

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Herecká tvorba Jitky Joskové ve  
Slováckém divadle Uherské  
Hradiště**

Štěpán Goiš

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí bakalářské diplomové práce: Mgr. Helena Spurná Ph. D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Herecká tvorba Jitky Joskové ve Slováckém divadle Uherské Hradiště vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Heleně Spurné Ph. D. za předání cenných rad a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěl poděkovat Jitce Joskové, Ivě Šulajové za vstřícné konzultace a Markétě Kudeřikové za poskytnutí všech potřebných materiálů z archívu Slováckého divadla.

.....  
podpis

**NÁZEV:**

Herecká tvorba Jitky Joskové ve Slováckém divadle Uherské Hradiště

**AUTOR:**

Štěpán Goiš

**KATEDRA:**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Moje bakalářská práce na téma Herecká tvorba Jitky Joskové ve Slováckém divadle Uherské Hradiště se zabývá herectvím mladé uherskohradištské herečky, která vyniká především svým stylizovaným herectvím. Do povědomí diváků i odborné kritiky se zapsala díky inscenacím režiséra Jana Antonína Pitínského, se kterým vytvořila doposud celkem pět inscenací, z nichž čtyři jsem pak analyzoval ve své práci. První z nich je inscenace *Liška Bystrouška*, která se stala pro Jitku Joskovou klíčovou v její dosavadní kariéře. Za roli Bystroušky také získala několik divadelních ocenění a to jak diváckých, tak i odborných. Tato role, jako by dala herečce návod, jak ve své práci využít stylizované herectví, na které použila i dalších Pitínského inscenacích ve Slováckém divadle. Snažil jsem se tak zachytit herecké prostředky a postupy, pomocí kterých si Jitka Josková stylizované herectví osvojila. V další části své práce se věnuji inscenacím *Divá Bára*, *Cikáni* a *Kalibův zločin*, které po *Lišce Bystroušce* následovaly.

**KLÍČOVÁ SLOVA:** Jitka Josková, Jan Antonín Pitínský, Slovácké divadlo Uherské Hradiště, herectví

**TITLE:**

Dramatic work of Jitka Josková in Slovácké divadlo Uherské Hradiště

**AUTHOR:**

Štěpán Goiš

**DEPARTMENT:**

Department of theatre, film and television studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This bachelor thesis deals with describing an acting of young actress Jitka Josková, which excels in stylized acting. Jitka Josková came to the attention thanks to plays produced by director Jan Antonín Pitínský. Josková and Pitínský collaborated on five productions. In this thesis I described four of them. The first one (Liška Bystrouška) was crucial for Josková's next career, she was also awarded for the role of Bystrouška multiple times. This role gave her the skill of stylized acting, which she used in other Pitínský's productions. I tried to describe the acting methods and tools that Jitka Josková uses and which helped her to adopt stylized acting. In the next part of my thesis I also focused on plays that came afterwards - Divá Bára, Cikáni and Kalibův zločin.

**KEYWORDS:** Jitka Josková, Jan Antonín Pitínský, Slovácké divadlo Uherské Hradiště, acting

## OBSAH

ÚVOD.....	7
1    PROFIL HEREČKY JITKY JOSKOVÉ.....	10
2    ANALÝZY INSCENACÍ.....	13
2.1  LIŠKA BYSTROUŠKA.....	13
2.2  DIVÁ BÁRA (VIKTORKO! KARLO!! BÁRO!!!)....	21
2.2.1 PÍSEŇ O VIKTORCE.....	21
2.2.2 DIVÁ BÁRA.....	26
2.2  CIKÁNI (HOTEL U KOSTIČNÍHO KAMENE).....	30
2.2  KALIBŮV ZLOČIN.....	45
3    HERECTVÍ JITKY JOSKOVÉ.....	39
ZÁVĚR.....	43
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	45
PRAMENY .....	45
LITERATURA .....	46
PŘÍLOHY.....	47
PŘÍLOHA Č.1 DOKUMENTACE INSCENACÍ.....	47
FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTACE.....	53

## ÚVOD

Tématem mé bakalářské práce je herecká tvorba Jitky Joskové, členky souboru Slováckého divadla v Uherském Hradišti. Zaměřil jsem se na její práci v inscenacích režiséra Jana Antonína Pitínského, které se dle mého názoru staly v hereččině dosavadní kariéře klíčovými.

S prací Jitky Joskové jsem se poprvé setkal v roce 2007 - zaujala mě svým osobitým jevištním výrazem právě v inscenaci již zmíněného Jana Antonína Pitínského *Divá Bára*. Díky ní jsem začal mapovat herectví této mladé herečky podrobněji. Ve své práci se zaměřuji na tvorbu Jitky Joskové v uherskohradištských Pitínského inscenacích, které *Divé Báře* předcházely i následovaly po ní.

Poprvé se Jitka Josková s J. A. Pitínským potkala při vzniku inscenace *Bratři Karamazovi*, která měla premiéru ve Slováckém divadle v roce 2002 a jež vznikla dramatisací Dostojevského románu s použitím motivů nerealizovaného filmového scénáře Sergeje Michajloviče Ejzenštejna. Herečka měla za sebou teprve roční angažmá ve Slováckém divadle a byla obsazena do role Grušeňky. V této inscenaci měla ovšem minimální prostor pro vytvoření výrazné jevištní postavy. Z tohoto důvodu bych chtěl svou práci začít až u následující inscenace Jana Antonína Pitínského, kterou je *Liška Bystrouška* s podtitulem *Příběhy krve*. Zde už herečka vytvořila titulní postavu. Režisér sám dramatisoval stejnojmennou knihu Rudolfa Těsnohlídka, inscenace měla premiéru na konci roku 2004. V ní poprvé nalzáme prvky, které role Jitky Joskové činí jedinečné a originální. Díky *Lišce Bystroušce* se herečka výrazněji zapsala do povědomí diváků i odborné kritiky.

Druhou kapitolu věnuji již zmíněné inscenaci *Divá Bára (ale též Píseň o Viktorce, a taky Karla, tedy tři povídky nejvěhlasnější autorky české, jak byly předvedeny na fiktivní generální zkoušce dne 21. 12. 1940 na jevišti „Mladé scény“ v Dělnickém domě ve Valašském Meziříčí)*..., jež mě ke studiu herectví Jitky Joskové přivedla. Byla složena ze tří dramatisovaných povídek Boženy Němcové, autory scénářů byli Eva Tálská a Matěj T. Růžička. Premiéra se uskutečnila na začátku roku 2007, Jitka Josková také zde vytvořila titulní roli Báry a zároveň postavu Viktorky. Ve druhé části *Karla* herečka Jitka Josková neúčinkovala.

Předposlední inscenací, kterou jsem se zabýval, je dramatisace románu Karla Hynka Máchy *Cikáni*. Ve Slováckém divadle měla inscenace podtitul *Hotel U Kostničího kamene*. Josková zde vybočila z rolí mladých dívek a ztvárnila postavu staré žebračky. Už jen z toho důvodu je vhodné tuto odlišnou dramatickou postavu zmínit. Zároveň je tato role důkazem širokého hereckého rejstříku Jitky Joskové.

Závěrečná kapitola, v níž jsem analyzoval herectví Jitky Joskové v divadelní tvorbě Jana Antonína Pitínského, je věnována inscenaci *Kalibův zločin*, ve které se herečka opět vrátila k rolím mladých dívek, tentokrát ovšem záporného charakteru.

Během svého bádání jsem se setkal s častým používáním termínů *stylizovaný* a *stylizace*, na které jsem narazil především v recenzích, rozhovorech a dalších informačních zdrojích k jednotlivým inscenacím. Tyto termíny můžeme podle Jaroslava Vostrého pochopit následujícím způsobem. „Bud' za nimi cítíme skutečný styl, nebo pouhou umělou stylizovanost. V každém případě jde o něco uměle dotvářeného.“<sup>1</sup>

Choreografka a tanečnice Eva Kröschlová ve své publikaci *Jevištní pohyb*, která mi pomohla při analýze pohybového jednání herečky, zase chápe stylizaci takto: „Proces stylizace záleží zejména ve výběru prvků a zdůraznění jedněch na úkor druhých. V časoprostorových uměních to znamená jejich rytmické uspořádání, dynamické odlišení a tvarové i barevné zvýraznění.“<sup>2</sup> K termínu se vyjádřil také Patrice Pavis v *Divadelním slovníku*, v němž stylizaci definuje jako redukci skutečnosti na nejzákladnější rysy s minimem detailů.<sup>3</sup> Ve své práci budu pojem používat převážně ve významu něčeho „uměle dotvořeného“, tedy tak, jak termín charakterizuje Vostrý.

Kromě samotných inscenací, z nichž jsem *Divou Báru*, *Cikány* a *Kalibův zločin* viděl „naživo“ ve Slováckém divadle a všechny včetně *Bratrů Karamazových* a *Lišky Bystroušky* pak i ze záznamů, jsem vycházel z odborných recenzí, programů k inscenacím, z rozhovorů s tvůrci, z fotografií a také z osobních výpovědí Jitky

---

<sup>1</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998, s. 50. ISBN 809022217X.

<sup>2</sup> KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb, herecká pohybová výchova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 46. ISBN 8073319101.

<sup>3</sup> PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 389. ISBN 80-7008-157-0.



Joskové. Při rozboru hereččiny tvorby mi pomohla metodika herectví Václava Martince, které se autor věnuje v publikaci *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*.<sup>4</sup> V kapitole o *Lišce Bystroušce* jsem významně čerpal z recenze Michala Čunderleho, jehož analýzy herecké tvorby patří u nás k nejinspirativnějším.<sup>5</sup>

Cílem mé práce je snaha o pojmenování herectví Jitky Joskové, vyznačujícího se osobitou stylizací, ať už hlasovou, nebo pohybovou. Ta je pak originálním sdělovacím prostředkem mezi herečkou a divákem. Nejzřetelnější je to právě u inscenací Jana Antonína Pitínského nastudovaných ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti mezi léty 2002 a 2013. Zároveň je při jejich studiu možné vypořádat vývoj, kterým se jevištní projev Jitky Joskové ubíral.

---

<sup>4</sup> MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 8070681713.

<sup>5</sup> ČUNDERLE, Michal. „Kde Lišky Bystroušky dávají dobrou noc“. *Svět a divadlo* 16, 2005, č. 2, s. 94-96. ISSN 08627258.

## 1. PROFIL HEREČKY JITKY JOSKOVÉ

Jitka Josková se narodila 9. června 1982 v Uherském Hradišti. V dětství navštěvovala hodiny baletu, hry na flétnu a na keyboard. Současně působila v literárně dramatickém oboru Základní umělecké školy v Uherském Brodě pod vedením Jaroslava Kovandy a také v dětském pěveckém sboru Comenius. Po absolvování devátého ročníku základní školy úspěšně složila přijímací zkoušky na Janáčkovu konzervatoř v Ostravě a na Konzervatoř v Brně, pro jejíž studium se nakonec rozhodla. Studovala zde v letech 1997–2001. Poté si ji v maturitním představení *Jeptiška* od Denise Diderota, kde ztvárnila postavu Zuzany, vybral ředitel Slováckého divadla Igor Stránský do angažmá.

Do uherskohradištského souboru nastoupila v roce 2001. Její první rolí se stala Živa v Zeyerově *Radúzovi a Mahuleně* režiséra Igora Stránského. O rok později se zhostila role Konstace v *Amadeovi* Petera Shaffera v režijním ztvárnění Ladislava Peška, za kterou byla odměněna cenou popularity Slovácký Oskar za rok 2002. Poté následovaly hlavní či titulní role jako Slečna Julie ve stejnojmenné Strindbergově hře rovněž pod režijním vedením Ladislava Peška (2003), Nina v Čechovově *Rackovi* režisérky Oxany Meleshkiny-Smilkové (2003), Hermie ze Shakespearova *Snu noci svatojánské* (režie Ladislav Pešek, 2004) nebo Mašle v Egressyho *Portugálii* v nastudování režiséra Igora Stránského s premiérou v roce 2004.

Velké pozornosti se Jitce Joskové dostalo v roce 2004, kdy ji režisér Jan Antonín Pitínský obsadil do role Lišky Bystroušky ve stejnojmenné inscenaci s podtitulem *Příběhy krve*. Za ztvárnění této postavy získala opět Slováckého Oskara za rok 2004, ocenění Největší z pierotů (cena regionálního tisku v Uherském Hradišti), cenu za Nejlepší ženský herecký výkon roku 2005 v anketě portálu *i-divadlo.cz* a cenu za ženský herecký výkon na Festivalu divadel Moravy a Slezska v Českém Těšíně. Za stejnou roli pak byla nominována na Cenu Divadelních novin a Sazky a na Cenu Thálie v kategorii činohra. Na základě této postavy byla také obsazena do celovečerního filmu režisérky Miry Fornayové *Lištičky*.

Dále ve Slováckém divadle ztvárnila roli Niny v inscenaci režisérky Oxany Meleshkiny-Smilkové *Maškaráda verze Arbenin* Michaila Jurjeviče Lermontova (2005) nebo roli Nevlastní dcery ve hře Luigiho Pirandella *Šest postav hledá autora* v režii Zdeňka Duška, nastudovanou o tři roky později. V roce 2007 se opět setkala s Janem Antonínem Pitínským, který ve Slováckém divadle nastudoval inscenaci *Divá Bára*, složenou ze tří dramatizovaných povídek Boženy Němcové. Obsazena byla do role Báry a Viktorky. Za tento výkon získala v roce 2007 opět regionální ocenění Slovácký Oskar i Největší z pierotů a nominována byla na Cenu Thálie v ženské kategorii činohra. O dva roky později se zhostila role Angelíny v Máchových *Cikánech*, znovu pod režijním vedením Jana Antonína Pitínského. Následně ztvárnila například Adélu z *Domu Bernardy Alby* od Federica Garcíi Lorcy v režii Igora Stránského. Jejím doposud posledním setkáním s režisérem Janem Antonínem Pitínským byla dramatizace románu Karla Václava Raisa *Kalibův zločin*. Jitka Josková byla obsazena do role Karly Boučkové a za tuto postavu byla v roce 2012 nominována na Cenu Českého divadla 2012 a na Cenu Alfréda Radoka.

