost je důležitá především v prvních dvou scénách, kdy se divák seznamuje s jejich rodinnou historií. Vzájemné rozhovory příbuzných postupně odhalují základní informace o rodinných vztazích, z nichž si publikum vytváří výchozí představu pro následující vývoj událostí. Poté co jsou Georgem posláni za dveře, slyšíme pouze jejich hlasy, které prostor akusticky zvětšují. Roli matky byl na rozdíl od zmiňovaných třech věnován větší prostor. Intimní scény rozhovorů mezi ní a Georgem nechávají vyznít charakteru její postavy podstatně více. Georg naopak, kromě jedné výjimky, neopustí prostory pokoje za celou dobu inscenace. Prakticky se jen pohybuje po místnosti, aby změnil polohu

89 Tamtéž, s. 150.

při čtení otcova dopisu. Právě dopis otevírá ovšem další prostor, jenž vzniká uprostřed zadní stěny pokoje. Je to loutkové jeviště, na kterém se odehrávají dvě linie příběhů.

První, je linie vyprávění o dívce s pomeranči, respektive doba vymezená seznámením jeho rodičů a otcovou smrtí. Jednotlivými příběhy z úseku jejich života se pohádkovou formou dozvídáme o jejich vzájemném zalíbení a touze strávit jeden s druhým zbytek života. Loutkových scén s manekýny je dohromady šest, v pěti jde o setkání Jana Olafa s dívkou, konkrétně v tramvaji, v kavárně, na tržišti, na mši a v Seville. V posledním šestém loutkovém vstupu je zobrazena probdělá noc Jana Olafa před jeho odchodem do nemocnice, kterou stráví na terase spolu s malým Georgem. Všechny tyto mikropříběhy tvoří dohromady mozaiku života Georgových rodičů, zároveň ukazují jejich charakter i životní postoj. Otec je schválně v dopise popisuje jako něco mezi snem a realitou, v divákovi toto balancování vzbuzuje neustálé napětí s touhou pochopit otcovo poselství. Scény jsou většinou podladěné jemnou instrumentální živou hudbou a intimně osvětlené tak, aby šlo využít prvků černého divadla.

Druhá linie příběhu zobrazená na loutkovém jevišti zachycuje naivní představy Jana Olafa. Fantaskní obrazy jsou tvořené stínohrou ploškových loutek. Sledujeme různé asociace Jana Olafa, vznikající na základě nových setkání s dívkou s pomeranči. Hlavními hrdiny v nich je většinou dívka, neznámý muž a kopa pomerančů. Nikdy se v nich neobjeví Jan Olaf ani Georg. Lze z toho usuzovat, že všechny stínové obrazy, mající většinou humornou pointu, jsou pouhým výplodem Olafovi fantazie. Jejich zařazením do vyprávění „skutečného“ příběhu, odkrývá Jan Olaf svou citlivou a romantickou duši. Obsah drobných scének uvolňuje

napětí inscenace a nenechá příběh utopit se v melancholii smutného osudu Jana Olafa.

Tyto tři soustředné světy si drží vlastní poetiku po celou dobu inscenace, nedochází k prolnutí technik ani změně prostoru, ve kterém se odehrávají. Symbolicky vše zastřešuje linie činoherní, uvnitř které se odehrává příběh manekýnů a konečně uprostřed toho všeho, lze sledovat naivní představy Jana Olafa. Dohromady vytvářejí jeden velký příběh zamilované dvojice, který skrze hlavní postavy klade divákům filozofické otázky dotýkající se smyslu lidského bytí na zemi.

