

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Tvůrčí postupy Karla Šefrny v Divadle C

Markéta Zborníková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Tvůrčí postupy Karla Šefrny v Divadle C* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování prof. Tatjaně Lazorčákové za její cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych ráda poděkovala Karlu Šefrnovi za osobní rozhovory, které vedly k získání potřebných informací, a také Petru Mohrovi za jeho ochotu a pomoc při vyhledávání podkladů.

OBSAH

ÚVOD	5
1. STRUČNÝ NÁHLED DO HISTORIE ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO LOUTKÁŘSTVÍ	8
2. PORTRÉT KARLA ŠEFRNY	19
3. KAREL ŠEFRNA A LOUTKOVÉ DIVADLO – GENEZE A FUNGOVÁNÍ CÉČKA.....	21
4. VÝVOJOVÉ TENDENCE, STYL A POETIKA	25
4. 1. První éra – inspirace a vlivy	27
4. 2. První éra – poetika a dramaturgie	30
4. 3. Druhá éra – inspirace a vlivy	35
4. 4. Druhá éra – poetika a dramaturgie	37
4. 5. Třetí éra – inspirace a vlivy	41
4. 6. Třetí éra - poetika a dramaturgie	42
4. 6. 1. Analýza inscenace <i>Bystrouška, liška</i> (1997)	48
4. 6. 2. Analýza inscenace <i>Hamlet</i> (1989).....	56
4. 7. Čtvrtá éra – rodinné divadlo	61
Analýza inscenace <i>Slon</i> (2002).....	64
5. VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY – ZVUKOVÁ, VÝTVARNÁ, HERECKÁ SLOŽKA INSCENACÍ	69
ZÁVĚR.....	78
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	80
SEZNAM PŘÍLOH	83
1. Inscenace Céčka, účast na přehlídkách a ocenění (1970 - 2015)	84
2. Fotografie z inscenací Divadla C	94

Úvod

Divadlo C Svitavy neboli Céčko, je jedním z nejslavnějších a nejdéle fungujících amatérských loutkářských souborů v České republice, dříve v Československu. V čele Divadla C stojí od počátku MUDr. Karel Šefrna, jehož specifický inscenační styl zařadil soubor mezi výjimečné loutkářské soubory především v 70., 80. a 90. letech, a to jak v kontextu amatérských loutkářských souborů, tak v kontextu profesionálních loutkových divadel. Svitavské Céčko bylo jedním z prvních souborů, které v době svého vzniku a prvních dvou dekád fungování, tvořily linii nově se formujícího autorského divadla, proto se jejich poetika vymykala poetice tradičního loutkářství.

Tématem diplomové práce je právě specifický inscenační styl Karla Šefrny a jeho souboru, včetně dramaturgie a užití výrazových prostředků, v rámci vývojových tendencí Divadla C v historickém kontextu amatérského loutkového divadla. Toto téma jsem si zvolila, protože amatérské divadlo všech druhů a forem mě vždy zajímalo, v jeho prostředí jeho vyrůstala a sama jsem se stala amatérskou divadelnicí. Především však proto, že setkání s Karlem Šefrnou a jeho souborem pro mě bylo jedním z divadelních zážitků, na které se nezapomíná. Svérázný styl humoru, na epickém půdorysu stavěná kompozice, písněmi prodchnuté výtvarně poetické obrazy a vřelá lidskost sálající z jeviště, vytváří vzájemné souznění mezi herci a diváky. Poetika Karla Šefrny a jeho souboru mě velmi oslovila, a proto jsem se rozhodla zkoumat ji podrobně v rámci jednotlivých etap vývoje a pokusit se pojmenovat inscenační styl. Měla jsem možnost v posledních letech zhlédnout několik inscenací svitavského Céčka na divadelních festivalech, pro potřeby diplomové práce jsem sledovala inscenace ze záznamů.

Abych mohla demonstrovat dramaturgickou práci s textem a výrazovými prostředky, zařadila jsem do práce analýzu třech inscenací, ve kterých se věnuji jednotlivým složkám inscenace. Jsou to inscenace: *Bystrouška, liška, Hamlet* a *Slon*. První dvě inscenace vznikly ve třetí vývojové etapě souboru, přesto jsou tématem i zpracováním zcela odlišné. Třetí inscenace zahájila fungování souboru v zatím poslední etapě v novém tisíciletí. Analyzuji hlavně kompozici a práci s loutkou, které

byly v té době v kontextu amatérského loutkářství netradiční a i dnes působí velmi svérázně.