Z rolí, kterých se Jitka Josková zhostila v posledních letech a které stojí za zmínku, jsou to například Aňa ve *Višňovém sadu* opět v režii Oxany Meleshkiny-Smilkové (2012), Vypravěč v inscenaci hry Karla Čapka *Válka s mloky* v režii Dodo Gombára (2012), Margareta ve Williamsově *Kočce na rozpálené plechové střeše* pod režijním vedením Michala Zetela s premiérou v roce 2014 nebo role Mirky v inscenaci Břetislava Rychlíka *Cena Facky aneb Gottwaldovy boty*, kterou na motivy povídek Josefa Holcmana napsal Karel Steigerwald. Zatím poslední postavou ztvárněnou Jitkou Joskovou na jevišti Slováckého divadla je Nevěstina sestra v Brechtově *Svatbě*, již režírovala dcera režiséra Pitínského Anna Petrželková. Premiéru měla v listopadu 2014.

Kromě práce pro domovskou scénu se herečka věnuje i práci pro rozhlas. V brněnském studiu Českého rozhlasu spolupracovala na dvou inscenacích s názvem *Ve svém živlu* od autorky Kateřiny Malečkové<sup>6</sup> v režii Anny Petrželkové. a v inscenaci *Konec* od Ivy Volánkové<sup>7</sup> v režii Jana Antonína Pitínského.

---

<sup>6</sup> Absolventka Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie na JAMU v Brně.

<sup>7</sup> Dramatička, bývalá členka Dětského studia divadla Na provázku. Od roku 2004 začala pracovat jako lektorka dramaturgie Národního divadla v Praze.

Vedle působení na své domovské scéně měla Jitka Josková i dvě příležitosti k hostování v jiných divadlech. První přišla v roce 2006, kdy jí Jan Antonín Pitínský nabídl roli Vesničanky v inscenaci Šrámkových *Zvonů*, kterou uvedl v pražském Národním divadle.<sup>8</sup> V roce 2010 ji pak režisér Dodo Gombár obsadil do inscenace *Stanice „Tančírna“*, která měla v témže roce premiéru v Divadle Reduta v Brně. Jitka Josková zde ztvárnila jednu z šestice tančících postav. Herečka zde vynikla díky svému velkému pohybovému nadání.

V současné době Jitka Josková studuje druhý ročník oboru Taneční a pohybové divadlo a výchova na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Příležitostně působí i jako choreografka, a to jak v inscenacích Slováckého divadla, tak i jiných divadel. Na scéně v Uherském Hradišti se podepsala například pod choreografii v inscenaci Igora Stránského *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (premiéra v roce 2011) nebo *Cybercomics* autorů Egona Bondyho a Romana Sikory v režii Jakuba Macečka. Mimo Uherské Hradiště herečka coby choreografka spolupracovala na inscenaci Jana Antonína Pitínského *Oresteia*, kterou režisér nastudoval se souborem Městského divadla Zlín. Jitka Josková je ovšem v programu k inscenaci vedle režiséra Pitínského podepsána pod pseudonymem Petr Liška, který tvoří první část příjmení režiséra (narodil se jako Zdeněk Petrželka) ve spojení s hereččinou rolí Lišky Bystroušky. Stejně tak byla tato dvojice podepsána i pod pohybovou spoluprací v inscenaci *Kalibův zločin* na scéně Slováckého divadla, uvedené v premiéře v roce 2012.

---

<sup>8</sup> Z důvodu působení herečky pouze ve sboru se inscenací ve své práci nezabývám.

## 2. ANALÝZY INSCENACÍ

### 2.1 Liška Bystrouška (Příběhy krve)

V listopadu 2004 měla ve Slováckém divadle premiéru inscenace Jana Antonína Pitínského *Liška Bystrouška*. Do titulní role obsadil režisér mladou herečku Jitku Joskovou. Nečetl se s ní poprvé. Znal ji ze spolupráce na inscenaci *Bratři Karamazovi*, kde ztvárnila roli Grušeňky. Tentokrát ji režisér obsadil do velké dramatické postavy. Vedlo jej k tomu přesvědčení o hereččině nadání, rozhodly také vizuální a hlasové predispozice. Sama herečka tvrdí, že při pozdějším rozhovoru s J. A. Pitínským jí režisér sdělil, že nápad inscenovat *Lišku Bystroušku* dostal ve chvíli, když ji viděl pracovat na jevišti.<sup>9</sup>

Inscenace *Lišky Bystroušky* na motivy románu Rudolfa Těsnohlídka vypráví příběh liščího mláděte, přineseného z lesa do domácnosti Revírníkovy rodiny. Ve zvířeti se jednak probouzejí instinkty šelmy, jež navazuje přátelství s ostatními zvířaty na statku i v lese, ale dospíváním okouzluje Revírníka i coby zrající žena. Věčný souboj mezi ústřední dvojicí zakončí dvojice myslivců, která nejenom Lišku, ale i její zvířecí přátele i čerstvého liščího „manžela“ Zlatohřbítka postřílí. V závěru pak Revírník v mrtvé Lišce vidí svá ztracená léta, ztracenou lásku.

Herečkový projev Jitky Joskové a režijní pojetí J. A. Pitínského se staly nejatraktivnějšími stránkami uherskohradištské inscenace. Hereččino ztvárnění bylo založeno na energickém, temperamentním a zdánlivě spontánním jednání. Společně s ostatními herci pak dokázala vytvořit nápadité propojení světa domácích i lesních zvířat se světem lidí.

Jednou z nejvýraznějších složek inscenace byla složka pohybová. Vytvořil ji choreograf a pedagog JAMU Igor Dostálek, který se nechal ovlivnit tzv. kjógenovskou stylizací, tedy žánrem tradičního japonského divadla. Kjógen vznikl v Japonsku ve 14. století a svoji tradici si udržuje dodnes. Jedná se o komickou divadelní formu, vkládanou mezi dvě hry vážného japonského divadla Nó, původně určeného pro vyšší společenské vrstvy. Výsledným produktem

---

<sup>9</sup> Dle osobního sdělení Jitky Joskové v rozhovoru s autorem práce.

kjógenu je potom komediální stylizace, která se však svými hereckými postupy a výrazovými prostředky podobá spíše evropskému stylu opery nebo vážné hudby.<sup>10</sup>

Herci připravující *Lišku Bystroušku* se nejprve snažili osvojit si samotné základy kjógenu, jako například chůzi, držení těla, ale i vyjádření emocí – smutku, smíchu a podobně. Jitka Josková tvrdí, že Igor Dostálek vycházel z dispozic jednotlivých herců a do jejich tvorby postupně aplikoval prvky kjógenu. Jitka Josková nabídla režisérovi J. A. Pitínskému coby *Liška Bystrouška* asi pět variant pohybu na jevišti. Ani u jedné nebyl spokojený, až nakonec propojila různé typy stylizovaného pohybu a utvořila z nich osobitý konglomerát se škálou dílčích pohybů, sloužící jako východisko pro její jednání na jevišti.

Igor Dostálek se v inscenaci snažil pomocí postupů kjógenu odlišit všechny typy postav, což jsou v tomto případě především zvířata.<sup>11</sup> Režisér J. A. Pitínský však trval na tom, aby herci neztvářňovali postavy zvířat tak, jak by mohly být diváky očekávány, nýbrž aby divák za každou z postav pocíťoval vlastnosti, jež jsou charakteristické pro člověka.

*„Chtěl jsem, aby pohyb herců byl v rolích zvířátek vospělý a delikátní zároveň, krásný a vycházející z jiných tradic, než by lidé čekali.“<sup>12</sup>*

Postava *Lišky* prodělavá vývoj od malého mláděte, kdy poprvé vylézá z nory a potkává se se *Skokanem* (Miroslav Zavičár).<sup>13</sup> S nerozvážnou a roztomilou naivitou zkoumá *Skokana* jako neznámou a doposud cizí bytost a seznamuje se s ním. Herečka má obě ruce i nohy natažené a několikrát po sobě se na něm snaží zachytit. Na jeho mokřém, tudíž kluzkém a zároveň studeném těle chce vydržet co nejdéle. Následně seskočí na zem a třepotavým pohybem, jímž rozpohybuje horní polovinu těla, začne reagovat na chlad. Během téhle akce se podívá zpět do

---

<sup>10</sup> Co je kjógen [online]. Dostupné z WWW: <http://www.kjogen.cz/vec.html>.

<sup>11</sup> SLADKOWSKI, Marcel. Z milé *lišky Bystroušky* je krvavá tragédie [online]. *Aktuálně.cz*. [citováno 3. 1. 2005]. Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/z-mile-lisky-bystrousky-je-krvava-tragedie-f2y-/divadlo.aspx?c=2005M001g05E.html>.

<sup>12</sup> PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Bystrouška je fantaskní tragédie*. *Divadelní noviny*, 30. 11. 2004, č. 44, s. 14. ISSN 1210-471X.

<sup>13</sup> Viz foto č. 1.

propadla, odkud vylezla a které znázorňuje liščí noru, a mladým vysokým hláskem zvolá: *Ten je studený! Co je to? Mami, tótni, jí se to?*<sup>14</sup>

Zde se poprvé divák setkává s postavou Lišky a hned jej zaujme vysoká stylizovanost herecké akce. Všechny pohyby jsou zvětšené, jakoby nadsazené nad rámec běžných pohybů. Také je zde patrná rytmizace a rozfázování pohybů do jednotlivých částí, které jsou jako by řazeny v jednom rychlém tempu za sebou.

Hned poté, co se postava Bystroušky seznámí se Skokanem, padá do spárů Revírníka, který si ji chce vzít domů. Chytne Lišku kolem pasu a zvedne ji. Herečka zastaví veškeré pohyby a její tělo se naprosto znehybní. V její tváři je patrný výraz nedůvěry k cizímu člověku, který je taktéž zcela strnulý, stejně jako celá její figura. Ten si ji odnáší domů, kde ji posadí na stoličku. Herečka ustrne v jedné poloze, ze které číší úzkost a strach. Její vnitřní rozpoložení dokresluje také hudební motiv s ostře znějícími tóny<sup>15</sup> a zelenomodré nasvícení scény.

Zde můžeme poprvé spatřit rozdíl mezi postavou Lišky a vlastně i ostatních zvířátek a postavami lidí. Zatímco všechna zvířátka jsou ztvárněna stylizovaným způsobem, postavy lidské hrají herci téměř civilně.

Ve scéně, kdy se s Liškou poprvé seznamují synové Revírníka (David Vaculík a Josef Kubáník), si můžeme všimnout kromě stylizovaných hereckých prostředků, od kterých herečka neupouští v rámci celé inscenace, také niterného, možná až psychologického herectví. Když kluci Revírníka začnou Lišku škádlit, herečka používá stejných prostředků, jako tomu bylo v předešlých situacích. Její tělo je vymodelováno do zvířecí pozice. Pohybuje se pomocí všech čtyř končetin. Vždy když ji hoši přenášejí, herečka před sebe vystrčí ruce i nohy. Ovšem teď už nezůstává strnulá. Jelikož už tohle zažila, dává najevo odpor pomocí rozhazování rukou i nohou. To vše se děje za pomoci jejího typického hlasového projevu, vysokého liščího štěkotu. Psychologizace nastává v momentu, kdy herec David Vaculík jako Pepa postavu Lišky uhodí do obličeje, ta se schoulí k zemi a začne vydávat zvuky teskného vytí. Herec se k ní v postavě výrostka skloní, pohladí ji po obličeji a Liška Bystrouška se na něj podívá smutným pohledem a řekne polohlasem: „*Tož ty tak. Uderils a teď poteče tvoja krev.*“. Následně mu oplátí

---

<sup>14</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf - PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Liška Bystrouška, Příběhy krve*, pracovní text SD, říjen 2004. s. 7.

<sup>15</sup> Autorem scénické hudby je hudební skladatel Richard Dvořák.

pohlazení na tvář. Tohle dialogické jednání se děje bez jakéhokoliv náznaku stylizace. Tato změna ve stylu herectví pak dala mnohem více možností vyniknout situaci samé.

Takto „stříhem“ přechází Jitka Josková z prožitkového herectví do stylizovaných akcí v rámci inscenace několikrát. Neujde nám například okamžik, když Liška vyleze z propadla a začne naříkat, že je jí zima. Herečka vše ztvárňuje civilním, slabým hlasem. Vše se zlomí ve chvíli, kdy uslyší kohouta, její možnou kořist. Energicky vyskočí a opět rozehrává figuru dravé Lišky Bystroušky.

Fázi dospívání Lišky Bystroušky můžeme vidět ve scéně s jezevcem (Pavel Hromádka). Rozmařilá a rozpustilá Liška jako rebelka se ho pokouší vyhnat z nory nejprve pomocí vysokého smíchu, který pořád opakuje a který je pro jezevce nesnesitelný. Nakonec jako vrchol provokace ho herečka v postavě Lišky Bystroušky pokropí vodou, evokující močení. Tato situace je ztvárněna pomocí rekvizity, konkrétně napuštěného balónku s vodou. Vše je před divákem přiznané, nehraje se zde na „pravdu“.<sup>16</sup> Ostatně to je pro režii Jana Antonína Pitínského charakteristické a je to jeden z postupů, kterého využívá, pokud ne ve všech inscenacích, tak alespoň v těch uherskohradišťských.

Stylizace kjógeny je nejzřetelnější a nejvýraznější v závěru inscenace, kdy dva muži přicházejí do veselí zvířátek, vykládajících si vtipy a bavících se na svatbě Bystroušky a Zlatohřbítka, aby všechny postavy – svatebčany - postříleli. Každá figura potom umírá svým charakteristickým způsobem. Vše se děje postupně, rozfázováno do několika kroků. Herci ztvárňují strach ze zasažení kulkou hromadným úprkem do jednoho místa, kde se krčí a volají stylizovanou řečí o pomoc, následuje zásah, poslední boj o holý život i jeho vyhasínání. Princip kjógeny můžeme mimo jiné dobře rozpoznat ve výstupu, kdy se zvířata posmívají jezevci a v náznacích pak předvádějí pláč a smích. Emoci neznázorní najednou, ale rozloží ji do tří částí. V každé části příkládají ruce se staženými prsty víc před oči a horní polovinou těla se pokaždé skloní více k zemi. Toto je jeden z hlavních projevů kjógeny, který se v inscenaci využívá.