Vztahy mezi jednotlivými postavami jsou láskyplné. Rodina funguje jako kompaktní skupina, i postava otčima Jörgena působí jako její nepostradatelný článek. V inscenaci se potkávají tři generace, každá z nich vnímá události z vlastní perspektivy. Nejvíce zastoupená je tu nejmladší generace, do které patří Georg, ale i Jan Olaf a dívka s pomeranči. Většina vyprávění se přece odehrává z období otcova a matčina mládí. Pozorovat detailněji jednu postavu v čase lze pouze v případě dívky s pomeranči/matky. Tu vidíme na scéně, téměř po celou dobu představení. Ona ale překvapivě i Jörgen jsou jediným spojujícím článkem všech tří rovin příběhu. Paradoxem zůstává, že ani v jedné roli není postava Jörgena naopak od matky blíže vykreslena. Na tyto dvě postavy je divákům poskytnuto více úhlů pohledu. Poprvé se s nimi setkáváme jako s „živáčkami“ při společných rodinných scénách, poté je on, ten záhadný muž v bílé Toyotě z loutkové scény na tržišti a ona dívka s pomeranči. Nakonec si s nimi, jako ploškovými loutkami, pohrává i Jan Olaf ve svých stínových představách. Největším psychickým vývojem prochází postava Georga, jenž si během čtení dopisu vytváří názor na otcovy životní etapy, zvláště pak na tu poslední provázanou řadou úvah a otázek. Závěrečné stádium nemoci dovolí otci psát otevřeně

o svých pochybách a strachu ze smrti a ztráty svého syna i milované ženy. Georgovi tím představuje pro něho dosud netušenou oblast lidského myšlení a nutí syna utvářet si podvědomě na vyslovené otázky názor.

Celou inscenaci provází několik hlavních motivů, po zhlédnutí představení mě napadala slova jako rodina, poznávání, trpělivost, pravidla. Hlavní téma inscenace bych však pojmenovala naděje. Naděje je prostoupená celým příběhem Jana Olafa, vždyť přece už v úvodní scéně v tramvaji s nadějí doufal, že opět dívku s pomeranči potká a zůstane s ní jednou na věky. Když se zhroutil tento vysněný plán, vložil poslední naději do kladné odpovědi svého syna na otázku, kterou mu v dopise pokládá. Právě ta měla Janu Olafovi dokázat smysl prožití i krátkého života s vědomím, že musí brzy vše, co miluje opustit. Georg je plný naděje, je totiž ještě způsob jak svého otce, na kterého si skoro nepomatuje, poznat blíže. Obeznačen jeho příběhem sbírá odvahu oslovit sympatické děvče z hudební školy a prohlubuje tak naději na kamarádský vztah. Matka/dívka s pomeranči zase plánuje jejich náhodná setkání v naději na šťastnou budoucnost. V těžké životní chvíli pak našla novou naději ve vztahu s bývalým přítelem Jörgenem. Všechny pohlcuje zvláštní způsob naděje na nový život na jiné planetě.

Dramaturgicky se titul do repertoáru Divadla loutek hodí svou mnohovrstevnatostí, kreativitou i prostorem k loutkovému zpracování námětu. Adaptovat úspěšný román v dopisech byl od ostravských tvůrců zkušený tah, neboť poutavost a originalita příběhu dokázaly přebít některé nedokonalosti jevištního zpracování, především činoherní výkony u postav Dědečka a Jörgena. Celkově však hodnotím inscenaci jako kvalitní, pracující citlivě s předlohou i jejím poselstvím. Divadlo zároveň obohatilo svou nabídku představení pro mládež a večerní publikum.

Současné tendence divadla zapříčinily, že činohra má v rámci výrazových prostředků inscenace *Dívka s pomeranči* na scéně stejný podíl jako loutky. Jejich animace a nápadité použití však herecký projev snadno zastínily. Je průkazné, že ačkoliv Divadlo loutek experimentuje s činohrou, nachází stále svou silnou stránku v loutkoherectví a hudební složce. Oceňuji však odvahu zpracovat silný příběh norského spisovatele Josteina Gaaredera a iniciativu v rozšiřování hranic loutkového divadla i jeho okruhu běžných námětů.

Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zaměřila na zmapování tendencí loutkového divadla první dekády třetího tisíciletí u nás. K dosaženým poznatkům jsem došla analýzou tří inscenací, jež byly v daném období uvedeny v Divadle loutek Ostrava. Umělecký soubor uvedl během deseti let v prostorách divadla na šedesát titulů. Většinu z nich tvoří inscenace pro děti, ty jsem ovšem ze svého předmětu sledování vynechala. Ze zbylé produkce, jež byla adresována mládeži a dospělému publiku, jsem zvolila k podrobné analýze tři reprezentativní díla. Výběr byl podmíněn několika aspekty. Při selekci jsem kladla důraz zejména na výraznost a progresivitu díla, které nese inovativní prvky a svými výrazovými a inscenačními prostředky tak odráží tendence současného loutkového divadla. Analyzovanými inscenacemi byla Kytice (2000) režiséra Petra Nosálka, Z deníku Ostravaka (2007) zinscenovaného Radovanem Lipusem a nakonec titul Dívka s pomeranči (2010), který vznikl pod vedením současného uměleckého šéfa divadla Václava Klemense.

Do dnešní doby u nás vzniklo mnoho teoretických pojednání o stavu současného loutkového divadla a jeho tendencí. Ve své práci jsem na příkladech analyzovaných inscenací vyhodnotila a popsala tendence loutkového divadla v první dekádě třetího tisíciletí na jedné loutkové scéně. Přínos práce spočívá v úzkém zaměření na produkci konkrétního divadla v poměrně krátkém čase deseti let, získané výsledky pokládám tedy za směrodatné.

Aby však mohlo dojít ke smysluplné analýze, bylo třeba zabývat se nejprve historickými událostmi i teoretickým pozadím sledovaného jevu. Na základě získaných informací jsem poté nastínila kontext loutkových divadel u nás a

poetiku jejich produkcí, což bylo nezbytné pro následné analýzy a další úvahy.

Jako první jsem rozboru podrobila Kytici z roku 2000, kterou uvedl v Ostravě režisér Petr Nosálek. Zhodnotíme-li inscenaci v rámci pravdivosti přednesené hypotézy, musíme konstatovat, že jevištní adaptace knižní předlohy byla určena především mládeži, v potaz berme ovšem skutečnost, že značný vliv na toto vyznění má však sama předloha. Co se týče podílu loutkových a hereckých vstupů, bylo zastoupení vyrovnané. Přítomnost marionet a manekýnů plnila atributy loutkového představení, ovšem účast hudebního tělesa, jež bylo zároveň kapelou, vypravěčem a vstupovalo na scénu i hereckými akcemi, posunula dílo od klasické loutkové produkce spíše k divadlu třetího druhu.

Druhá analýza patřila jevištnímu zpracování webového zápisníku, které uvedlo divadlo v roce 2007 pod názvem Z deníku Ostravaka v nastudování hostujícího režiséra Radovana Lipuse. Veškerá akce inscenace je postavena na činoherním herectví. Loutka, jež je přítomna v podobě panáka sestaveného z plechovek či klobás, nepřidává celkovému vyznění žádný konkrétní význam, svými minimálními vstupy pouze kopíruje hereckou akci. Výběrem tohoto titulu učinilo vedení divadla odvážný dramaturgický krok a netypickým zpracováním díla potvrdilo činoherní ambice souboru. Z deníku Ostravaka je jako jedna z mála inscenací repertoáru adresována v první řadě dospělému publiku. Svým tématem i formou zcela splňuje atributy večerního představení pro náročnějšího diváka.

Jako poslední jsem podrobila analýze inscenaci Dívka s pomeranči, jež měla premiéru v květnu 2010. Dílo v sobě kombinuje činoherní i loutkovou linii, přičemž vstupy manekýnů a ploškových loutek převažují kvantitativně i kvalitativně nad vstupy hereckými. Zdařilý dramaturgický výběr velmi křehkého a hlubokého námětu spolu s jeho hravým

jevištním zpracováním jsou jednoznačně aspekty, jež činí titul zajímavý především pro mladé a dospělé diváky. Inscenace opět dokazuje snahu tvůrců pracovat s činoherními schopnostmi souboru, navíc akcentuje tendenci experimentovat na loutkovém jevišti s nedivadelními předlohami obsahující nosné téma.