Pro získání faktografických informací o Divadle C jsem pracovala především se studii a články loutkáře, divadelního teoretika, kritika a metodika Luděk Richtera, hlavně se statí *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*, uvedenou v publikaci *Divadla svítící do tmy*.¹ Luděk Richter se písemné reflexi práce Divadla C věnoval nejintenzivněji, je autorem většiny odborných článků, reflexí a medailonů o souboru. Další výchozí literaturou byla publikace *Hledání výrazu*², v níž se charakteristice poetiky amatérských divadel v 80. letech věnovala redaktorka časopisů o amatérském divadle a metodička Alena Exnarová. Abych byla schopna popsat formální i obsahové znaky použité v jednotlivých inscenacích, bylo třeba inscenace zhlédnout. Většinu z nich jsem neměla možnost vidět „naživo“, proto jsem sledovala videozáznamy, zapůjčené z osobní sbírky Petra Mohra, které byly pořízeny na divadelních přehlídkách, a jejich kvalita je poměrně nízká. Standardní je statický záběr z hlediště, v němž je slyšet spíše reakce publika než repliky herců, takže nebylo snadné rekonstruovat celkové vyznění konkrétních představení. Vzhledem k tomu, že soubor působí téměř padesát let, záznamy ze 70. a 80. let se mi nepodařilo sehnat, proto jsem pro charakterizaci výrazových prostředků čerpala informace z recenzí (uvedených především v časopise *Československý loutkář*, později *Loutkář*, ale také v časopisech *Amatérská scéna* a *Divadelní hromada*, dostupných v archivu Vědecké knihovny v Olomouci), fotografií a anotací seřazených v kronice svitavského Divadla C, kterou sestavil jeden z pozdějších členů souboru Petr Mohr a v malém nákladu ji vydal pod názvem *Céčko 1970-2000*.³ Podnětným zdrojem byly kritiky, úvahy, zamyšlení a statě o poetice souboru nebo o konkrétních inscenacích publikované nejčastěji v časopise *Československý loutkář / Loutkář* divadelním kritikem a teoretikem Janem Císařem, který Divadlo C od počátku vyzdvihoval a zároveň kriticky hodnotil jeho práci. Literárním zdrojem, ze kterého jsem čerpala většinu terminologie související s typologií a animací loutek, byl *Praktický divadelní slovník*⁴

¹ RICHTER, Luděk. *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. In CÍSAŘ, Jan et al. *Divadla svítící do tmy II: nesoustavné nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Vyd. 1. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007.

² EXNAROVÁ, Alena: *Hra s loutkou a věcí*. In. ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, VEDRAL, Jan. *Hledání výrazu*. 1. vyd. [Praha]: Inform. a poradenské středisko, 1991.

³ MOHR, Petr. *Céčko 1970 - 2000*. Svitavy: Středisko kulturních služeb města Svitavy, 2000.

⁴ RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008.

Lud'ka Richtera. Záměrně jsem použila tento slovník, vzhledem k tomu, že jeho autor se pohybuje v amatérském loutkářském prostředí, a proto se jednotlivá hesla přesněji vztahují k amatérskému divadlu se všemi jeho specifiky.

K získání informací do úvodních kapitol, kde se věnuji dobovému kontextu a genezi ochotnického / amatérského loutkového divadla, jsem nejvíce čerpala z publikace *Cesty Českého amatérského divadla*,⁵ kterou sestavil Jan Císař s kolektivem autorů.

Kromě literatury a webových zdrojů (především webové stránky Databáze českého amatérského divadla)⁶ mi velmi pomohly dlouhé rozhovory s Karlem Šefrnou, který vzpomínal na léta strávená v souboru C a zprostředkoval mi tak informace, které se z knih vyčíst nedají.

Shromáždění historiografických a faktografických informací, systematické pojmenování dramaturgických linií a výrazových prostředků, bude doufám nejen příspěvkem k novodobé historii loutkového divadla, ale bude přínosné i členy Divadla C a jejich příznivce.

⁵ CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998.

⁶ *Amatérské divadlo: databáze českého amatérského divadla* [online]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/>

1. Stručný náhled do historie českého amatérského⁷ loutkářství

Divadlo C (Céčko)⁸ bylo založeno v roce 1970, vůdčí osobnost souboru Karel Šefrna se však s loutkovým divadlem setkal daleko dříve (jako dítě v marionetářském souboru v roce 1949). Jeho divadelnická praxe trvá téměř 70 let a za dobu jejího trvání do ní vstupovaly vlivy a trendy formující se v loutkovém divadle ve druhé polovině 20. století. Nejcharakterističtějším znakem tohoto období v amatérském loutkářství byl spor mezi zastánci klasického loutkářství (vyrůstajícího z tradice českého loutkářství 17. – 19. století) a zastánci nového uchopení loutkového divadla, tzv. autorského divadla (reflektujícího nové české i zahraniční trendy, akcentujícího tvořivost a invenci). Céčko tvořilo v rámci poetiky autorského divadla, ačkoli jejich inscenace byly vždy velmi svérázné. Tento stručný exkurz do historie loutkového divadla je v úvodu práce zařazen z důvodů lepší orientace ve vývojových tendencích českého loutkářství a zařazení tvorby Divadla C do širšího kontextu loutkového divadla.

V české divadelní kultuře se loutky a prvky loutkového divadla objevily pravděpodobně už v dobách pravěku, jako součást kultovních obřadů a náboženských rituálů. Ve středověku se loutkové divadlo stalo součástí produkcí potulných komediantů na jarmarcích (typ jarmarečního divadla se také objevil na repertoáru Divadla C, viz 2. vývojová etapa souboru). V 18. století stoupl počet loutkářských skupin a během národního obrození v první polovině 19. století produkce lidového loutkového divadla vrcholila.⁹ I když lidoví loutkáři na našem území působili až do konce 50. let 20. století, ve druhé polovině 19. století tradiční loutkové divadlo stagnovalo a od konce 19. století již bylo vývojově uzavřeným jevem.

Jiným trendem v 19. století byla tzv. rodinná loutková divadla, včetně malovaných dekorací a loutek (malých marionet), která zhotovovali výtvarníci, např. Josef Mánes nebo Mikoláš Aleš. V rodinných divadlech nejčastěji hrávali dospělí

⁷ Zdroje uvádí pojmy „amatérské“ nebo „ochotnické“ divadlo. Definice amatéra a ochotníka se ve slovníku Ludka Richtera shodují (= člověk, který pěstuje danou činnost bez nároků na honorář, nemá pro divadelní činnost profesionální vzdělání). Dnes je častěji používán pojem „amatérské divadlo“. (pozn. autorky).