V inscenaci se objevuje zásadní proměna zvířete v člověka a naopak. Ta je patrná u všech zvířecích figur, avšak nejvíce ji můžeme pozorovat právě u hlavní

---

<sup>16</sup> Viz foto č. 2.



postavy Lišky Bystroušky v podání Jitky Joskové. Její plynulé pohyby pozvolna přecházejí a mění se podle potřeby podle toho, jestli má postava v následující scéně vyjadřovat zvíře, nebo ženu.

Proměnu Lišky v ženu lze popsat následovně: Postava zvolna přechází z pozice, kdy stojí na všech čtyřech končetinách, do pozice, kdy stojí pouze na nohou. Tak ji vidí především postarší Revírník (Kamil Pulec), jenž v ní spatřuje objekt své touhy a cítí k ní fyzickou náklonnost nikoliv jako k lišce, ale jako k ženě. Patrné je to například ve scéně, kdy si ji jako mladou, čistou bytost přivádí domů, posadí ji přímo naproti své ženě a posuzuje, která v něm vyvolává větší vzrušení a touhu.

Ve scéně, kdy dochází k dalšímu z mnoha soubojů mezi ním a Liškou, vidíme, jak je pro něj pohled na lišku-ženu, ležící omráčenou v bezvědomí na zemi, trýznivý. Uvědomuje si, čeho se dopustil a jak sám kolem sebe ničí lásku. Na konci inscenace, když nachází lišku mrtvou, vzpomíná na prožitý vztah slovy: „*Také jsme hřebky sbírali, tuze pohmoždili, pošlapali, protože... protože pro lásku jsme neviděli.*“<sup>17</sup>

Při soubojích Revírníka s Liškou využívá herečka svých velkých pohybových dovedností. Pomáhá si všemi končetinami a její tělo se stává hlavním nástrojem komunikace. Pokaždé, když je zasažena Revírníkovou holí, prohne se v místě zásahu a pohyb celé postavy se zpomalí. Souboj je doprovázen liščím štěkotem a podobně znějícím smíchem, který je pro její postavu charakteristický. V herečce najednou můžeme spatřit velkou šelmu.<sup>18</sup>

Další výraznou situací, kdy je zřetelná pohybová stylizace, na níž především stojí výkon Joskové v *Lišce Bystroušce*, je scéna v Revírníkově domácnosti. Liška je uvázána na provaze a pes Lapák, dlouhodobý obyvatel Revírníkova domu, ji má hlídat. Herečka jako Liška leží bezvládně na zemi a pokaždé, když se snaží vstát a utéct, ji provaz, který má přivázaný kolem pasu, zastaví. Veškeré pohyby jsou naddimenzované a zpomalené. Zapojuje do akce všechny končetiny, které jsou ale zpevněné, aby připomínaly končetiny zvířecí. To stylizaci ještě umocní.

---

<sup>17</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf - PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Liška Bystrouška, Příběhy krve*, pracovní text SD, říjen 2004, s. 36.

<sup>18</sup> MACHALICKÁ, Jana. Touha splacená krví. *Lidové noviny*, 25. 6.2005, s. 16.

Stejně tak jedná v momentu, kdy se tajně vplíží do Revírníkova domu a znovu se setkává s hlídajícím Lapákem. Herečka si stoupne před něj, těžiště těla ukotví níž a pomalými pohyby pánví ukazuje svou ženskost. Situace tak dostává sexuální charakter, který je pro setkání Lišky a Lapáka typický.

V poslední fázi vývoje postavy herečka proměnila Lišku v dospělou dívku. Její postava už není rozpustilá, ale stává se z ní plně vyrovnaná mladá dívka, která je schopna se zamilovat.

Stylizace postavy vychází rovněž z povahových vlastností zvířete, v tomto případě vychytralé lišky. Herečka výrazně pracuje s těžištěm těla. To má ukotvené níž, než je obvyklé, což ji nutí předklánět se dopředu. V některých pohybových jednáních ji to omezuje, zároveň ale dává zjevný zvířecí rozměr. Jitka Josková předvádí ostražitost související s liščí lstivostí a rychlostí v rozhodování. Její dlaně jsou často zalomené u pasu směrem od těla a obě ruce pak dávají do pohybu až roboticky. Tímto způsobem se herečka po jevišti pohybuje téměř po celou dobu trvání inscenace, jen v okamžicích lidského jednání je více vzpřímená, aniž by ale upustila od základní pohybové stylizace. Poskytuje jí mnoho možností, jak podtrhnout zvířecí jednání. Například při svatební scéně, kdy Datel oddá Lišku se Zlatohřbítkem, by divák čekal, že se novomanželé nejprve políbí, ale herci nahradili polibek jakýmsi „zvířecím“ třením, které je doprovázeno hlasitým vysokým štěkotem.

V situaci, kdy se Bystrouška s lišákem Zlatohřbítkem (Tomáš Šulaj) setkává poprvé, herečka mění temporytmus postavy. Zrychluje pohyby celého těla a cítíme i změnu, která se odehrává v nitru její figury. Její dech prudce nabírá na intenzitě, vyšší je i frekvence zvuku. Zlatohřbítkovy pohyby jsou podobné jako pohyby Bystrouščiny. Zaujme obdobný postoj jako ona, těžiště těla má rovněž ukotvené níže, ruce podél těla s dlaněmi vystrčenými směrem od pasu. Samotné námluvy jsou inscenovány energickým kroužením obou herců okolo sebe, pak se jeden o druhého začínají třít. Tyto pohyby jsou doprovázeny hlasitými vzdechy, jež metaforicky zobrazují sexuální sblížení.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ČECHOVÁ, Milada. Bystrouška rozpráva příběhy krvi [online]. *bratislava.sme.sk*. [citováno 23. 2. 2006]. Dostupné z WWW: <http://bratislava.sme.sk/c/2603579/bystrouska-rozprava-pribehy-krvi.html>.

I zde můžeme vidět prvky kjógeny – každý jejich pohyb vnímáme jednotlivě, ale zároveň jako diapozitiv filmů, které běží jeden po druhém.<sup>20</sup>

Vrcholným propojením kjógenovské stylizace je závěrečná scéna svatebního veselí. Postavy zvířat si jedna po druhé vykládají stylizovaným zvířecím jazykem složeným z různě hlasitých a rychle vyslovovaných shluků souhlásek a samohlásek anekdoty. Do bujaré atmosféry přicházejí myslivci a všechna zvířata, jedno po druhém, zastřelí. Při zásahu Zlatohřbítka se k němu Liška skloní a začne jej hladit po tváři. Její postavu najednou vidíme tak jako v předchozích situacích s Revírníkem, jako lidskou bytost plnou citů. Když zastřelí i Lišku, herečka poslední okamžiky před smrtí ztvárňuje pouze mimikou, nepoužívá žádná expresivní gesta, její jednání je niterné. Jednou rukou se hladí po tváři, jako by sama sebe utěšovala před jistotou blížící se smrti. Její pohyb je zpomalený, o to více vynikají všechny emoce a dojemnost situace. To vše doprovází pouze liščí štěkot, ze kterého je cítit úzkost a beznaděj. Po samotném zastřelení se postava sesune bez jakýchkoli okázalostí na podlahu.

Hereččina velká pohybová zdatnost dominuje celé inscenaci. Ta nejvíce převládá ve vypjatých situacích, jako například když je Liška lapána Revírníkem. Muž se jí snaží chytit, ale ona mu pořád utíká. Neustálé pokusy o lapení Bystroušky se odehrávají po celé šířce i hloubce jeviště. Herečka se Revírníkovi vyhýbá nebo přeskakuje různé části nábytku a dekorací. Veškerý pohyb se děje s naprostou lehkostí a elegancí. Tyto dynamické momenty pak v krátkém okamžiku střídá statická, intimně laděná scéna, kdy Revírník Lišku chytí a začne ji vášnivě líbat na rty. Ta se však opět vymrští a vše se znovu rozpohybuje. Takových kontrastních situací je v inscenaci celá řada.

Herečce dopomáhá také samotná výprava inscenace, pod kterou je podepsána výtvarnice Michaela Hořejší. Kostým Joskové je naprosto jednoduchý, aby jí umožňoval co největší pohybové možnosti. Po celou dobu inscenace je také naboso.

Scéna je rozdělena do dvou částí: zadní a přední (forbína). Herečka se pohybuje nejvíce v části přední, což je zcela prázdná plocha, tudíž jí v jejím

---

<sup>20</sup> ČUNDERLE, Michal, cit. 4, s. 94.

pohybovém jednání neomezují kusy nábytku ani rekvizity. V pravé části forbíny je po celou dobu otevřené propadlo, které tvoří vstup do liščína obydlí - nory.

Inscenace *Liška Bystrouška* byla herečce řádnou přípravou ke stylizovanému herectví, jehož techniku si důkladně osvojila a současně přizpůsobila svému naturelu. Prostředky stylizovaného herectví originálním způsobem využila také v dalších inscenacích J. A. Pitínského, o kterých pojednává tato práce (*Divá Bára, Cikáni* či *Kalibův zločin*).

## 2.2 Divá Bára

### 2.2.1 Píseň o Viktorce

Třetí setkání Jitky Joskové a Jana Antonína Pitínského proběhlo v listopadu roku 2007, kdy se ve Slováckém divadle začala připravovat inscenace na motivy próz Boženy Němcové s názvem *Divá Bára (Viktorko! Karlo!! Báro!!!)* a podtitulem *ale též Píseň o Viktorce, a taky Karla, tedy tři povídky nejvěhlasnější autorky české, jak byly předvedeny na fiktivní generální zkoušce dne 21. 12. 1940 na jevišti „Mladé scény“ v Dělnickém domě ve Valašském Meziříčí... .* Inscenace byla složena ze tří částí: *Píseň o Viktorce, Karla a Divá Bára*. Scénář k první z nich napsala Eva Tálská v roce 1979. Její text se realizoval vůbec poprvé. Další dva příběhy zdramatizoval Matěj T. Růžička – *Divá Bára* se v jeho úpravě objevila v roce 1999 v repertoáru Divadla v 7 a půl.

Jitka Josková ztvárnila titulní role ve dvou příbězích - postavy Viktorky a Báry. V obou rolích jako by navázala na předchozí *Lišku Bystroušku*, neboť i ony jsou nesené energickým a pohybově zvýrazněným herectvím.<sup>21</sup>

V roli Viktorky herečka v souladu se známým příběhem, který Božena Němcová vylíčila v *Babičce*, představuje mladou, temperamentem oplývající dívku, která jednoho dne narazí na Černého myslivce (Zdeněk Trčálek), jenž ji doslova uhrane svými černými očima a ona se mu úplně poddá.

Postava a způsob jejího ztvárnění má jasný vývoj. Zprvu vidíme Viktorku jako odvážnou, tvrdohlavou dívku, která se ničeho nebojí a nechce se podvolit rodičovskému přání, aby se provdala, neboť si chce ještě pořádně užít života svobodného děvčete. Po prvním setkání s Černým myslivcem je ale zasažena charismatem tajemného muže, do kterého se bezhlavě zamiluje. Jitka Josková vede svou postavu tak, aby její jednání už nebylo tak spontánní a impulzivní; z jejího nitra začínají proudit emoce, které jsou plné strachu, ale zároveň přitažlivosti k onomu tajemnému muži. Po několika dalších setkáních je Viktorka přesvědčena, že se musí situaci co nejdříve vzepřít, a rozhodne se proto vdát se za chasníka Tonka (Jiří Hejman). Brzy se však ukáže, že to její situaci nijak nevyřešilo. Ubohá

---

<sup>21</sup> ŠMEJDOVCOVÁ, Blanka. *Divá Bára: strhující kus s výbornými hereckými výkony. MF Dnes*, 23. 1. 2007, s. 5.

dívka od rodiny utíká a když se po roce objeví, je z ní bláznivá žena, která se k okolí staví naprosto apaticky, uzavřena do vlastního světa.

Ve inscenaci je uplatněn princip divadla na divadle. Pitínský všechny tři části inscenace zarámoval fiktivní zkouškou divadelního souboru Mladá scéna, jenž v období druhé světové války skutečně působil ve Valašském Meziříčí a v němž našel útočiště i režisér Alfréd Radok. Jitka Josková tak v inscenaci vytvořila postavu herečky Běly Šemberové, jež zkouší role v díle Boženy Němcové.

Příběh o Viktorce rozehrává režisér Pitínský ožvlým obrazem, kde je herečka součástí tančícího a zpívajícího sboru. Pohyby herců jsou koordinované a synchronní. Vše se děje v mírné taneční stylizaci, ve které vyniká právě Jitka Josková. Ne snad proto, že by tancovala lépe než její kolegové, ale je to dáno jejím postavením na jevišti: nachází se uprostřed a její mimika v obličejí na ni díky tomu strhává více pozornosti než na ostatní. Princip voice-bandu prolíná celým Viktorčíným příběhem. Pokaždé jde o variaci na píseň *Povídali na louce, na zelené...*, vždy ve vícehlasém provedení. Postava Viktorky se divákovi představuje jako mladá dívka s upraveným dlouhým černým copem, plná životního elánu a mladistvé naivity. Tomu rovněž dopomáhá kostým, jenž je tvořen fialovými šaty s řasenou sukni nad kolena. Fialovou barvu nezvolila autorka výpravy Michaela Hořejší náhodou, jak se od ní herečka Jitka Josková dozvěděla – fialová je údajně barvou schizofreniků, což souvisí s její proměnou v závěru *Písně o Viktorce*.