Skrze trojí analýzu inscenací vzniklých v období 2000 - 2010 na scéně Divadla loutek Ostrava jsem potvrdila, že mezi tendence loutkového divadla v první dekádě třetího tisíciletí patří *adaptace literárních předloh, inklinace k postupům činoherního herectví a snaha přiblížit své produkce výběrem tématu mladému a dospělému divákovi*. Tyto aspekty se tedy přiřklání k hypotéze, podle níž se snaží současné loutkové divadlo vyrovnat svými inscenačními a výrazovými prostředky úrovni a důležitosti divadla činoherního.

Anotace

Autor: Martina Mohlová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název diplomové práce:

TENDENCE SOUČASNÉHO LOUTKOVÉHO DIVADLA V DIVADLE LOUTEK
OSTRAVA

Vedoucí diplomové práce:

doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, PhD.

Počet znaků (samotný text): 175 164

Počet znaků (přílohy): 1851

Počet titulů použité literatury: 27

Klíčová slova: loutkové divadlo, divadlo třetího druhu, loutka, činohra, analýza, adaptace

Magisterská diplomová práce mapuje skrze tvorbu Divadla loutek Ostrava tendence současného loutkového divadla v první dekádě třetího tisíciletí na našem území. Důraz byl kladen na přítomnost inscenačních a výrazových prostředků, které činí inscenaci progresivní, přesahující svým zpracováním obvyklý standard loutkových produkcí. Analýzy tří reprezentativních inscenací postihují hlavní tendence, kterými jsou *adaptace literárních předloh, inklinace k postupům činoherního herectví a výběr témat oslovujících mladého a dospělého diváka*. Mezi výběr analyzovaných titulů jsem zařadila: *Kytice* (2000) - režie: Petr Nosálek, *Z deníku Ostravaka* (2007), režie: Radovan Lipus, *Dívka s pomeranči* (2010), režie: Václav Klemens.

Annotation

Author: Martina Molová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Title of the thesis:

CURRENT PUPPETRY TRENDS IN THE PUPPET THEATRE OF OSTRAVA

Supervisor of the thesis:

doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, PhD.

Number of characters (main text): 175 164

Number of characters (supplements): 1851

Number of literature items: 27

Key words: Puppet Theatre, Theatre of the "Third Kind",
Puppet, Drama, Analysis, Adaptation

Through the works of the Puppet Theatre Ostrava the Master thesis conduct a survey of current puppetry trends in the first decade of the third millennium in the Czech republic. It focuses on the presence of production and expression devices, which make the performance high standard and progressive. The analyses of the three representative performances capture the main tendencies, which are adaptation of the literature, tendency towards dramatic acting methods and topic addresses teenagers and adults. The three analysed performances are: Kytice (Bouquet, 2000) – directed by: Petr Nosálek, Z deniku Ostravaka (The Diary of Ostravak, 2007), directed by: Radovan Lipus, Dívka s pomeranči (The Girl with Oranges, 2010), directed by: Václav Klemens.

Literatura

- CÍSAŘ, Jan. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: AMU, 1985. 116 s.
- ČESAL, Miroslav: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha: ÚKVČ, 1983. 72 s.
- ČESAL, Miroslav. *Loutka, loutkovost*. *Československý loutkář*, 1970, č. 2, s. 192, 213, 233 s.
- DUBSKÁ, Alice: *Dvě století českého loutkářství: Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. Praha: AMU, 2004. 304 s. ISBN 80-7331-008-2.
- DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2000. 260 s. ISBN: 80-86102-13-0.
- DVOŘÁK, Jan V. *Herectví s loutkou*. Praha: IPOS, 1997. 88 s. ISBN: 80-7068-069-5.
- ETLÍK, Jan. *26 x loutkovost*. *Loutkář*, 2003, č. 1, s. 21 - 23.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. 296 s. ISBN: 80-86102-07-6.
- JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky. Skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 288 s. ISBN 80-902482-0-9.
- JURKOWSKI, Henrik. *Konec specifík?* *Loutkář*, 2001, č. 3, s. 14 - 18.
- JURKOWSKI, Henrik. *Loutka na přelomu tisíciletí*. *Loutkář*, 2004, č. 2, s. 18. - 20.
- KLÍMA, M., MAKONJ, Karel. *Josef Krofta: inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna, 2003. 264 s. ISBN: 80-861022-8-9.
- LEHMANN, Hans - Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