⁸ Prameny se při uvádění názvu souboru rozcházejí, je užíván název divadlo C, Divadlo C, divadlo „C“, nebo pouze C či „C“, případně je připojen název města – C Svitavy / divadlo C, Svitavy. Pro sjednocení názvu v rámci diplomové práce, budu v textu užívat název Divadlo C anebo zlidovělý název Céčko. (pozn. autorky).

⁹ BARTOŠ, Jaroslav. *Dějiny českého divadla*. 1. vyd. Praha, 1968. s. 194.

(rodiče) z nižších sociálních vrstev dětem, postupně se zájem o tento typ divadla rozšířil i mezi vyšší vrstvy obyvatelstva, s čímž souviselo také vydávání loutkových her a příruček. Tato tradice pokračovala i ve 20. století a právě z ní čerpal soubor C Svitavy při tvorbě inscenace Hamlet (viz 3. éra Divadla C).

Koncem 19. století si někteří pedagogové začali uvědomovat význam loutkového divadla v oblasti výchovného působení na dítě, a tak se v této době objevila první loutková divadla ve školách. Počátkem 20. století pak docházelo k výraznému rozvoji tzv. spolkového loutkářství (např. pod organizací Sokol – sokolská spolková divadla), přičemž repertoárem těchto divadel byly nejčastěji pohádky a hry pro děti, pověsti a parodie. Hrávali hlavně rodiče, učitelé a studenti nejčastěji v prostorách tělocvičen, sokoloven či restauračních zařízení.

V první polovině 20. století se začal vydávat první odborný loutkářský časopis v Evropě s názvem Český loutkář¹⁰ a ve stejné době se loutkáři snažili prosadit loutkové divadlo jako svébytný umělecký druh rovný ostatním podobám divadla, což dalo podnět k formování spolků, které se v budoucnu staly profesionálními loutkovými scénami.¹¹ Po první světové válce počet loutkářských souborů rapidně stoupal (profesionální kočovné loutkářské soubory, rodinná divadla, školní divadla a spolková divadla). V roce 1923 vznikla organizace s názvem Loutkářské soustředění s cílem podporovat rozvoj českého loutkářství a s ním související činnosti (publikační činnost a poskytování poradenství). Statistika z roku 1928 uvádí, že na našem území působilo okolo 2667 loutkářských souborů. Vývoj loutkářství v této etapě určovali právě ochotničtí loutkáři, ale dramaturgický profil loutkových scén byl podobný a repertoár směřoval k dětskému publiku. Soubory často vedli výtvarníci, kladli důraz na působivou vizuální podobu – precizně vyrobené loutky a malované

¹⁰ Časopis se začal vydávat pod názvem Český loutkář, později Loutkář, který byl nahrazen názvem Loutková scéna a od roku 1951 se ustálil název Československý loutkář, který se po vzniku samostatné republiky zkrátil na původní název Loutkář. První ročník časopisu vyšel v r. 1912. Ve funkci šéfredaktora se vystřídaly osobnosti českého loutkářství, např. Jindřich Veselý, Jan Malík, Miloslav Česal, Eva Hanzlíková, Pavel Vašíček nebo Nina Malíková. Dnes jej vede Kateřina Lešková Dolenská. (pozn. autorky).

¹¹ DUBSKÁ, Alice: České ochotnické loutkářství do roku 1918. In CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s 97 - 99.

kulisy, což vedlo a zavedení principu rozdělené interpretace¹² a k upozadění herecké složky.¹³

V roce 1929 se v Praze ustanovila první mezinárodní organizace loutkářů UNIMA (z francouzského Union International de la Marionnette, česky Mezinárodní loutkářská unie), později přesunula své sídlo do Paříže.¹⁴ UNIMA sdružuje loutkáře a osoby zabývající se o toto umění, které přispívají k rozvoji loutkářství.¹⁵

Ve 30. letech se s příchodem mladé generace loutkářů začal uplatňovat režisér jako tvůrce inscenačního konceptu a organizátor jevištních složek s cílem přenesení významového sdělení. To byl zásadní krok k prosazení stylové proměny českého loutkářství,¹⁶ s níž souvisel nový přístup k tvorbě pro děti, také zájem o inscenování náročnějších dramatických textů a rozšíření repertoáru směrem k dospělému divákovi. Vzrostl také zájem o specifické možnosti různých druhů loutek (maňásků, hůlkových loutek, plošných loutek). Postupně se režiséři dostali do vůdčích pozic v souborech a výtvarníci zaujali pozice scénografů.

Do vývoje ochotnického divadla zasáhla okupace a druhá světová válka. Ke konci války byla nucena přerušit či ukončit svou činnost většina loutkářských souborů. Část z nich však svou aktivitu po skončení 2. světové války obnovila.¹⁷ Když se v roce 1948 k moci dostala Komunistická strana Československa (KSČ), sílily tendence organizačně strukturovat fungování amatérských spolků, převést je pod státní organizace a ideologicky dohlédnout na jejich činnost. Byl přijat divadelní zákon, jehož hlavním bodem byla zásada, že divadlo nesmí být předmětem soukromého podnikání a že loutkářská tvorba musí být zrovnoprávněna s ostatními divadelními druhy. Komunistické vedení státu rušilo zájmové organizace a spolky a přesouvalo je pod závodní kluby Revolučního odborového hnutí (ROH), pod Československý svaz mládeže (později Socialistický svaz mládeže – SSM), Pionýr, zemědělská družstva (JZD) nebo osvětové besedy (OB). Vedle obnovujících se

¹² Technika loutkového divadla, kdy vodič loutku animuje a mluvič ji mluví. (pozn. autorky).