Viktorka vystoupí z davu hned po hudební expozici, kdy postavu začne divákům představovat vypravěč (Vladimír Doskočil).<sup>22</sup> Vypravěč je v inscenaci zároveň postavou asistenta režie valašskomeziříčského souboru, Jindřichem Gratzem. Několikrát po sobě prozradí divákům Viktorčiny dovednosti, které pak herečka pantomimicky předvádí. Podle jednotlivých situací a vět Vypravěče mění představitelka ze sekundy na sekundu výrazy v obličejí. Když Vypravěč například vyzdvihne, že Viktorka byla nejlepší tanečnicí ze vsí, herečka zalomí ruce v bok, zaujme strnulý usměvavý výraz a poskakuje z jedné strany na druhou. Tahle činnost pak přechází v další a další. Jakmile kupříkladu vysloví, že je Viktorka dobrá hospodyně, dva herci s kloboukem na hlavě si předřepnou a herečka mezi nimi poletuje, nadzdvihává jejich klobouky jako pokličky od hrnce a imaginární

---

<sup>22</sup> KROČA, David. Divá Bára: Hold divadelnictví. *MF Dnes*, 20. 1. 2007, s. C5.

vařečkou v ruce míchá jídlo v hrnci. Celá pantomimická sekvence končí Viktorčiným dojením krávy, což se demonstruje tak, že jeden herec z půlkruhu, který stojí kolem ní, se ohne v pase a Viktorka střídavými pohyby rukama shora dolů předstírá, že dojí krávu.

Herečka si během zkoušení každý pohyb rozfázovala do mnoha částí. Když si má například její Viktorka zapíchnout do nohy trn, udělala z těchto gest proces po sobě několika jdoucích samostatných pohybů. Tímto docílila zcela nekonvenčního ztvárnění pohybu a gest, které jsou jinak zcela běžné. Sama Jitka Josková chápe stylizaci jako posunutí gest a mluvy za hranice reálného jednání. Spatřuje v ní vyjádření nemožného a sama si i při rolích, které má ztvárnit civilně, pomáhá stylizací. Všechno jednání si převede do roviny nad rámec reálného jednání a pak jen ubírá na výrazu a doladí se s ostatními kolegy, aby její projev nebyl výraznější než projevy ostatních.<sup>23</sup>

Pohyb hlavní hrdinky je zde silně dominující a propojený i s pohyby ostatních herců. To můžeme vidět například při vytváření živých obrazů nebo při tanečních scénách. Narazíme zde i na pohyby téměř akrobatické. Například když herečka s výrazem bezmoci skáče vahou celého svého tělem na natažené ruce dalších šesti herců.

Pohyby Joskové jsou přesné a rozvážené. Všechna gesta jsou zveličena, zvýrazněna – jako například v situaci, kdy kosí travu. Každé gesto sečení trávy je pak několikrát zopakováno a vždy naddimenzováno. Tohle je jeden z prvků stylizace, které využívá nejen herečka Jitka Josková, ale i její ostatní kolegové. Avšak u Jitky Joskové jsou tahle gesta nejzřetelnější, už jen snad díky tomu, že na jevišti v této inscenaci ztvárňuje hlavní postavu, a tudíž má ke zmiňovanému hereckému projevu nejvíce prostoru. Nemluvě o bohaté zkušenosti z předešlé Pitínského inscenace *Lišky Bystroušky*, kde využívala podobné techniky.

Její mimika je také dokonale spjata s pohyby a slovem. Když mluví o tom, že nemůže vydržet, jak se na ni Černý myslivec pořád dívá, má ve tváři úzkostlivý bojácný výraz a lomí rukama před obličejem. Toto gesto je pak opět několikrát zopakováno.

---

<sup>23</sup> Dle osobního sdělení Jitky Joskové v rozhovoru s autorem práce.

V souvislosti s pohybovou stylizací v této inscenaci je důležité zmínit fakt, že se na ní podílel opět choreograf zabývající se technikou japonského kjógenovského divadla, Igor Dostálek. Nejedná se zde přímo o kjógen, ale inspirace touto formou divadla je i v této inscenaci patrná.

Jedním z dominantních prvků stylizace v inscenaci je motiv plavání, který se objevuje nejen v *Písni o Viktorce*, ale také ve třetí dramatizované povídce, v *Divé Báře*. V první části si Viktorka lehne na Černého myslivce, který na podlaze předstírá, že plave, a začíná plavat s ním. Hlavu má upřenou do hlediště s výrazem zoufalství, že se nedokázala ubránit myslivcovým očím.

Následně se oba odkutálejí, každý na jinou stranu jeviště a herečka pak začne zběsile tančit po celém jevišti, až nakonec upadne. Z jejího jednání je patrná bezmoc, kterou její postava prožívá. Když leží vyčerpaná na zemi, přistoupí k ní postava Černého myslivce představovaná Zdeňkem Trčálkem, a ováže jí nohu dlouhým bílým šátkem. Herečka jej pak má u sebe po celý zbytek představení. Stává se v něm rekvizitou, která mění svoji funkci dle potřeby – v jedné z hlediska příběhu klíčových scén má šátek na ruku a imituje jím dítě zavinuté v zabalovače. Šátek pak pouští do orchestřiště, čímž se naznačuje vhození dítěte do vody.

Hereččina práce s mimikou je zde mnohem výraznější, než tomu bylo u předešlých inscenací J. A. Pitínského. Když se zrak diváka zaměří na její obličej, může v něm přečíst i sotva postřehnutelné emoce, které její postava právě prožívá. Viktorčiny nešťastné, zoufalé oči v sobě mají takovou sílu a naléhavost, že divák může propadnout dojmu, že se dívá na film. V této inscenaci zastihujeme Jitku Joskovou už jako vyžívající herečku, která je schopna ústrojně propojit intimní hru s přesnou pohybovou a hlasovou stylizací.<sup>24</sup>

Když představitelka Viktorky popisuje, jak se potkala v lese s Černým myslivcem, stává se sama vypravěčkou. Ostatní herci stojí okolo ní a dotvářejí její vyprávění živými obrazy. Do těchto výjevů zpívají již zmíněnou píseň *Na louce, na zelené....* Herečka podle významu slov mění intenzitu hlasu.

V momentu, kdy se s Černým myslivcem Viktorka střetla, hereččino tělo je naprosto bezvládné a podmaněné jeho tělu. Jen na něm leží a popisuje události mezi

---

<sup>24</sup> HEJZLAR, Tomáš. Tradiční literární téma v netradičním stylu. *Haló noviny*, 17. 7. 2007, s. 8.



její a jeho postavou.<sup>25</sup> Naproti ní pak stojí ostatní herci, kteří představují obyvatele vesnice a snaží se ji od něj odlákat. Uvnitř Viktorky cítíme boj a těžké rozhodování, na kterou stranu se má přiklonit. Nakonec k oběma přistoupí dav a odtrhne je od sebe. Hereččino tělo opět padá k zemi. V téhle části působí na diváka zejména emocionální stránka hereččina projevu. Upouští zde od většiny gest, jen se bezmocně kymácí kolem své osy, zatímco herci kolem ní zpívají. Do hlasitého zpěvu ještě zaznívají zvuky bubnů, což celou situaci činí více dramatickou. Velmi výraznou se zde stává opět práce s hlasem. Herci mění jak jeho intenzitu, tak intonaci.

Nejexpresivnější částí hereckého projevu v *Písni o Viktorce* je pochopitelně závěr, kdy se Viktorka vrací do vesnice už coby poblázněná žena. Její vzhled se naprosto změnil. Už na sobě nemá fialovou „závojovou“ sukni nad kolena, ani vlasy upravené do copu, ale přichází v černé dlouhé haleně v přední části na rozepínání, jež je ledabyle zapnuta na knoflíky. Její dlouhé černé vlasy jsou rozpuštěny a překrývají i část obličeje.

Herečka nemluví, jen několikrát nečekaně z plna hrdla zakřičí. Celé její tělo se třese a chvěje, herečka zmateně pobíhá od jedné postavy k druhé. Každá se jí snaží zachytit. Ona se jim však vždy vysmekne a nakonec uteče ze scény. Přichází pak s dítětem v náručí, které si herečka vytvořila jen s pomocí již zmíněného bílého šátku. Následně přistoupí k orchestřišti, které v inscenaci symbolizuje řeku, a šátek do něj vhodí.

Povídka končí expresivní bouří, kdy přijde představitel Černého myslivce a ohání se šavlí. Jitka Josková coby bláznivá Viktorka do toho pobíhá po jevišti a nahlas se směje. Nakonec ji dostihne smrt bleskem, i když myslivcova přítomnost evokuje myšlenku i na jeho „podíl viny“. Stejně jako ostatní přítomné postavy, i ona se velmi rychlým pohybem sesune k zemi, kde zůstane nehybně ležet.

Během Vypravěčova závěrečného epilogu se všichni herci postaví do hloučku před Viktorku, zvednou ji, doprostřed se poté postaví i samotná herečka představující Viktorku a naprosto apaticky začne s ostatními zpívat píseň *Na louce, na zelené....*

---

<sup>25</sup> Viz foto č. 3.

### 2.2.2 Divá Bára

V pořadí třetí povídkou v inscenaci byla *Divá Bára* podle scénáře Matěje T. Růžičky.

Jitka Josková se nejprve objeví na jevišti jako mladá Bára, která si libuje v letní bouřce, a vypráví o tom i svému otci (Kamil Pulec). Na scénu si postava přináší dřevěný kyblík, který v tomto obrazu plní především funkci jakéhosi stupínku, na kterém herečka stojí a zaujímá vyvýšenou pozici. Její pohyby připomínají tanec a z projevu je patrné, že bouřka Báře činí radost. Rekvizita kyblíku, stejně jako tomu bylo v první povídce o Viktorce se šátkem, slouží jako znak pro řadu různých předmětů.

V roli Divé Báry lze vidět největší spojitost s postavou Lišky Bystroušky ve stejnojmenné inscenaci z roku 2004. Bára je mladé, vrtošivé děvče, které je plné elánu a je nabitá podobnou energií jako postava Lišky. Také v této inscenaci herečka prokazuje velké pohybové nadání, což dokládá například situace, kdy si její postava hraje se svým kamarádem (Jiří Hejcman) a náhle se vymrští a nečekaně mu skočí na záda.

Postava Báry si pokaždé, když se začne hovořit o tom, jak je odlišná od jiných lidí a že není normálním děvčetem, nasazuje na hlavu jako symbol vzdoru již zmíněný dřevěný kyblík. S ním se pak na hlavě nějakou dobu pohybuje na jevišti, což je velmi náročné, protože herečka musí mít dokonale zvládnutý prostor, v němž se pohybuje. (Jitka Josková se mi svěřila, že při generální zkoušce si špatně vypočítala, kolik kroků může s kyblíkem na hlavě udělat, a zřítela se do orchestřiště plného muzikantů.)

Její kostým tvoří jednoduché, tělo obepínající šaty hnědé barvy nad kolena. Stejně jako tomu bylo v inscenaci *Liška Bystrouška*, šaty nejsou nijak honosné, jde zde spíše o jejich funkčnost a praktičnost, aby herečce umožňovaly co největší škálu pohybů.

Hlavní partnerkou Jitky Joskové na jevišti je v tomto příběhu Tereza Novotná, která ztvárnila roli Bářiny přítelkyně Elšky. Skrze její postavu se dostáváme do nitra hlavní hrdinky. Děje se tak zejména díky častým rozhovorům mezi Elškou a Bárou, které probíhají s asistencí mikrofonů. Ty jsou umístěny na

forbíně u obou bočních portálů. Obě herečky stojí otočeny směrem do hlediště a hovoří do mikrofonů, které ovšem nejsou funkční, ale slouží pouze jako rekvizita. Při prvním rozhovoru se například dozvídáme, jaký kladný vztah má postava Elšky k Báře a naopak jak negativně Báru vnímá její okolí. Jitka Josková mluví lítostivě a opět používá popisná gesta, ale ve stylizovaném duchu. Když například říká, že její postavu nikdo nemá rád a že se jí všichni vyhýbají, zvrásčí se jí obličej, jako by potlačovala pláč. Pokaždé pomocí gesta znázorní důvod, proč tomu tak je. Například, že má moc síly – ukáže svaly na rukou. Herečka celou situaci postupně graduje a přidává na intenzitě hlasu. Opět si zde pomáhá nadnesenými stylizovanými pohyby. Když například říká, že má vlasy černé jako havran, oběma rukama si je začne rozčuchávat a připoutávat na ně ještě větší pozornost. Celá situace se postupně zrychluje, až ji zastaví další replika Elšky.<sup>26</sup>

Živočišné herectví v postavě Báry výborně znázorňuje scéna, kdy Bára učí Elšku plavat. V momentu, kdy popisuje, jak se naučila plavat sama Bára, si herečka opět pomáhá pantomimou. Lehne si na podlahu a rukama i nohama demonstruje plavání. Pak si na ni lehne Tereza Novotná coby Elška, chytí se za ruce a synchronně předvádí stejné pohyby. Do toho začne hrát Dvořákova *Symfonie č. 4* a Elška křičí: „*Báro, já plavu.*“<sup>27</sup> Scéna samozřejmě odkazuje i k *Písni o Viktorce* a k situaci, kdy tak jako Bára a Elška i Viktorka a Černý myslivec prožívají silný emoční zážitek spojený s fyzickou blízkostí milované postavy.

Takovýchto společných scén mají Jitka Josková a Tereza Novotná v inscenaci povídky *Divá Bára* celou řadu. Když například Bára s Elškou nechtějí, aby se Elška provdala, obě říkají stejná slova, rukou se drží okolo pasu a společně zvedají vždy stejnou nohu a mají naprosto totožnou chůzi. Na svých obličejích si drží stejnou rukou papírový ubrousek, ve kterém mají otvory na oči a na nos. Jejich tělo je pomocí přikrčených nohou sníženo. Podobné synchronní stylizační prvky pak můžeme vidět i v inscenaci *Kalibův zločin*, kde se vyskytují v ještě větší míře.

Jitka Josková vložila do role Báry nespočet drobných pohybových prvků, které významem buď korespondují s obsahem sdělovaného, nebo s ním naopak nijak nesouvisejí či dokonce jsou s ním v rozporu. I to je pro režii Jana Antonína Pitínského typické. Tento případ můžeme spatřit i v situaci, kdy se Elška vrátí

<sup>26</sup> KERBR, Jan. Tři podivné osudy. *Divadelní noviny*, 2007, č. 4, s. 3. ISSN 1210-471X.