- KOLÁR, E. *Ke kořenům české loutkářské estetiky. Loutkář 2003, č. 1, s. 13-15.*
- MAGNIN, Charles. *Dějiny loutkového divadla v Evropě 1.* Praha: AMU, 2005. 138 s. ISBN: 80-7331-052-X.
- MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu.* Praha: Pražská scéna, 2008. 280 s. ISBN: 978-80-86102-60-3.
- MALÍKOVÁ, Nina, MALÍK, Jan. *Dr. Jan Malík: osobnost a tvůrce.* Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář, 2004. 121 s. ISBN: 802-39-293-72.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů.* Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 496. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník.* Praha: Libri, 352 s. ISBN 80-7277-194-9.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Zasláno, aneb Etlíku, otřes se! Loutkář, 2002, č. 5, s. 10 - 12.*
- RICHTER, Luděk. *Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla.* Praha: ÚKVČ; Hradec Králové: KKS Hradec Králové, 1985. 136 s.
- RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k předmětu: O vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou.* Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. 56 s. ISBN 80-7068-097-0.
- SOKOL, František. *Svět loutkového divadla.* Praha: Albatros, 1987. 360 s.
- STŘEDA, Jiří. *České profesionální loutkářství. Loutkář, 2001, č. 1, s. 110 - 115.*
- STŘEDA, Jiří. *60. léta pokračují. Loutkář, 2002, č. 2, s. 21. - 23.*
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla.* Praha: Divadelní ústav, 1994. 272 s. ISBN: 80-7008-046-9.
- ZICH, Otakar. *Studie Loutkové divadlo. Československý loutkář, 1969, č. 2, s. 22.*

Online zdroje a články

<http://www.dlo-ostrava.cz/>
<http://www.draktheatre.cz/>
<http://www.naivnidivadlo.cz/>
<http://www.divadloalfa.cz/>
<http://petrnikl.cz/>
<http://www.buchtyaloutky.cz/>
<http://www.divadlodno.cz/>
<http://www.divadlo.cz/>
<http://www.scena.cz/>
<http://www.ostravak.bloguje.cz/>

- Archiv Divadla loutek Ostrava, 2010. *Dívka s pomeranči* [online]. [cit. 2011-10-14]. Dostupné z WWW: <http://www.dlo-ostrava.cz/cz/menu/17/o.divadle/repertoar/clanek-265-divka-s-pomeranci/>.
- DRAMATURGIE ČRo 2 - Praha. 2011. *Dívka s pomeranči 1-5* [online]. [cit. 2011-10-14]. Dostupné z WWW: http://www.rozhlas.cz/praha/tyd_vysilani_patek/_zprava/jostein-gaarder-divka-s-pomeranci-2-zari-938257.
- HRUŠKA, M. 2000. *Radovan Lipus* [online]. Osobnosti.cz [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <http://www.osobnosti.cz/radovan-lipus.php>.
- JANČÍKOVÁ, Nikol. *Festival Hradec Králové: Divadlo loutek v Ostravě přivezlo příběh o Dívce s pomeranči* [online]. Topzine.cz [cit. 2011-10-28]. Dostupné z WWW: <http://www.topzine.cz/festival-hradec-kralove-divadlo-loutek-v-ostrove-privezlo-pribeh-o-divce-s-pomeranci>.

- JoMe. 2003. *Divadlo loutek má pokojíček* [online]. Scena.cz [citováno 2000-10-13]. Dostupné z WWW: <http://capek.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=2738&r=5>>.
- MADĚRA, L. 2011. *Produkce CDT 2002-2009* [online]. TS Ostrava [cit. 2011-10-22]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ts-.ostrava/lide/programova-a-vyrobnni-centra/centrum-dramaticke-tvorby/produkce-cdt-2002-2009/>>.