¹³ DUBSKÁ, Alice: České ochotnické loutkářství v letech 1918-1945. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998.

¹⁴ UNIMA. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-03-21]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/UNIMA>

¹⁵ *Databáze českého amatérského divadla: organizace: UNIMA* [online]. [cit. 2017-03-21]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=organizace&id=46>

¹⁶ DUBSKÁ, Alice. Erik Kolár a české meziválečné loutkové divadlo. *Loutkář*. 1996, roč. 4, č. 5, s. 102.

¹⁷ DUBSKÁ: České ochotnické loutkářství v letech 1918 – 1945. Pozn. 11, s. 137-150.

ochotnických loutkářských souborů (některé byly zaměřeny velmi politicky a prezentovaly svou tvorbu především na stranických akcích a schůzích), se formovala síť profesionálních loutkových scén (Ústřední loutkové divadlo v Praze s pobočkami v Brně, Liberci, Českých Budějovicích a Kladně), což zapříčinilo, že se cesty českého profesionálního a amatérského loutkového divadla rozdělily. V roce 1950 ukončilo činnost Loutkářské soustředění a řízením s metodickou pomocí amatérům byl pověřen centrální úřad – Ústředí lidové tvořivosti, později Ústřední dům lidové tvořivosti (ÚDLUT) a na úrovni krajů a okresů osvětové domy s poradnami a poradními sbory i pro amatérské loutkářství.¹⁸

V 50. letech byla hlavním problémem amatérských loutkářských souborů dramaturgie. Staré loutkové hry pro děti už nevyhovovaly současným tendencím a doporučované hry byly příliš ideologicky zaměřené. To byl impuls k vytvoření nových her, které se snažily o přiblížení k současnému dětskému divákovi, také k tvorbě drobných autorských etud směřovaných ke starším divákům. Proměnou prošla i scénografie. V 50. letech byl prosazován socialistický realismus, což mělo negativní vliv na vizuální stránku loutkových inscenací, které ztrácely svou osobitost i možnost originálního ztvárnění dekorací a loutek. S amatéry však spolupracovali výtvarníci, kteří zaručovali vysokou výtvarnou úroveň inscenací. Styl ovlivnil slavný loutkář, zakladatel loutkářství jako umělecké divadelní formy v SSSR, Sergej Obrazcov. Jeho spodové loutky javajky zapříčinily výrazné zjednodušení jevištního prostoru - osvobození od složité vodící konstrukce. Loutkářské soubory se k přechodu na tento typ loutek odhodlávaly dříve, ale nakonec se po vzoru profesionálních scén javajky objevily i v mnoha amatérských loutkových inscenacích.¹⁹ Svitavské Céčko bylo jedním ze souborů, který se tomuto druhu loutek nevyhýbal a používal je v inscenacích vzniklých v 70. letech.

V průběhu 50. let úroveň amatérských loutkářských inscenací stoupala, stále více souborů objevovalo nové principy v loutkovém divadle a byl znát posun od tradičních realisticko-popisných tendencí směrem k hravosti, komediálnosti, uvolněným strukturám a k divadelnosti.²⁰ Zastánci tradičního loutkářství sice volali

¹⁸ SOKOL, František: Ochotnické loutkářství v letech 1945-1969. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s 228, 229.

¹⁹ Tamtéž, s. 223-233.

²⁰ DUBSKÁ, Alice: Cesta Říše loutek do 21. století. In: *Almanach Říše loutek 1920...?*. Praha, 1996. s. 48.

po návratu ke specifčnosti loutkovosti a po stylové čistotě, to však nezabránilo mladé generaci loutkářů, kteří zakládali svou práci na tvořivosti a odkláněli se od tradičního loutkového divadla, aby variovali loutkářské principy i loutky a tvořivě experimentovali s obsahem i formou. Aby se mohli loutkáři z Československa vzájemně obohacovat, inspirovat, také porovnávat svou práci v kontextu amatérského a profesionálního divadla (většinou se na amatérských festivalech objevila tzv. inspirativní představení některé z profesionálních loutkových scén), v kontextu ostatních druhů umění pro děti (např. s televizními pořady) a konfrontovat se s názory odborné poroty, pořádaly krajské a okresní osvětové domy soutěže (přehlídky) amatérských loutkářů. Mezidruhovú přehlídka Jiráskův Hronov fungovala od roku 1931 (v rámci zrovnoprávnění divadelních druhů se jí mohly účastnit i vítězné loutkářské soubory z krajských kol přehlídek), ovšem ukázalo se, že loutkáři potřebují vlastní přehlídku, a tak v roce 1951 vznikl festival Loutkářská Chrudim. Od roku 1958 měly na Loutkářské Chrudimi svou zvláštní kategorii také čerstvě vznikající čistě dětské nebo mládežnické soubory²¹ (později vystupovaly dětské a mládežnické soubory v rámci mezidruhovú přehlídky Kaplické divadelní léto, která byla založena v roce 1971²²). Tyto soubory směřovaly k odlišné poetice, balancovaly na hraně umění a výchovy. Nepracovaly v reprodukčně-repertoárovém systému, ale jejich vedoucí (často pedagogové) měli za úkol tvořit, rozvíjet dovednosti a schopnosti dětí a mladistvých, dopřát členům souboru umělecké vyžití, zaměřit se tedy více na proces tvorby než její výsledný produkt. Příkladem tohoto typu souborů byl loutkářský kroužek Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka (ÚDPMJF, též DPM JF, ÚDDM JF a po roce 1989 Institut dětí a mládeže), vedený Hanou Budínskou²³, dále pražský dětský soubor MESPACE, vedený

²¹ SOKOL, pozn. 18, s. 229.