<sup>27</sup> TÁLSKÁ, Eva a RŮŽIČKA, Matěj. *Viktorko! Karlo!! Báro!!!*. Pracovní text SD, 2006, s. 63.

z Prahy a po jednom z rozhovorů před mikrofony si dívky slibují, že budou pořád spolu.<sup>28</sup> Každá stojí u svého mikrofonu, poté k sobě natáhnou ruku a přibližují se. Během dialogu o mužích spolu začnou tančit. Taneční kreace absolutně nesouvisejí s obsahem jejich replik. Nejprve se tak děje pomalu a následně se celá pohybová akce zrychluje spolu s mluveným slovem.

Vysokou stylizaci střídá intimně laděné herectví. Opět zejména ve scénách s Elškou, například když si hlavní postavy povídají o mužích. Obě sedí na zemi naproti sobě a během dialogu se začnou držet za ruce a také hladit po tvářích a pak i po celém těle. Jejich tempo mluvy se postupně zpomaluje a také dechová frekvence se začíná snižovat, ale přidávat na intenzitě. Z jednání lze vyčíst erotické napětí, které je ukončeno uvědoměním si faktu, že jedna žena se nemůže zamilovat do druhé.

Stejně jako v inscenaci *Liška Bystrouška*, i zde můžeme vidět prvky orientálního divadla,<sup>29</sup> a to například ve scéně, kdy Jitka Josková přichází na jeviště s obří koňskou hlavou za účelem vystrašit radního (Tomáš Šulaj), který se chce oženit s Elškou. Pod maskou herečka mluví hlubokým tónem hlasu a používá výhružná gesta se zaťatými pěstmi. Pracuje s celým tělem a předvádí figury bojových pozic.

Nejexpresivnější částí tohoto příběhu je opět závěr. Postava Jitky Joskové sedí na židli uprostřed jeviště, na klíně má svůj kyblík a je podrobena výslechu. Kolem ní ostatní postavy požadují „*trest*“ za vystrašení Elščina nápadníka. Herečka nehybně sedí a jedná pouze s pomocí mimiky. Z jejího nitra vyplouvá na povrch strach a úzkost. Pak před ni herci postaví stůl, deskou směrem k divákům. Herečka si za něj klekne a na hlavu si opět nasadí dřevěný kyblík. Když k ní přichází postava Zdeňka Trčálka, který hrál v *Písni o Viktorce Černého* myslivce, oba dva příběhy se začínají propojovat. Herečka na sebe bere tvář Viktorky.<sup>30</sup> Sehne se za stolovou desku a divákovi se následně zjeví v černé paruce, stejné, jakou měla Viktorka v jejím závěrečném momentu. Postava Černého myslivce vyzná Viktorce nebo Báře, chceme-li, lásku a ona odpovídá: „*Mě? Divou Báru? Viktorii Žernovskou,*

---

<sup>28</sup> Viz foto č. 4.

<sup>29</sup> Pohybovou složku inscenace opět vytvořil choreograf Igor Dostálek.

<sup>30</sup> KROČA, David, cit. 21.

*a vy mě máte rád?*<sup>31</sup> Tato slova opakuje herečka pořád dokola, přidává na intenzitě hlasového projevu a k tomu zní Dvořákovo *Requiem*, které je čím dál hlasitější, stejně jako hlas herečky. Celé její tělo je schované za deskou stolu a vyčnívá jí jenom hlava se sugestivně otevřenými očima upřenými k divákům do hlediště.

Jelikož se jedná o divadlo na divadle a Jitka Josková vlastně ztvárňuje herečku, jež hraje postavu Viktorky a také Báry, jsme svědky dvou hereckých přístupů - herectví stylizovaného a civilního. To spatřujeme vždy, když vnější subjekt, v tomhle případě dvě postavy cenzorů Národní obce fašistické, průběh zkoušky zastaví. Pokaždé se tak děje ve velmi vyexponovaných momentech, takže můžeme výborně rozeznat protiklady obou hereckých stylů, které herečka používá. Když ztvárňuje postavu Viktorky či Báry, její herecké jednání je především stylizované, ovšem jakmile cenzori průběh zkoušky naruší, Viktorka nebo Bára se mění v herečku Bělu, jež je ztvárněna pomocí civilních prostředků.

V závěru inscenace, kdy dvojice fašistických posluhovačů ze zkoušky odvede jednoho z herců, je zpívána smutná píseň *Pánbůh nás opatruj*, na které se podílí celý soubor. Jitka Josková sedí uprostřed jeviště strnule, bez jakýchkoliv gest a aniž bychom mohli z její tváře vyčíst nějakou emoci.

---

<sup>31</sup> TÁLSKÁ, Eva a RŮŽIČKA, Matěj, cit. 25, s. 80.

### 2.3 Cikáni

17. října 2009 měla ve Slováckém divadle premiéru další inscenace v režii Jana Antonína Pitínského. Opět se nechal inspirovat knižní předlohou klasika české literatury, tentokrát Karlem Hynkem Máchou a jeho novelou *Cikáni* z roku 1835<sup>32</sup>. Dramatizaci pak provedli Jan Jirků, Iva Šulajová<sup>33</sup> a J. A. Pitínský.<sup>34</sup>

Celá inscenace je založena na stylizaci. Herci používají výrazná gesta a přehnanou mimiku, pracují s hlasem a celek působí groteskním, místy až hororovým dojmem. Může se tak zdát, jako by inscenace navazovala na období expresionismu. Zjevné je to u odkazu na Antonův stejnojmenný film z roku 1921.

Režisér Pitínský do inscenace opět obsadil mimo jiné herce uherskohradištského souboru i Jitku Joskovou, které svěřil roli staré bláznivé žebračky Angelíny. Herečka sama přiznává, že tato postava pro ni byla asi nejtěžší ze všech úkolů u režiséra Pitínského. Tvrdí, že když hrála postavy Lišky Bystroušky, Viktorky či Divé Bány, byla si jistější a intuitivně věděla, jak je uchopit, protože si už podobné situace, které zmíněné postavy zažívají, sama prožila. Pochopení staré ženy, která navíc přišla o dítě a opustil ji životní partner, pro ni bylo velmi obtížné. Žádné podobné zkušenosti neměla, a tudíž nemohla čerpat z vlastních prožitků. Vlastní interpretaci její postavy jí navíc komplikovala složitost Máchova textu. Sama si musela rozklíčovat souvislosti mezi jednotlivými postavami, aby pochopila problematiku té její.<sup>35</sup>

Její postava má několik rovin. Na začátku inscenace se nám představí jako mladá zamilovaná dívka. Tato sekvence trvá pouze několik minut. Následuje dlouhá pasáž, kdy až do konce inscenace hraje starou ženu. V obou případech je postava Angelíny znázorněna výrazně jinak (a to i vnějškově) a herečka zde také používá jiné herecké prostředky.

Jako mladá Angelína vstupuje Jitka Josková na jeviště v černomodrých plavkách v retro stylu. Přichází ladnou chůzí, pak se otáčí, sehne se a tenkým vysokým hláskem volá „Giacomo“. Pomalým pohybem pak elegantně zakrouží

---

<sup>32</sup> RESLOVÁ, Marie a kol. *J. A. Pitínský*. Praha: Pražská scéna, 2001, s.136. ISBN 80-86102-01-7.

<sup>33</sup> Iva Šulajová, dramaturgyně Slováckého divadla.

<sup>34</sup> SKÁCEL, Petr. Pitínský: Cikáni ukazují emoce. *MF Dnes*, 17. 10. 2009, s. B4.

<sup>35</sup> Dle osobního sdělení Jitky Joskové v rozhovoru s autorem práce.

pánví a lehkým našlapováním na špičky přichází k můstku se zábradlím, který se tyčí ven z jeviště směrem do první řady. Na můstku pomocí pantomimy předvádí skok do vody a pak plavání v bazénu. Všechny pohyby jsou stylizované a rozfázované na malé části, stejně jako tomu bylo u jejích předešlých stylizovaných postav. Odhazuje župan, postaví se na můstek, špičkou nohy zkouší teplotu vody. Nohu si pak oklepává a celé její tělo se chvěje zimou. Pak jakoby skočí do vody a rukama předvádí samotné plavání. Plave pomalu a mezi každým pohybem komentuje řečí s italským dialektem své jednání. Například když narazí do stěny bazénu, řekne: „bazén piccolo“. Pak doplave na břeh, kde se setkává s Giacomem (Kamil Pulec), kterému velmi okázale vyskočí do náručí. Pomalu se začínají líbat. Pak spolu oba dva odbíhají a herečka vzápětí sama přibíhá, vracejíc se pro ručník. V tom se setká s postavou hraběte z Borku Valdemara Lomeckého (Pavel Hromádka), který je oblečen naprosto stejně jako Giacomo. Každý stojí na jedné straně předscény a upřeně se na sebe dívají. Ani jeden se nepohne a stojí zastaveni ve svých předešlých pohybech. Scéna se pomalu zhasíná a oba ve tmě zmizí.

Celá popsaná úvodí část připomíná svou stylizací poetiku filmů Federica Felliniho a jeho výtvarné pojetí obrazu. Režisér Pitínský původně chtěl, aby se v této scéně vůbec nemluvalo, nakonec souhlasil jenom s několika slovy, které mu herečka nabídla během zkoušení inscenace. Herecké jednání doprovází skladba *Midnight* skupiny The Shadows<sup>36</sup>. Za prostorem pro herce je plátno, na němž jsou motivy benátských gondol. Pomocí krátké projekce ale Pitínský odkazuje i na už zmíněný film *Cikáni* režiséra Karla Antona z roku 1921.

Po krátkém, asi dvouminutovém prologu se herečka objevuje na jevišti už ne jako mladá atraktivní dívka, ale jako stará bláznivá žena. Děj je posunut zhruba o dvacet pět let.

Jevištní prostor je nyní složen ze dvou částí. Tou dominantní je hotelová hala, která tvoří většinu scény. Nás ale zajímá především prostor pod halou, jenž má asi padesát centimetrů na výšku, podepřený širokými kůly a nasvícený temně modrou barvou. Tohle je totiž hlavní a po většinu času jediná hrací plocha pro

---

<sup>36</sup> The Shadows: anglická hudební skupina, zal. 1958.

herečku Jitku Joskovou.<sup>37</sup> Stísněný prostor jí umožňuje vytvářet postavu staré Angeliny pouze v pozici na zádech, nebo na břiše. Pohybuje se zde výhradně pomocí plazení. Dle potřeby, a jak se svěřila, především momentální nálady a kondice její postavy, koordinuje rychlost těchto pohybů.

Hereččina stylizace je sice přesná, ale není tak přímá a rovná, jako tomu bylo u předešlých inscenací a stejně tak u prologu této inscenace. Její pohyby jsou sice cílené, ale většina jich je roztřesených a zmatených. Herečka si také velmi detailně pohrává s temporytmem postavy. Jeden pohyb je pomalý a táhlý, na něj naopak navazuje pohyb svižný. To vše je odůvodněno tím, jaký charakter postavy Jitka Josková ztvárňuje. Tímto typem stylizace se jí podařilo naprosto mistrně vyjádřit psychickou rozpolcenost pomatené ženy.

Její postava často nedořikává věty. Započaté repliky v mnoha případech dokončí větou: „*Já ne, já ne, to on, to on.*“<sup>38</sup> Tato věta z jejích úst zazní v inscenaci nesčetněkrát. Herečka se pokaždé snaží větu říct pomocí různé intonace, s jinou náladou, protože pokaždé je za ní skrytý jiný prožitek.<sup>39</sup> Sama pro sebe si do svého textu vpisovala věty, které na jevišti neřikala, ale byly jí motivací ke sdělení té či oné myšlenky. Její texty po většinu případů nedávají smysl a vždy se jen odvolávají na nějaké situace, které si divák musí domyslet. O to těžší je pro diváka pochopení postavy Angelíny, přestože herečka v rámci stylizace některé repliky jiných postav, a někdy dokonce celé části opakuje.

Poprvé se v podobě staré zanedbané ženy na jevišti objevuje v situaci, kdy se mladý cikán (Zdeněk Trčálek) s Giacmem (Kamil Pulec) o Angelíně dozvídají v hostinci a jdou ji hledat do jeskyně. Nejprve slyšíme pouze její hlas a postupně vidíme, jak se odkrývá její silueta, ukryta za hromádkou igelitových tašek. Giacomo podpálí papír, který Angelína uvidí a jde za ním. Vezme jej do rukou, zvedne na úroveň jejího obličeje a upřeně se do plamenů podívá. Pak hlasitě zakřičí, papír upustí na podlahu, utíká se zpět schovat do úkrytu a ze strachu obejme jeden z kůlů, kterým je podpírána horní scéna, na níž se udávají scény v hostinci.<sup>40</sup> Obě mužské postavy ji pak násilím vytáhnou ven na forbínu, Angelína se jim však vytrhne

---

<sup>37</sup> Viz foto č. 5.

<sup>38</sup> JIRKŮ, Jan, PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ŠULAJOVÁ, Iva. *Cikáni*. Pracovní text SD, 2009.

<sup>39</sup> PLACHETKA, David. Jednu větu říkám stokrát jinak. *MF Dnes*, 24. 10. 2009, s. B4.

<sup>40</sup> Viz foto č. 6.



a zachytí se pevně o zábradlí na stupínku, který používala na etudu skoků do vody a plavání v úvodní části inscenace.