Prameny

Literární předlohy

ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice*. Praha: Mladá fronta, 2009, 182 s. ISBN: 978-80-204-2044-2.

GAARDER, Jostein. *Dívka s pomeranči*. Praha: Albatros, 2004, 160 s. ISBN: 80-00-01405-X.

Recenze

- BORTLÍČKOVÁ, Anna. Ostravak Ostravski se chystá do divadla, ale anonymně. *Právo*, roč. 17, č. 49, 28. 2. 2007, s. 10.
- BORTLÍČKOVÁ, Anna. Ostravak v jevištní podobě skvěle: Publikum na premiéře přepadaly výbuchy smíchu, v závěru si diváci vytleskali přídavek. *Právo*, roč. 17, č. 48, 26. 2. 2007, s. 8.

- DAVIDOVÁ, Tereza. Kytice - známé verše s lehce humorným odstupem: Nové nastudování inscenace v Divadle loutek je velmi zdařilé. *Ostravský den*, č. 2, 9. 2. 2000, s. 12.
- DOLANOVÁ, Michala. Ja Ostravak Ostravski z Ostravy Ostravak. *Loutkář*, 2007, č. 2, s. 63.
- GORDON, Jiří. Kytice je velmi vtipná a poetická: Petr Nosálek, umělecký šéf Divadla loutek Ostrava, potvrdil opět své kvality. *Moravské noviny Svoboda*, č. 9, 31. 1. 2000, s. 8.
- -hla- Dívka s pomeranči, nové představení Divadla loutek, v Litvě. *Moravskoslezský deník*, roč. 11, č. 124, 27. 5. 2010, s. 7.
- HONUS, Aleš. Dívka s pomeranči na jeviště. *Právo*, roč. 20, č. 118, 22. 5. 2010, s. 13.
- HONUS, Aleš. Ostravak Ostravski vstoupí na jeviště. *Právo*, roč. 17, č. 41, 19. 2. 2007, s. 17.
- HRDINOVÁ, Radmila. Šak Ostravak moře byt' každý, no ni?: Divadlo loutek uvedlo na scénu tajemného autora. *Právo*, roč. 17, č. 52, 2. 3. 2007, s. 9.
- HULEC, Vladimír. Takovy /š/umny Ostravak: Rackové i zběsilost v Ostravě. *Divadelní noviny*, roč. 16, č. 6, 20. 3. 2007, s. 7.
- JIROUŠEK, Martin. Ostravak Ostravski - to je dym s loutkami. *Mladá fronta Dnes*, roč. 18, č. 48, 26. 2. 2007, s. 5.
- KŘÍŽ, J. Ibragimovy loutky umí vyjádřit cit. *Loutkář*, 2002, č. 6, s. 268.
- ŠALDOVÁ, Lenka. O rybáři a rybce. *Divadelní noviny*, 30. 9. 2002, č. 16, s. 5.
- UHLÁŘ, Břetislav. Divadelní ztvárnění Z deníku Ostravaka pobaví. *Moravskoslezský deník*, roč. 7, č. 49, 27. 2. 2007, s. 18.

- VRCHOVSKÝ, Ladislav. Z deníku Ostravaka se pobavíte v Divadle loutek. *Moravskoslezský deník*, roč. 7, č. 57, 8. 3. 2007, s. 7.
- UHLÁŘ, Břetislav. Dívka s pomeranči na závěr sezony. *Havířovský deník*, roč. 10, č. 118, 22. 5. 2010, s. 10.
- ZBOŘILOVÁ, Libuše. Erbenova Kytice je stále vděčným námětem: Divadlo loutek přivezlo na Festival Radosti vítěznou inscenaci přehlídky Ostravar 2000. *Rovnost*, č. 10, 29. 11. 2000, s. 9.

Divadelní programy

NOSÁLEK, Petr: *Kytice*. Inscenace Divadla loutek Ostrava, program k premiéře dne 14. 1. 2000.