²² Přehlídka Kaplické divadelní léto byla založena v roce 1971 a v roce 1994 byla přejmenována na Dětskou scénu, která funguje dodnes. (pozn. autorky).

²³ Hana Budínská, narozena v roce 1933, členka brněnského spolku Ajdivadlo, od roku 1954 vedoucí loutkářského úseku oddělení estetické výchovy ÚDPM JF v Praze (též DPM JF, ÚDDM JF a po roce 1989 Institut dětí a mládeže), kde až do odchodu do důchodu r. 1992. Loutkářské kroužky a soubory dětí a mládeže vedla po celý dospělý život, byla režisérem, scénografem a pedagogem. Ve spolupráci s dětskými kolektivy napsala řadu loutkových her, hříček a adaptací, byla autorkou kartotéky her a cvičení pod názvem Hry pro šest smyslů. Vedla mnoho seminářů na LCH i jinde a mj. učila 4 roky i na Katedře výchovné dramatiky DAMU. Se svými soubory se snažila o živé, současné a tvořivé divadlo, byla první českou pedagožkou, který zkoumala a uplatňovala nové způsoby práce s dětmi a mladými lidmi na poli loutkového divadla. Byla členkou ústředního poradního sboru ÚKVČ pro dramatickou výchovu a jednou ze zakladatelských osobností dramatické výchovy v Čechách. (pozn. autorky).

Rudolfem Zezulou²⁴, nebo kroužek Lidové školy umění z Olomouce, vedený Miladou Mašatovou²⁵. K těmto kolektivům se přidaly také soubory mladých lidí, např. Žabáci z odborného učiliště v Šumperku, vedeni Miloslavem Linhardem. Kromě zmíněných spolků fungovala v 60. letech řada dalších loutkářských souborů, např. pražská Jistkra, Kováček nebo Pimprle, královéhradecký loutkářský soubor Sokola Malšovice a další. Progresivní vývoj českého loutkářství vrcholil na sklonku 60. let, ti nejaktivnější profesionální i amatérští loutkáři pokračovali ve své činnosti a v pozitivních tendencích započatých v 60. letech i přes to, že snaha o reformní proces společensko-politické situace, byla v roce 1968 potlačena sovětskou invazí.²⁶

Jedním z těchto aktivních amatérských loutkářů byl i Karel Šefrna, který vstoupil do povědomí divadelníků ve druhé polovině 60. let. Vystudovaný zubní lékař působil v loutkářském souboru Jitřenka (přejmenovaný na Malé divadlo) a později založil loutkářský soubor Céčko.²⁷ Svitavské Céčko zahájilo svou vlastní činnost počátkem 70. let, kdy se definitivně odloučilo od Malého divadla.

V Československu se 70. léta nesla ve znamení normalizace, kdy situace ve státě byla více než tíživá. Tato doba byla prodchnuta oslavami slavných výročí, což se dotýkalo i amatérských loutkářů – veškeré oficiální akce musely být pořádány na počest těchto výročí, na některých oficiálních oslavách amatérští loutkáři museli vystupovat. Do práce divadelních souborů zasahovala cenzura i autocenzura, někdy dokonce i postihy členů spolků atp. V 70. letech amatérské divadelníky stále řídil ÚDLUT, od r. 1972 Ústav pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ - dnešní NIPOS-ARTAMA). Poskytoval tzv. dramaturgické konzultace (např. k repertoáru oslav výročí strany) a vyhrazoval si právo vyřadit ze soutěží soubory, které neodpovídaly dramaturgickým požadavkům pro účast na přehlídkách. Kromě ÚDLUT vyhlášovala

²⁴ Rudolf Zezula, narozen v roce 1912, byl akademický malíř, věnoval se reklamnímu a užitému umění, knižní ilustraci, restaurování a loutkovému divadlu. V roce 1958 založil dětský loutkářský kroužek, z něhož vznikl soubor MESPACE (Maňáskový estrádní soubor páté Cé), který pracoval do roku 1968. V MESPACE působil jako výtvarník, režisér, autor i jako pedagog. MESPACE bylo typické výtvarnou stylizací a zvukovými efekty, také prací se zkratkou (v textu i v herectví), groteskní nadsázkou a prvky dada humoru. Inscenace souboru byly v 60. velmi inspirativní. Zezula pracoval jako výtvarník také pro další amatérské i profesionální loutkové scény. (pozn. autorky).

²⁵ Milada Mašatová, narozena v roce 1934, byla učitelkou na základní škole a později založila na LŠU/ZUŠ Olomouc - Žerotín loutkářské oddělení a působila tam až do odchodu do důchodu. Absolvovala DAMU (loutkářství a dramatická výchova), byla jednou ze zakladatelských osobností dramatické výchovy, která výrazně ovlivnila podobu a směřování moderního dětského loutkového divadla, lektorka mnoha seminářů a dílen, autorka dramatických textů pro dětské loutkářské soubory a autorka odborných publikací. (pozn. autorky).