Následně se začne prolínat několik časových rovin. Na forbínu vstupuje postava hraběte z Borku (Pavel Hromádka), která vzpomíná na zesnulou manželku Emu, a současně se odkrývá dění na horním jevišti. Na jeho jednání reaguje Angelína, která se jako by zastavila, a vidíme, že na povrch začínají z jejího nitra plynout vzpomínky a prožitky. V jejím obličejí je patrné niterné civilní herectví, avšak zbytek jejího těla znázorňuje stejné emoce pomocí herectví stylizovaného. Herečka se poté postaví doprostřed předscény, velmi pomalým pohybem upaží obě ruce a začne ukazovat pohyby plavání a skoků do vody, čímž se odkazuje na její mládí – scénu jsme viděli v prologu. Tahle její vzpomínka končí opět odběhnutím do úkrytu. Motiv plavání je nedílnou součástí její figury, stejně jako již zmíněná věta: „*Já ne, já ne, to on, to on.*“<sup>41</sup>, a objevuje se na mnoha místech v inscenaci pokaždé, když některá z postav začne mluvit o postavě Giacoma.

Hereččino ztvárnění této figury je velmi expresivní, avšak vycházející z jejích niterných prožitků. Opět, jako v předcházejících kusech J. A. Pitínského, se tedy nejedná o stylizaci prvoplánovou, která by měla pouze funkci jakéhosi vnějšího efektu, jak tomu je například v inscenacích Jakuba Macečka, s nímž herečka na jevišti Slováckého divadla spolupracovala. Tím ovšem nechci považovat práci tohoto režiséra a herecké výkony Jitky Joskové v jeho inscenacích za druhořadé. Jde mi jen o snahu poukázat na rozdíly stylizovaného herectví u konkrétního typu herce. V případě režiséra Pitínského jde o určitý druh stylizace vnitřní, která funguje na bázi určitých prožitků, jež cítí herečka na jevišti. Takže vše co se odehrává v psychice její postavy, nám ukazuje gesty, pohyby, nebo například výkřiky, či jinými zvuky.

Její herectví je tak ve většině momentů velmi přirozené, i když se jedná o vysokou stylizaci založenou především na výrazné expresi. Situace, jejichž je herečka součástí, jsou pro diváka často velmi emotivní.

To můžeme vidět ve scéně s mladým cikánem a Giacmem a jejich prvním setkání v jeskyni. Těsně před jejich odchodem sedí herečka na stupínku, zpívá smutnou píseň, ve které se dozvídáme informaci o opuštění mužem, a do toho se

---

<sup>41</sup> JIRKŮ, Jan, PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ŠULAJOVÁ, Iva. *Cikáni*. Pracovní text SD, 2009.

v pravidelných intervalech jakoby do rytmu písně udeří hlavou do kovového zábradlí u stupínku. Jedná se tedy o spojení psychologického herectví a stylizace, která má za úkol vyvolané prožitky zcizovat a povyšovat na nereálné herectví.

Dramatičnost její postavy vrcholí ve scéně ve vězení. Herečka sedí na podlaze opřena o vyvýšené jeviště, kolem těla má omotané lano, ruce i nohy má nataženy před sebou a s apatickým výrazem ve tváři čeká, kdy se zabije postava Giacoma. Po jeho smrti si dá ruce před ústa a zběsilými pohyby začne předstírat kousání si žil. Pak dá ruce opět před sebe a nehybně padá k zemi. Během následujícího epilogu herečka zaujme stejnou pozici jako před chvílí a naprosto nezúčastněně se v šeru kolébá do hudby, která je totožná jako při prologu.

Herečka přiznává, že k dotvoření figury staré žebračky jí výrazně pomohl její kostým, který také podlehl stylizaci. Ten pro ni navrhla výtvarnice Slováckého divadla, zároveň také autorka celé výpravy inscenace, Eva Jiřikovská<sup>42</sup>. Jitka Josková měla v Cikánech na hlavě černou, neupravenou paruku, výrazné bylo, stejně jako u ostatních herců v téhle inscenaci, bílé líčení. Jitka Josková měla navíc načerněné zuby, což jí vizuálně dodalo efekt zanedbané ženy. Dominantním prvkem jejího kostýmu byly podvazky, upevněné na podvazkovém pásu. Na horní části těla měla oblečený béžový svetr, na ruku pak gumové rukavice a na nohou černé holínky. Celý kostým působil opotřebovaným a ušpiněným dojmem.

---

<sup>42</sup> Eva Jiřikovská: grafička, výtvarnice a scénografka.

## 2.4 Kalibův zločin

I tentokrát sáhl Jan Antonín Pitínský po klasice české literatury, v tomto případě po dramatině Bedřicha Vrbského, který vesnický román z roku 1895 českého realistického prozaika Karla Václava Rase s názvem *Kalibův zločin* převedl do jevištní podoby, a ve Slováckém divadle se 4. února 2011 uskutečnila jeho česká premiéra.

Hodný a nesmělý Vojta Kaliba (Tomáš Šulaj) zůstává po matčině smrti sám v hospodářství. Chce si najít dívku, která se postará o něj i o jeho staříčkého otce (Pavel Majkus). Díky dohazovačům se ožení s mladou Karlou Boučkovou (Jitka Josková). Vše vypadá naprosto idylicky, ale pouze do chvíle, kdy se do jejich stavení nastěhuje i nevěstina matka (Irena Vacková). Celé manželství se mění v tyranii, která je ukončena zoufalým činem Vojty Kaliby.

Jitka Josková se poprvé na jevišti objevuje jako mladá cudná dívka, která se seznamuje při námluvách s Vojtou. Vybíhá na zavolání své matky a s chvějícím se hlasem se seznamuje se svým budoucím manželem. Z hereččina výrazu cítíme křehkost a také ostych. Při kontaktu s Vojtou Kalibou se mu ani jednou nepodívá do očí, ale dívá se s cudným výrazem ve tváři do země. Ovšem její nesmělost je spíše jen hraná, protože už v této scéně, kdy všichni sedí u stolu a Karla začne pobízet Vojtu, aby si nabídl buchty, vidíme, že je v ní jakási urputnost, která postupně graduje do nesnesitelné agrese. Zezačátku jenom dvakrát po sobě kývne hlavou směrem k talíři. Pak pokračuje milým a jemným hlasem „*Berte si, berte.*“<sup>43</sup> Naléhavost v jejím jednání začíná pomocí zvyšujícího se hlasu a neustálým opakováním této jedné věty, pomalu gradovat. Nakonec, když Karla přichází přímo k Vojtovi a nachází se v jeho těsné blízkosti, docílí svého. Jakmile se Vojta podvolí a vezme si sousto, Karla i s její matkou zvednou pravou ruku a zajuchají. Tento symbol „pocitu vítězství“ se v inscenaci objevuje na několika místech a vždy má znázorňovat totéž.<sup>44</sup> Na zmiňovaném gestu také můžeme výborně uchopit povahu Karly, jelikož se opakuje mnohokrát během celé inscenace. Což je ale typický režijní postup Jana Antonína Pitínského a můžeme ho sledovat ve všech inscenacích, kterými se ve své práci zabývám.

---

<sup>43</sup> VRBSKÝ, Bedřich. *Kalibův zločin*. Pracovní text SD, 2011. s. 11.

<sup>44</sup> Viz foto č. 7.

Karla se však zpočátku příliš neprojevuje, spíše se, co se slovního vyjadřování týče, drží v zákrytu své matky, ale i tak na její postavě můžeme vyzorovat, že je v ní něco víc, než jen panenská čistota. Fixaci Karly Boučkové na svoji matku můžeme vyzorovat například vždy, když na ni dotyčná zavolá. Herečka naprosto bez jakéhokoliv náznaku odporu a s nehybnou tváří spojí ruce k sobě a roboticky k matce odchází, což symbolizuje naprostou poslušnost a oddanost.

Opět jako v předešlých inscenacích, tak i zde vidíme druh stylizace, který se od předchozích nijak zásadně neliší. Je založena na přesném pohybu, který se projevuje v expresivních gestech i polohách hlasu.<sup>45</sup> Stejně jako graduje potřeba Karly dosáhnout v tomto momentu svého, graduje i stylizované jednání, jakým popisovaná situace probíhá.

I v *Kalibově zločinu*, stejně jako v předešlých inscenacích, je jednou z metod stylizace Jitky Joskové rytmizace. Klasické civilní jednání si herečka rozfázovala a dodala mu pravidelnost a řád. Toho si můžeme všimnout například hned u expozice Karly Boučkové, když vypráví příběh Smržovi (Kamil Pulec). Herečka (či režisér Pitínský) do krátkého monologu vloží kašláná, které se neustále opakuje v pravidelném rytmu.

Tento monolog je pak doprovázen pomocnými gesty, kterými Jitka Josková dokládá význam situace, o níž mluví.

Znakem, který se v inscenaci několikrát objevuje, je synchronizace pohybů Jitky Joskové s Irenou Vackovou v roli Boučkové. Například, když přijdou obě do Vojtova stavení. Boučková vede monolog, za ní stojí Karla. Když Irena Vacková jako Boučková v popředí zvedne ruku a začne jí třást a vyjadřovat radost, zvedá ruku i Jitka Josková a opakuje naprosto stejné gesto. Synchronizace dále pokračuje expresivním založením rukou v bok a sundáváním si šátku z hlavy. Dokládá to, že postava Karly jedná stejně po vzoru její matky.

Herečka Jitka Josková si pohrává se dvěma rovinami hereckého výrazu,<sup>46</sup> a to jak s nesmělostí, tak i urputností. Když se k ní postava Tomáše Šulaje poprvé

---

<sup>45</sup> KERBR, Jan. Léčka na stárnoucího mládence. *Divadelní noviny*, 2012, č. 7, s. 5. ISSN 1210-471X.

<sup>46</sup> MEZSÁROS, Josef. Kalibův zločin-deprimující škola manipulace[online]. *scena.cz*. [citováno 13.2.2012]. Dostupné z WWW: <http://music.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=16084&r=10.html>.

přiblíží, začne se kymáčet a vydávat zvuky, dle kterých jí není příjemný kontakt s ním. Hned vzápětí můžeme vidět stud, který svým vyjádřením připomíná postavu Lišky Bystroušky, když se poprvé setkává se Zlatohřbítkem – toho shodou okolností ztvárnil také Tomáš Šulaj.

Jitka Josková se snaží vložit do své postavy jemnost a procítěnost. Herečka střídá intimní herectví s minimálním počtem zbytečných pohybů s expresivní stylizací. Tak tomu je například ve scéně, když se rozhodne nastěhovat se do Vojtova stavení. Její herectví je v tomto případě založeno jen na výrazu ve tváři a civilních pohybech. Zde můžeme vnímat náznaky psychologického herectví. To ale hned vystřídá vysoká stylizace, která má připomínat jízdu na povozu taženém koňmi. Tomáš Šulaj stojí na stole a v rukou svírá pomyslnou uzdu. Jitka Josková sedí pod ním a předstírá, že jedou po nerovné pěšině. Její výraz ve tváři je usměvavý, ale naprosto kamenný. Během této akce také houpe jednou nohou, opět v pravidelném rytmu. Taktéž pokyvování hlavou je pochopitelně výrazně exponované.

Tento moment přechází v hromadně zpívanou lidovou píseň. Všichni herci vytvoří kolem stolu hlouček, zaujmou nehybné gesto a s upřeným výrazem do diváků začnou zpívat. Tyto rychlé střihy jejich nálad jsou patrné hned několikrát. Když například Karlina matka začne mluvit o tom, kolik by mohla mít nápadníků, její nadšení a hbité jednání vystřídá téměř strnulý postoj, kdy se začne hladit po tváři, opět několikrát za sebou, a její zoufalý výraz naznačuje, že si zjevně Vojtu Kalibu nevybrala dobrovolně, nýbrž s matčíným přičiněním.<sup>47</sup>

Ačkoliv byla inscenace Kalibova zločinu pro herečku na rozdíl od těch předchozích pohybově méně náročná, i zde jsou patrné expresivní vyjadřovací prostředky postavy pomocí pohybu. Za uvedení stojí například taneční scéna. Herečka se protáčí hned s několika herci po sobě, pak scéna začíná gradovat a nakonec se točí kolem své osy s nataženýma rukama sama uprostřed jeviště. Točí se čím dál víc zběsile až do chvíle, kdy se rychle blikající barevné světlo zhasne.

Hereččin pohyb je ale tentokrát omezen stylizovanými kostýmy z dílny výtvarnice Evy Jiřikovské. Ty tvoří velké zavalité suknice, které mají několik vrstev. Jeden z kostýmů je dokonce ušit z plastového ubrusu, což hereččiny pohyby

---

<sup>47</sup> Viz foto č. 8.

výrazně limituje. Zároveň jí ale kostým pomáhá k dotvoření charakteru postavy. Dle herečky za ni hraje i její kostým. Díky tomu postava dostala cílené pohyby až po první zkoušce v kostýmu.<sup>48</sup>

Kostým je také plně funkční a herečka jej zapojuje do hry. Například když si o sukně pravidelně utírá ruce, jako by se její postava chtěla očistit od svého chování.

Charakteristické pro režii Jana Antonína Pitínského je mimo jiné prudké střídání nálady na jevišti. Například, když Karla začne vzpomínat na vojáka Rachotu. Má znehybnělé tělo, jen si apaticky jednou rukou utírá obličej, který předstírá niterný pláč. Voják pak pomalým krokem přechází po horní plošině v zadním plánu na jevišti. Zároveň zde opět vidíme propojení psychologického herectví s herectvím stylizovaným. Tato ledově poklidná atmosféra se rázem mění za Karlina dlouhého a expresivního výkřiku s příchodem Vojty.

Herečka si pro postavu Karly Boučkové vytvořila charakteristický postoj s rukama založenýma u pasu a spojenýma k sobě v oblasti podbřišku. S tímto výrazem začíná každé jednání a zpět se do této fáze zase vrací. Je to jakýsi její základní postoj, který doplňuje vlastnosti dramatické postavy. Co se týče významové stránky, můžeme jej chápat také jako apel na Karlino těhotenství, především kvůli umístění rukou na břicho. Jinak je to dáno i kostýmem, který je tak objemný a naddimenzovaný, že mnoho pohybů, které by chtěla herečka vytvořit, jí znemožní.