LIPUS, Radovan: *Z deníku Ostravaka*. Inscenace Divadla loutek Ostrava, program k premiéře dne 23. 2. 2007.

KLEMENS, Václav: *Dívka s pomeranči*. Inscenace Divadla loutek Ostrava, program k premiéře dne 28. 5. 2010.

Audiovizuální záznamy

Faust - kabaret o třech kapkách krve. Františák, Martin, 2003.

Kytice. Nosálek, Petr, 2000.

Malované na skle. Pecko, Marián, 2008.

O rybáři a rybce. Ibragimov, Jevgenij, 2002.

Stepující stonožka aneb Revue V+W+J. Peška, Vlastimil, 2005/2006.

Trumf. Nosálek, Petr, 2001.

Z deníku Ostravaka. Lipus, Radovan, 2007.

Ze starých pověstí českých. Františák, Martin, 2003.

Zhlédnutá představení

Dívka s pomeranči - r. Václav Klemens, 2010.

Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka - r. Václav Klemens, 2007.

Krásná Isabella a tři nápadníci aneb Harlekýn - r. Václav Klemens, 2006.

Nevěsta pro hastrmana - r. Václav Klemens, 2010.

Z deníku Ostravaka - r. Radovan Lipus, 2007.

Přílohy



Příloha č. 1 - Fotografie z představení Kytice (2000), režie Petr Nosálek.



Příloha č. 2 - Fotografie z představení Z deníku Ostravaka (2007),
režie Radovan Lipus.



Příloha č. 3 - Fotografie z představení *Dívka s pomeranči* (2010), režie Václav Klemens.

Příloha č. 4 - Seznam inscenací, které uvedlo Divadlo
loutek Ostrava v období 2000 - 2010

ROK	TITUL
2000/2001	Kytice
2000/2001	Jak Krakonoš s Trautenberkem vedli válku
2000/2001	Šípková Růženka
2000/2001	Čert a Káča
2000/2001	Strakonický dudák
2000/2001	Kolumbus
2000/2001	Tygřík Petřík
2000/2001	Broučci
2000/2001	Paleček
2000/2001	Sněhová královna
2000/2001	Betlém
2000/2001	Medvídek Pú
2000	Poklad baby Mračenice
2000	Princezna Majolenska
2001	Makový mužiček
2001	Trumf
2001	Héraklés
2001	Sen noci svatojánské
2002	Hrátky s čertem
2002	Mařenka a Jeníček a Smolíček Pacholíček
2002	My se vlka nebojíme
2002/2003	O rybáři a rybce
2002	O Budulínkovi, Karkulce, loupežnících a veliké řepě
2003	Strom pohádek
2003	Ze starých pověstí českých
2003	Pokojíček - krátká báseň o dešti
2003	Faust - kabaret o třech kapkách krve
2004	Tři zlaté vlasy děda Vševěda
2004	Zahrada

2004 Gulliverovy cesty
2004 Stvoření světa
2005 Čtyři pohádky s vlky za vrátky
2005 Pinokio
2005 Hobit
2005 Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky
2005 O pejskovi a kočičce
2005/2006 Domek pro pohádky
2005/2006 Krásná Isabella a tři nápadníci aneb Harlekýn
2005/2006 Stepující stonožka aneb Revue V+W+J
2005/2006 Kocour Vavřinec - detektiv, sportovec
2006 Sněhurka, zvířátka a sedm trpaslíků
2006/2007 Půjdeme spolu do Betléma
2007 Z Deníku Ostravaka
2006/2007 Kráska a zvíře
2007/2008 Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka
2007 Jak švec Dratvička vysvobodil princeznu
2007/2008 Kouzelný cirkus Nori
2008 Malované na skle
2008 Princezna Majolenka
2008 Jak hubatá Dora málem k čertu přišla
2009 Výlet na ostrov snů
2009 Tajný deník Adriana Molea
2009 Broučci
2009 Víla Amálka
2010 Liška Bystrouška
2010 Dívka s pomeranči
2010 Nevěsta pro hastrmana