²⁶ Tamtéž, s. 240.

²⁷ Tamtéž, s. 238, 239.

soutěže (tzv. soutěže aktivity s důkladným bodovacím systémem, který hodnotil např. počet premiér, účast na školeních, agitační vystoupení, funkce v KSČ, ROH, SSM,...) také Skupina amatérských loutkářů Svazu českých divadelních ochotníků (SAL SČDO).²⁸

Lze konstatovat, že v tomto období klesal počet amatérských divadelních souborů, na vzestupu bylo spíše loutkářství profesionální. Mezi amatérskými loutkáři docházelo ke stagnaci (nebyli schopni reagovat na nové podněty, reflektovat nové trendy v loutkářství, případně se snažili pouze napodobovat profesionální soubory – náměty, často nákladnou scénografii a technickou stránku inscenací, což mohlo vést až k ukončení činnosti).

Největší změny se odehrály v oblasti dramaturgie. Inscenovat texty některých autorů bylo zcela zakázáno, jiné předlohy se svou náročností vymykaly možnostem amatérských divadelníků. Časté byly předlohy jako *Míček Fliček* (Jan Malík), *Ostrov splněných přání* (Vojtěch Cinybulk), *Začarovaný les* (Viktor Schmoranz), *Broučci* (Jan Karafiát) a další, které patřily k tradičním marionetářským titulům a navazovaly na dramaturgii 50. let. Vedle amatérských loutkářských souborů, které se snažily napodobovat profesionální loutková divadla, přičemž šlo spíše o reprodukci textu a řemeslnou dokonalost, než o tvořivou práci, začaly některé soubory tvořit linii autorského divadla, hledaly svou vlastní poetiku a netradiční předlohy (např. dětský loutkářský soubor ÚDPMJF z Prahy a z něj vzešlý soubor Blažejíček později přejmenovaný na Paraple, šumperští Žabáci a Divadlo C Svitavy. Svitavští se ovšem vymykali tím, že sice volili nejohranější bestsellery, ale dokázali je uchopit tak netradičně, jedinečně a originálně, že se principiálně odlišili od většiny inscenací těchto titulů).²⁹

V polovině 70. let také docházelo k velmi častým střetům mezi „tradičními loutkáři“ a „novátorskými“ loutkáři, kteří hledali nové principy, prvky a možnosti. Tradiční inscenace usilovaly o iluzivní představení postavené na osvědčených divadelních schématech, využívající tzv. „čistou loutkovost“ vylučující přítomnost herce („živáčka“³⁰) v herním prostoru. Nové trendy směřovaly k antiiluzi, s čímž byl

²⁸ VAŠÍČEK, Pavel: *Loutkové divadlo v letech 1970-1989*. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 323.

²⁹ Tamtéž, s. 324 - 326.

³⁰ Živáček je slangový výraz pro herce na loutkovém jevišti. (pozn. autorky).

vázáno odhalené vedení loutek nebo příchod herce na jeviště vedle loutky, tzn. partnerství s loutkou, vstupování do dialogu, postupná proměna loutek v předměty / objekty, také viditelné přestavby scény, silná práce s metaforou, ale též potlačení prvořadosti loutky a jejího působení. Na národních přehlídkách se objevovaly inscenace tvořené ve všech loutkářských stylech, ale proud nereproduktivního a inovačního divadla začal postupně převládat. Teoreticky se ke skutečnostem souvisejícím nejen s amatérským divadlem, vyjadřoval Jan Císař³¹, tehdejší lektor a porotce amatérských divadelních přehlídek, zkušený umělecký šéf i ředitel několika oblastních divadel. Císař tehdy prostřednictvím časopisu Československý loutkář hovořil o existenci „dvojího divadla“ – dynamického, tvořivého a pasivního, reproduktivního. Východiskem pro tvorbu inscenací je v obou případech hmota, materiál, předmět, který může být vnímán metaforicky a nabývá tak různých významů, anebo, který je tím, čím se jeví a snaží se být co nejpodobnější své reálné podobě. Jak uvádějí autoři historického přehledu českého loutkového divadla, nejvýraznější vývojovou iniciativu v oblasti amatérského loutkového divadla přinášela v 70. letech pětice souborů – svitavské Céčko, pražské Paraple (Luděk Richter), pražské Hnízdo (Jan Müller), modřišičtí Čmukaři (Jaroslav Ipser a Daniela Weissová) a olomoucká Lidová škola umění (LŠU - dnešní Základní umělecké školy - ZUŠ) Žerotín (Milada Mašatová).³²

Konflikty mezi „tradičními loutkáři“ a zastánci nově se generujícího autorského divadla neustaly ani v 80. letech. Největšími zastánci autorského divadla byli členové pražského divadelního souboru Paraple (Luděk Richter³³ a Jaroslav

³¹ Jan Císař, narozen roku 1932 je divadelní historik, teoretik a kritik, také pedagog na katedře výchovné dramatiky a katedry teorie a kritiky (svého času i vedoucí katedry) DAMU a Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, redaktor Divadelních a filmových novin, v letech 1981–1985 dramaturg Národního divadla v Praze, autor mnoha teoretických publikací a článků, člen poradního orgánu ÚKVČ, ARTAMA, člen odborné rady ARTAMA, dvakrát zvolen jako její předseda, častý člen porot přehlídek amatérského divadla. (pozn. autorky).

³² Tamtéž, s. 333.