Stylizace Jitky Joskové je v této inscenaci až chirurgicky čistá. Její pohyby jsou cílené, přesné, soustředěné a vyvážené. Herečka jakoby zúročila zkušenosti předchozích stylizací u J. A. Pitínského. Nejvíce vypovídající je závěr inscenace, kdy se Vojta Kaliba vrací z vězení a spatří Karlu, jak stojí společně s dítětem a vojákem, který je zároveň otcem onoho dítěte. Všichni, čtyři, včetně matky, stojí v jedné řadě, Jitka Josková, držící dítě, je uprostřed. Tomáš Šulaj v titulní postavě bouchne kufrem, který má v rukou, do země, což symbolizuje násilný čin. Herečka se pak velmi zpomaleným a otáčivým pohybem za zvuku hudby J. S. Bacha sesouvá dolů k zemi.

---

<sup>48</sup> Dle osobního sdělení Jitky Joskové v rozhovoru s autorem práce.

### 3. HERECTVÍ JITKY JOSKOVÉ

Jitka Josková je členkou uherskohradištského souboru od roku 2000. Od té doby se vyprofilovala na jednu z nejvýraznějších hereček zdejšího souboru. Vyniká svým specifickým herectvím, které je ve Slovákém divadle ojedinělé. Na vyzrání jejího hereckého projevu má prvořadou zásluhu Jan Antonín Pitínský, s nímž spolupracovala na pěti inscenacích, ve kterých ztvárnila ve většině případů hlavní ženské role.

Při porovnání inscenací, ve kterých přistupovala k ztvárnění svých rolí z pozice civilního herectví, s inscenacemi, v nichž uplatnila herectví stylizované, dospějeme k názoru, že této herečce je vždy bližší postava, v níž může dosáhnout určitého typu stylizace mluvy, pohybu a gesta.

Sama herečka přiznává, že když má ztvárnit dramatickou postavu s pomocí civilního, někdy až téměř filmového herectví, musí si mnohdy pomoci stylizací. A to tak, že si určité jednání postavy rozloží na několik částí nebo si pomáhá různými gesty, vždy dle významu situace. Často se snaží uchopit postavu na jevišti skrze pohyb. Pak, když postavu dokonale pochopí skrze její rozložení pomocí stylizovaných prvků, postupně tyhle jednotlivé prostředky ubírá, a vrací se zpět do civilního herectví.<sup>49</sup>

Výhodou Jitky Joskové jsou velké pohybové predispozice, čehož herečka při tvorbě herecké postavy také hojně využívá. Můžeme si toho všimnout ve všech inscenacích, které ve své práci analyzuji. Herečka své tělo používá jako jeden ze základních komunikačních prostředků sloužících k dramatickému jednání. V některých inscenacích právě tento sdělovací prostředek převládá a stává se dominantním. Tak je tomu například v inscenaci *Liška Bystrouška*. Jitka Josková si celou postavu Lišky vystavěla skrze pohyb. Zde si za pomoci režiséra Jana Antonína Pitínského a Igora Dostálka vytvořila originální pojetí dramatické postavy a vložila do ní svůj celý tělesný aparát. Pracovala zde hodně s těžištěm těla a také s rukama, kterými napodobila zvířecí končetiny. Když celé tělo následně rozpohybovala, vznikl herečce charakteristický výraz její figury. U postavy Lišky

---

<sup>49</sup> Dle osobního sdělení Jitky Joskové v rozhovoru s autorem práce.

všechny její pohyby vycházejí z centra těla, které má umístěné mezi pupkem a pánevními kostmi. Tímto centrem veškeré pohyby procházejí.

Stejný postup Jitka Josková používá i v dalších inscenacích, například v inscenaci *Válka s Mloky* v režii hostujícího režiséra Dodo Gombára. Zde ztvárnila stylizovaným způsobem roli Vypravěče a položila důraz na pohybovou stránku. Herečka zde modelovala své tělo do jakési představy Mloka. Opět využívala znakové herectví, stejně jako v inscenacích J. A. Pitínského. Rozdíl je ale ve vnitřním prožitku. Zatímco u inscenací jako je *Liška Bystrouška*, *Divá Bára* nebo *Kalibův zločin* herečka své vnější jednání tělem staví na základě svého vnitřního prožitku, v inscenaci *Válka s Mloky* sice vidíme stylizované pohyby a gesta, ovšem postrádáme psychologické herectví a postavu tím pádem chápeme spíše jen jako efekt zcizení, na rozdíl od inscenací J. A. Pitínského, kde se herecké styly prolínaly. Její pohyby jsou zde povýšeny na nereálné opět pomocí postupu „rozbití“ velkého celku do několika částí.

Často tímto způsobem například představuje na scéně nábytek, se kterým hrají ostatní herci. Také zde používá synchronizované jednání stejně jako například v *Kalibově zločinu*. V tomto případě to ale bude spíše podnět režiséra Dodo Gombára než impuls herečky.

Její herecká postava je založena na pohybové stylizaci, která vychází z reálných pohybů, které jsou ale rozložené na několik samostatných částí a následně opět propojené v jeden celek. Tento postup ovšem známe již z inscenací, ve kterých pracovala s J. A. Pitínským a kdy si tuhle techniku pro vytvoření pohybové stylizace osvojila a začala používat.

Výrazným prvkem její stylizace je rytimizace pohybů. Například v inscenaci *Kalibův zločin* v situaci, kdy Karla Boučková rodí své dítě. Jitka Josková vložila výkřiky porodních bolestí do mluveného projevu v ustáleném časovém intervalu, čímž dosáhla pravidelnosti hereckého jednání v dané situaci a ta pak probíhá za základě určitého tempa.

Pro herectví Jitky Joskové je typická práce s gestem, kterým si po většinu případů dopomáhá sdělit význam konání své dramatické postavy. Gesta používá zejména v inscenacích, které jsou jakýmkoli způsobem stylizované. V takovém případě pak civilní gesto povýší na gesto stylizované, a to stejným způsobem, jako



je tomu například u pohybu. V konkrétních případech se pak výsledek trochu odlišuje. Když například porovnáme gestikulaci v inscenacích Jana Antonína Pitínského a Jakuba Macečka, zjistíme, že gesta jsou sice co se týče pohybové stránky stavěna velmi podobným způsobem, nicméně jejich odlišnost je v hereččině prožitku. V Macečkových inscenacích je její gesto plně funkčním sdělovacím prostředkem. Kdežto v inscenacích J. A. Pitínského je gesto vždy podpořeno určitým vnitřním prožitkem, který je doprovází.

Výraznou stránkou herectví Jitky Joskové je i projev hlasový, který ve výše zmíněných inscenacích také podléhá stylizaci, i když už ne tak často, jako tomu je u stylizace pohybové. V inscenacích J. A. Pitínského svůj hlas moduluje zpravidla do vysokých tónů. To také souvisí s charakterem postav, které herečka ztvárňuje. Jedná se totiž především o mladé dívky, kde se tahle poloha hlasu nabízí. Výjimku v charakterech jejích postav tvoří pouze role žebračky Angelíny, kde ale hlas nepodléhá stylizaci pomocí změny jeho zabarvení.

Ke ztvárnění jevištní postavy si velmi často dopomáhá různými citoslovci, například jako Liška v inscenaci *Liška Bystrouška*, kdy vysokým hlasem imitovala štekot. Ten se pak stal jedním ze základních „stavebních kamenů“ pro vytvoření postavy Lišky. Stejně tak napodobovala mloky v inscenaci *Válka s Mloky*.

Hlasovou stylizaci herečka tvoří také pomocí důrazu na určitá slova, nebo části slov. V *Kalibově zločinu* po ní například režisér J. A. Pitínský vyžadoval, aby dávala důraz na každé „í“ a to potom protáhla, což její mluvený projev povýšilo na stylizovaný.

Důležitým sdělovacím prvkem je intonace, která také v určitých momentech podléhá stylizaci. Zatímco v civilním herectví je snaha o co nejpřirozenější intonaci hlasu, v inscenacích, které jsou určitým způsobem nadnesené i co se týče jazykové stránky, se dá intonace hlasu jakkoliv modulovat. Tohoto způsobu herečka hojně využívá, nejvíce asi v inscenaci *Kalibův zločin*, kde tato „falešná“ intonace poukazuje na charakter postavy Karly. Například když chce Karla Vojtovi ukázat svůj dům, řekne větu: „*Pojďte, provedu vás*“<sup>50</sup>. Kromě toho, že na slovo „*provedu*“ dá herečka důraz, jde s tímto slovem intonačně výš, jakoby do otázky, avšak končí tečkou.

---

<sup>50</sup> VRBSKÝ, Bedřich. *Kalibův zločin*. Pracovní text SD, 2011. s. 12.

Jak už jsem zmínil v jednotlivých analýzách, herečka často pracuje s intenzitou hlasu. Prudce přechází z tlumeného projevu do projevu hlasitého, což podporuje střídání nálad v určitém jednání. Pomocí změn intenzity se také prolínají dvě roviny výrazu, a to rovina hlasově klidná s rovinou expresivní, jako je tomu například v již zmíněném závěru inscenace *Divá Bára*.

## ZÁVĚR

Svou bakalářskou práci na téma herecká tvorba Jitky Joskové ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti jsem postavil na rozboru čtyř inscenací Jana Antonína Pitínského, ve kterých jmenovaná herečka ztvárnila hlavní ženské role. Každou úlohu jsem pak analyzoval a všiml si použití hereckých prostředků a postupů. Během svého bádání jsem zjistil, jaká jsou úskalí jednotlivých hereckých stylů, ale i jejich výhody. Těch dokáže herečka ve své práci vzhledem k jejímu především pohybovému talentu hojně využívat. Dále jsem se zaměřil na způsoby, jakými Jitka Josková při tvorbě stylizované postavy postupuje, s aspektem na celý inscenační proces.

První kapitolu jsem věnoval inscenaci *Liška Bystrouška*, která se stala mezníkem v dosavadní kariéře Jitky Joskové. Přesto, že se s režisérem Janem Antonínem Pitínským setkala již o dva roky dříve při inscenování *Bratří Karamazových*, právě v *Lišce Bystroušce* si poprvé vyzkoušela stylizované herectví. Zde daly stylizaci konkrétní podobu prvky u nás ne příliš známého pohybového divadla Kjógen, ze kterého pak celý způsob hereckého jednání vycházel.

Herečku tento způsob práce obohatil a začala jej uplatňovat i v dalších inscenacích. Stejný postup využila při inscenování *Divé Bány*, kde v první části *O Viktorce* ztvárnila titulní roli Viktorky a ve třetí části *Divá Bára* rovněž titulní postavu. Touto inscenací jsem se zabýval v další kapitole.

Rozdělil jsem ji na dvě části, tedy na rozборы dvou inscenovaných povídek. Následně jsem mezi oběma částmi hledal spojitosti především v hereckém pojetí a ztvárnění rolí. Kromě využití již zmíněného principu prvků divadla Kjógen, vedl režisér hereččino jednání pomocí voice-bandů, se kterými se Jitka Josková setkala poprvé. Ty jí sloužily především jako obohacující prvek, kterým mohla rozvinout své stylizované jevištní postavy. Obě figury, na první pohled nesourodé a odlišné, herečka vytvořila pomocí shodných prostředků, jimiž docílila propojení.

Třetí analýzu jsem věnoval inscenaci *Cikáni* s podtitulem *Hotel U Kostničího kamene*, kde Jitka Josková ztvárnila naprosto odlišný typ postavy, jenž do té doby v Pitínského inscenacích hrála. Role staré bláznivé ženy se opět neobešla bez stylizovaného projevu. Její postavu formovaly především neobvykle

ztížené podmínky v podobě omezeného prostoru, ve kterém se pohybovala. Tato samotná komplikace stála za zrodem originální pohybové stylizace, u níž jsme se do té doby u herečky nesetkaly.

Zde si také poprvé můžeme všimnout posunu v jejím herectví, a sice rytmizace po sobě opakujících se stejných pohybů. Tato metoda pak byla naplno využita v inscenaci *Kalibův zločin* o několik let později, pod vedením stejného režiséra. *Kalibův zločin* je zároveň předposlední kapitolou analýzy inscenací, ve kterých Jitka Josková hrála. Při práci na této inscenaci herečka založila svůj projev především na hlasové stylizaci pomocí „umělých“ intonací, která byla dovedena místy až k jakési zpívané poloze textu.

V závěrečné kapitole jsem porovnával jednotlivé druhy a typy stylizace, které herečka v inscenacích Jana Antonína Pitínského využila. Dále jsem se snažil o popis její hlasové a pohybové stylizace. Následně jsem pak stavěl do kontrastu stylizaci u režiséra Jana Antonína Pitínského a stylizaci u jiných režisérů, například u Dodo Gombára. Došel jsem k závěru, že stylizace Jitky Joskové v inscenacích J. A. Pitínského je ojedinělá, neboť přestože jde o stylizovaný projev, vychází z reálné skutečnosti a je založen na emocionálním prožitku.

Ve všech analyzovaných inscenacích jsem se setkal s několika hereckými styly, především stylem stylizovaným, který vycházel většinou z civilní roviny herectví. Tyto pak byly mnohdy obohaceny psychologickou stránkou herectví. To vše dohromady vytváří specifický rukopis režii Jana Antonína Pitínského a tím pádem je jím poznamenáno také herectví Jitky Joskové.

Jak už jsem zmínil v úvodu své práce, čerpal jsem především z dobových recenzí a reflexí na hereckou stránku inscenace. Jelikož se ale ve většině odborných článků recenzent dotkl herectví Jitky Joskové pouze okrajově, byl jsem donucen vycházet z vlastního úsudku podpořeného konzultací dané problematiky se samotnou herečkou a také dramaturgyní Slováckého divadla Uherské Hradiště Ivou Šulajovou.

## SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

### PRAMENY

### RECENZE

- ČECHOVÁ, Milada. Bystrouška rozprává príbehy krvi [online]. *bratislava.sme.sk*. [citováno 23. 2. 2006]. Dostupné z WWW: <http://bratislava.sme.sk/c/2603579/bystrouska-rozprava-pribehy-krvi.html>.
- ČUNDERLE, Michal. „Kde Lišky Bystroušky dávají dobrou noc“. *Svět a divadlo* 16, 2005, č. 2, s. 94-96. ISSN 08627258.
- HEJZLAR, Tomáš. Tradiční literární téma v netradičním stylu. *Haló noviny*, 17. 7. 2007, s. 8.
- KERBR, Jan. Černá liška řadí na Slovácku. *Divadelní noviny*, 2004, č. 20, s. 6. ISSN 1210-471X.
- KERBR, Jan. Léčka na stárnoucího mládence. *Divadelní noviny*, 2012, č. 7, s. 5. ISSN 1210-471X.
- KERBR, Jan. Tři podivné osudy. *Divadelní noviny*, 2007, č. 4, s. 3. ISSN 1210-471X.
- KROČA, David. Divá Bára: Hold divadelnictví. *MF Dnes*, 20. 1. 2007, s. C5.
- KROČA, David. Bratři Karamazovi: divadlo obrazů a nových významů. *Slovácké noviny*, 20. 11. 2002, s. 6.
- MACHALICKÁ, Jana. Touha splacená krví. *Lidové noviny*, 25. 6. 2005, s. 16.
- MEZSÁROS, Josef. Kalibův zločin-deprimující škola manipulace[online]. *scena.cz*. [citováno 13.2.2012]. Dostupné z WWW: <http://music.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=16084&r=10.html>.
- NEPODEPSÁNO. Recenzia Sexi liška a krutý svet. [online]. *slovackedivadlo.cz*. [citováno 5. 3. 2006]. Dostupné z WWW: <http://www.slovackedivadlo.cz/novinka/recenzia-sexi-liska-kruty-svet.html>.
- PITÍNSKÝ, Jan Antonín. Bystrouška je fantaskní tragédie. *Divadelní noviny*, 30. 11. 2004, č. 44, s. 14. ISSN 1210-471X.
- PLACHETKA, David. Jednu větu říkám stokrát jinak. *MF Dnes*, 24. 10. 2009, s. B4.
- SKÁCEL, Petr. Pitínský: Cikáni ukazují emoce. *MF Dnes*, 17. 10. 2009, s. B4.
- SLADKOWSKI, Marcel. Z milé lišky Bystroušky je krvavá tragédie [online]. *Aktuálně.cz*. [citováno 3. 1. 2005]. Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/z-mile-lisky-bystrousky-je-krvava-tragedie-f2y-divadlo.aspx?c=2005M001g05E.html>.
- ŠMEJDOVCOVÁ, Blanka. Divá Bára: strhující kus s výbornými hereckými výkony. *MF Dnes*, 23. 1. 2007, s. 5.

### AUDIOZÁZNAMY, PRACOVNÍ TEXTY, PRAGRAMY K INSCENACÍM

- ČAPEK, Karel. Válka s Mloky. [záznam inscenace na CD-ROM]. Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2012.

- DOSTOJEVSKIJ, Michail Fjodorovič. *Bratři Karamazovi*. [záznam inscenace na CD-ROM]. Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2002.
- JIRKŮ, Jan, PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ŠULAJOVÁ, Iva. *Cikáni*. Pracovní text SD. Říjen 2009.
- MÁCHA, Karel Hynek. *Cikáni*. [záznam inscenace na CD-ROM]. Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2009.
- MÁCHA, Karel Hynek. *Cikáni*. Program k inscenaci. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Říjen 2009.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Divá Bára (Viktorko! Karlo!! Báro!!!)*. [záznam inscenace na CD-ROM]. Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2007.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Divá Bára (Viktorko! Karlo!! Báro!!!)*. Program k inscenaci. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Leden 2007.
- REIS, Karel Václav. *Kalibův zločin*. [záznam inscenace na CD-ROM]. Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2012.
- REIS, Karel Václav. *Kalibův zločin*. Program k inscenaci. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Leden 2011.
- TÁLSKÁ, Eva, RŮŽIČKA, Matěj, PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Viktorko! Karlo!! Báro!!!*. Pracovní text SD, 2006.
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. [záznam inscenace na CD-ROM]. Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2004.
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf, PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Liška Bystrouška, Příběhy krve*. Pracovní text SD. Říjen 2004.
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Program k inscenaci. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Listopad 2004.
- VRBSKÝ, Bedřich. *Kalibův zločin*. Pracovní text SD. Leden 2011.

## LITERATURA

- KOUKOLÍČKOVÁ, Lucie. *Inscenace J. A. Pitínského ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti po roce 1989*. Diplomová práce, Kabinet divadelních studií při Semináři estetiky. Teorie a dějiny divadla. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2011.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb, herecká pohybová výchova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003. ISBN 8073319101.
- MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 8070681713.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- RESLOVÁ, Marie a kol. *J. A. Pitínský*. Praha: Pražská scéna, 2001. ISBN 80-86102-01-7.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998. ISBN 809022217X.

## PŘÍLOHA Č. 1 DOKUMENTACE INSCENACÍ

### Liška Bystrouška

Slovácké divadlo Uherské Hradiště

Premiéra 6.11.2004

Derniéra 12.1.2007

Režie: Jan Antonín Pitínský

Hudba : Richard Dvořák

Choreografie: Igor Dostálek

Dramaturgie: Iva Šulajová

Scéna a kostýmy: Michaela Hořejší

### Osoby a obsazení:

Revírník	Kamil Pulec
Rechtor	Martin Vrtáček
Farář	Jiří Juřena
Řezník	Božek Tomíček
Harašta	Vladimír Doskočil
Švábenský	Vít Svozil
Mladý adjunkt	David Vacke
Revírníková	Jaroslava Tihelková
Krásná cukrářka	Anna Pospíchalová
Pepík	David Vaculík
Franta	Josef Kubáník
Pytláci z Líšně	Roman Lacina, Petr Žajdlík, František Procházka
Lapák	Zdeněk Trčálek
Kohout	Pavel Majkus
1. Slepice	Alexandra Vronská

2. Slepice	Monika Horká
Chocholka	Helena Jará
Kočka	Eva Jiříková
Prase	Anna Pospíchalová
Bystrouška	Jitka Josková
Zlatohřbítek	Tomáš Šulaj
Komár	Jiří Hejcman
Skokan	Miroslav Zavičár
Jezevec	Pavel hromádka
Datel	Josef Kubáník
Vrabec	David Vaculík
Divočák	Anna Pospíchalová
Sova	Anna Slezáková-Míková
Sojka	Irena Vacková
Vrabčice	Monika Horká
Vážka	Tereza Novotná
Srna	Helena Jará
Veverka	Alexandra Vronská



## **Divá Bára (Viktorko! Karlo! Báro!)**

Slovácké divadlo Uherské Hradiště

Premiéra 20.1.2007

Derniéra 20.5.2008

Režie: Jan Antonín Pitínský

Hudba: Petr hromádka

Choreografie: Igor Dostálek

Dramaturgie: Hana Hložková

Scénografie: Jan Hubínek

Kostýmy: Michaela Hořejší

### **Osoby a obsazení:**

Tomáš Šulaj	jako Karel Kat, režisér Mladé scény, který též vystupuje v roli Venkovana, Petra (v Karle) a Správce (v Divé Báře)
Vladimír Doskočil	jako Jindřich Gratz, asistent režie Mladé scény, vystupuje v roli Miloty (v Karle), Rychtáře (v Divé Báře)
Zdeněk Trčálek	jako Jaroslav Podzemný, herec Mladé scény, jenž vystoupí v rolích Černého myslivce (v Písni o Viktorce), jako Kluk (v Karle) a jako Myslivec (v Divé Báře)
Jiří Hejcman	jako Alois Tichopád, herec Mladé scény, vystoupí v rolích Toníka (v Písni o Viktorce), Karla-Karly (v Karle) a Josífka (v Divé Báře)
Kamil Pulec	jako Svatoslav „Šanton“ Papež, herec Mladé scény, jenž vystoupí v roli Otce

	(v Písni o Viktorce), Barty (v Karle) a Jakuba (v Divé Báře)
David Vacke	jako Antonín Libiger, herec Mladé scény, vystoupí v rolích Faráře (v Písni o Viktorce), Slovana (v Karle) a Faráře (zase!) (v Divé Báře)
Jitka Josková	jako Běla Šumberová, herečka Mladé scény, která vystoupí v roli Viktorky (v Písni o Viktorce), Maškary (v Karle) a Báry (v Divé Báře)
Jaroslava Tihelková	jako Dobra Skřípková, herečka Mladé scény, vystoupí v roli Kmotry (v Písni o Viktorce), Milotové (v Karle), Kostelníkové (v Divé Báře)
Irena Vacková	jako Marie Blahúnková, herečka Mladé scény, jež vystoupí v roli Matky (v Písni o Viktorce), Markýty (v Karle) a Pepinky (v Divé Báře)
Tereza Novotná-Mikšíková	jako Jaroslava Hýžová, malířka a herečka Mladé scény, která vystoupí v roli Mařenky (v Písni o Viktorce), Hanči (v Karle) a Elšky (v Divé Báře)
Andrea Nakládalová	jako Leonora Boková, herečka Mladé scény, vystoupí v roli Děvčete (v Písni o Viktorce), Báry Jakšové (v Karle), Venkovanky (v Divé Báře)
Josef Kubáník	jako Arne Prohaska, tisková dozorčí služba při OÚ Valmez
Miroslav Zavičár	jako Jožin Kouprt ml., člen Národní obce fašistické

## **Cikáni (Hotel U Kostničního kamene)**

Slovácké divadlo Uherské Hradiště

Premiéra 17.10.2009

Derniéra 28.6.2010

Režie: Jan Antonín Pitínský

Hudba: Richard Dvořák

Dramaturgie: Iva Šulajová

Scénografie: Eva Jiřikovská

Kostýmy: Eva Jiřikovská

### **Osoby a obsazení:**

Žid	Martin Vrtáček
Lea, jeho dcera	Kára Vojtková
Judita, jejich služebná	Alžběta Kynclová
Bartoloměj Bárta zvaný Flákoň	Jiří Hejzman
Angelína	Jitka Josková
Giacomo, starý cikán	Kamil Pulec
Mladý cikán	Zdeněk Trčálek
Waldemar Lovecký, hrabě z Borku	Pavel Hromádka
Rychtář	Josef Kubáník
Drábové	David Vacke
	Petr Žejdlík
Katarzyna Magnuszewska	Andrea Nakládalová
Hlas Emy, hraběnky z Borku	Irena Vacková

## **Kalibův zločin**

Slovácké divadlo Uherské Hradiště

Premiéra 4.2.2012

Derniéra 15.11.2013

Režie: Jan Antonín Pitínský

Hudba: Tomáš Jeřábek

Choreografie: Petr Liška

Dramaturgie: Iva Šulajová

Scénografie: Jana Hauskrechtová

Kostýmy: Eva Jiříková

### **Osoby a obsazení:**

Kaliba

Vojtěch Kaliba, jeho syn

Nána Nedomlelová, jeho dcera

Manka Smržová, jeho dcera

Smrž

Boučková, vejměnice

Karla, její dcera

Marie Konopáčová, její dcera

Konopáč

Kukelka

Bouček

Rachota

Vězeň Karban aj

Dozorci aj

Pavel Majkus

Tomáš Šulaj

Monika Horká

Andrea Nakládalová

Kamil Pulec

Irena Vacková

Jitka Josková

Klára Vojtková

Petr Čagánek

Pavel Hromádka

Vladimír Doskočil

Jiří Hejzman

Zdeněk Trčálek

Jan Horák

## PŘÍLOHA Č. 2 FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTACE

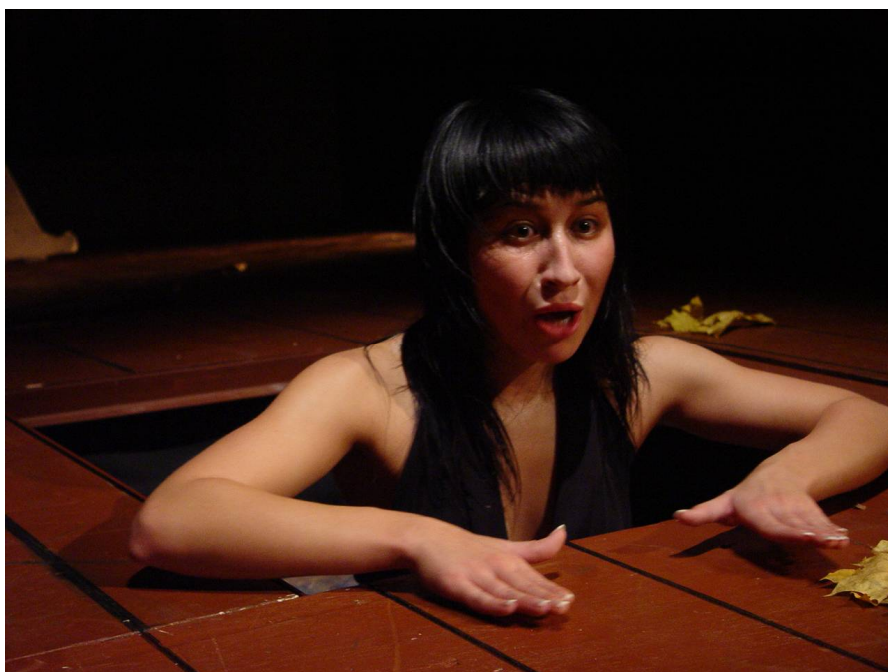


Foto č. 1: Liška Bystrouška (Jitka Josková) vylézá v liščí nory.



Foto č. 2: Liška (Jitka Josková) močí na Jezevce (Pavel Hromádka) pomocí metaforické rekvizity.



Foto č. 3: Viktorka (Jitka Josková) v oběti Černého myslivce (Zdeněk Trčálek).



Foto č. 4: Bára (Jitka Josková) u mikrofonu.



Foto č. 5: Znázornění „hracího prostoru“ Angelíny (Jitky Joskové). Nad ní Mladý cikán (Zdeněk Trčálek) a Lea (Klára Vojtková).



Foto č. 6: Stará Angelína (Jitka Josková) u kůlu, který podpírá vyvýšené jeviště.



Foto č. 7: Stejná stylizace Karly (Jitka Josková) s Boučkovou (Irena Vacková).



Foto č. 8: Propojení stylizovaného herectví s civilním.