³³ Luděk Richter, narozen v roce 1949, žák Hany Budínské v ÚDPM JF a člen souboru Paraple, v polovině 70. let začal v souboru Paraple pracovat samostatně jako režisér. Absolvent Univerzity Karlovy a Divadelní akademie múzických umění (DAMU) v Praze, oboru režie. Dnes známý jako autor mnoha publikací a článků o amatérském divadle, dramaturg, profesor na Jazykové škole, na DAMU v Praze a na Janáčkově akademii múzických umění (JAMU) v Brně, svého času ústřední metodik pro loutkové divadlo, režisér, scénograf a herec, spolupořadatel pracovní přehlídky loutkářských souborů /S/hledání, organizátor přehlídky nejlepších amatérských i profesionálních loutkářů Přelet nad loutkářským hnízdem, též člen divadla Carolinum, zakladatel Divadelní společnosti Kejklíč, externí režisér inscenací v profesionálních loutkových divadlech, počátkem 90. let jako předseda české sekce UNIMA, člen odborné rady ARTAMA a lektor mnoha seminářů, dílen a konzervatorií v České republice

Provazník³⁴), kteří koncem 70. let sepsali manifest ostře kritizující uzavřenost příznivců tradičního loutkářství. V průběhu 80. let se v amatérském divadle odehrálo mnoho změn. Roku 1980 se loutkářskou metodičkou divadelního oddělení ÚKVČ stala Eva Machková, zakladatelská osobnost české dramatické výchovy / tvořivé dramatiky, což jednoznačně pomohlo rozvoji autorského divadla. Výrazný posun opět zaznamenala dramaturgie, resp. tvořivá dramaturgická práce (vyhledávání nových předloh, nových zdrojů pro tvorbu inscenací pro loutkářské soubory), což vedlo až k dramaturgickým úpravám starých her, k různě uchopeným adaptacím a k samostatné autorské dramatické tvorbě. Soubory, které se vydaly po této linii, přinášely nejen nové formální postupy, ale také nová hluboká témata, která v loutkovém divadle nebyla obvyklá. Nešlo jen o transformaci textu na jeviště, ale o akcentaci vybraných témat a motivů a postojů k nim, jež měli tvůrci potřebu sdělovat publiku a světu. Nově se objevil princip epizace a sílil princip antiiluze, stále více se stíraly hranice mezi jevištěm a hledištěm, mezi dětmi a dospělými adresáty (soubory často adresovaly své inscenace buď spíše dospělým, anebo dětem i dospělým zároveň) a mezi různými divadelními druhy, což mířilo k divadelní syntéze. Přirozeně úroveň inscenací byla různá.

Loutkářská Chrudim byla od roku 1982 koncipována jako dílna amatérského divadla, jejíž součástí byly inspirativní semináře. Zintenzivnila se také činnost Lidových konzervatoří, které také odborně řídil ÚKVČ a pořádala je krajská, výjimečně i okresní kulturní střediska, resp. krajské a okresní národní výbory. Jednalo se o dlouhodobá školení, určená divadelníkům, loutkářům, vedoucím dětských divadelních, loutkářských a recitačních souborů i jiným pedagogům a vedoucím

i v zahraničí. Se svými inscenacemi byl velmi úspěšný na přehlídkách loutkového divadla, kde dodnes často působí také jako porotce. (pozn. autorky).

³⁴ Jaroslav Provazník, narozen v roce 1949, taktéž žák Hany Budínské ze souboru ÚDPMJF, v 60. letech se sám věnoval režii v divadelním souboru Paraple, postupně se začal věnovat spíše dětem, dětskému divadlu a přednesu, dětské literatuře a dramatické výchově. Od konce 70. let pracoval s dětskými divadelními a loutkářskými soubory, vedl dramatické kroužky dětí s lehkou mozkovou dysfunkcí a spolupracoval s Centrem tvořivé dramatiky Praha. Absolvoval Univerzitu Karlovu, dnes je známý jako docent DAMU (dříve i jako vedoucí katedry výchovné dramatiky), externí pedagog dramatické výchovy na katedře primární pedagogiky a katedry české literatury pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, redaktor několika časopisů týkajících se divadla, zakladatel odborného časopisu Tvořivá dramatika, odborný pracovník ÚKVČ (později ARTAMA) pro dětské divadlo, dramatickou výchovu, dětský přednes a amatérské loutkářství, lektor seminářů a dílen, porotce na divadelních přehlídkách, zakladatel a přední člen a funkcionář Sdružení pro tvořivou dramaturgii. (pozn. autorky).

zájmových činností. Mezi absolventy prvních semestrů Lidové konzervatoře bylo pět členů svitavského Céčka.³⁵

Vzrostl počet dětských a středoškolských souborů vznikajících v literárně-dramatických oborech (LDO) LŠU, což bylo důsledkem pozitivního rozvoje dramatické výchovy v 80. letech.

Polovina 80. let se nesla ve znamení diskuse o další koncepci festivalu Čechova Olomouc, který byl pořádán od roku 1971 jako otevřená přehlídka loutkového divadla všech forem a směrů. Předsednictvo SAL se s touto koncepcí neztotožnilo a prostřednictvím dopisu ostře napadajícího principy autorského divadla doporučilo organizátorům festivalu zaměřit se pouze na loutkové divadlo vycházející z loutkářské tradice (nikoliv na literárně „pokleslé“ autorské divadlo) a směřovat jej pouze dětskému publiku, které bylo zastánci nových tendencí loutkového divadla údajně opomíjeno.³⁶ Čechova Olomouc se skutečně stala platformou spíše pro tradicionalistické loutkářské soubory. Tímto dopisem spor „tradičních“ a „novátorských“ loutkářů vyvrcholil a reakcí na něj byly otevřené dopisy otištěné v časopisu Československý loutkář, ve kterých se zastánci autorských principů proti názorům SAL (a stejně smýšlejících tradičních loutkářů) kriticky vymezovali. Svitavské Céčko sice tvořilo v duchu autorského divadla, avšak jejich otevřenost vůči všem loutkářským stylům, všem druhům umění, nenutila jeho členy vstupovat do ostrých konfrontací se soubory razícími jinou poetiku.³⁷

Na přelomu 80. a 90. let, po zásadní společensko-politické změně situace, mnoho členů spolků patřilo k protagonistům listopadové revoluce, byli voleni do funkcí mluvčích občanských fór, moderovali předvolební akce, odcházeli do komunální politiky, začínali podnikat, mnozí aktivní amatérští divadelníci se stali uznávanými profesionálními tvůrci apod. Na nátlak amatérských divadelníků byly zrušeny instituce zakotvené v osvětovém divadelním zákoně, vznikala nová občanská sdružení, zájmové kroužky anebo soubory fungovaly jako volná sdružení bez právní subjektivity. Ujasnila se nová pravidla pro státní finanční podporu amatérským divadelníkům (poskytnutí veřejných zdrojů po úspěšném obhájení projektů

³⁵ Tamtéž, s. 329.

³⁶ Tamtéž, s. 329.

³⁷ Tamtéž, s. 330.

v konkurzu) apod.³⁸ Činnost ukončilo množství souborů, 90. léta jsou obdobím bouráním starého a hledáním nového. Vznikla také otázka smyslu existence amatérských divadel. Po revoluci už nebylo třeba metafor a jinotajů v divadelním vyjádření, umělecké experimenty mohlo převzít divadlo profesionální. Jan Císař tento bod nazývá „rokem nula“ – amatérští divadelníci museli znovu najít smysl své existence a hledat svého diváka. V tomto období převládali v kruzích amatérského divadla spíše mladí lidé. Zkoumali divadlo nejen po stránce divadelně-profesní, ale také po stránkách komunikačních, seberealizačních a sebeprezentačních. Prostřednictvím divadla hledali dovednosti uplatnitelné v jiných oborech. Naopak oslabilo alternativní a pohybové divadlo a loutkáři se uchylovali ke komornějším kolektivům (2-7 členů) a inscenacím kratším než 60 minut, často stavěných na principu tematicky rámovaných pásem. Loutkové divadlo zůstávalo zaměřené spíše na děti, ale některé soubory inklinovaly k posunutí poetiky ke staršímu divákovi, dramaturgie sahala od dramatických textů přes dramatizace literárních předloh až po autorskou tvorbu.

Ve druhé polovině 90. let mělo české amatérské divadlo poměrně fungující organizační strukturu, všechny subjekty neformálně spolupracovaly, občanská sdružení si nekonkurovala, české divadlo se stalo samozřejmou součástí mezinárodního společenství (aktivně přispívá České středisko AITA / IATA, běžné bylo hostování zahraničních souborů v ČR a výjezdy českých souborů do ciziny). Vzniklo několik nových divadelních přehlídek, např. Divadelní Třebíč, měnila se koncepce fungujících přehlídek, např. Jiráskova Hronova a Festivalu mladého divadla (FEMADu) v Libici nad Cidlinou, byla dokončena proměna struktury národních přehlídek společně se systémem oceňování souborů a jejich inscenací (nominací a doporučení do dalších kol přehlídek, oceňování jednotlivých složek inscenací). Také přibyla národní přehlídka pantomimy a pohybového divadla v Kolíně.³⁹ Tato organizační struktura funguje i po roce 2000.

³⁸ LÁZŇOVSKÁ, Lenka: *Dovětek 1990-1997*. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 360.

³⁹ Tamtéž, s. 365.

2. Portrét Karla Šefrny

Důvodem zařazení portréту Karla Šefrny do této práce je jeho zásadní úloha v genezi a vývoji svitavského Divadla C (Céčka). Karel Šefrna je zakladatelská osobnost souboru, již 47 let zůstává v jeho čele a nejvýrazněji ovlivňuje poetiku divadla. Je režisérem, dramaturgem, muzikantem, skladatelem, textařem, hercem, občas i výtvarníkem a autorem her. Věnuje se loutkovému divadlu od útlého dětství a ve své tvorbě se inspiruje různými uměleckými odvětvími. Profesní kariéra Karla Šefrny se sice ubírala jiným směrem než divadelním, přesto však v oblasti loutkového divadla dosáhl vysoké úrovně a téměř profesionálních výsledků. Kromě inscenační práce v Céčku byl současně také lektorem a porotcem loutkového a alternativního divadla nejrůznějšího druhu včetně divadla poezie, hudebního divadla pro dospělé i děti a divadla hraného dětmi. Dále z následujícího textu vyplývá, že Šefrna ovlivnil svou rodinu i příbuzné a většina z nich se dnes nějakým způsobem věnuje divadlu nebo oboru, který s divadlem úzce souvisí.

Narodil se 6. 9. 1939 v Boskovicích, kam se jeho rodiče uchýlili před nacisty. V roce 1946 se rodina přestěhovala do Svitav. Po absolvování svitavské základní a střední školy, odešel Šefrna do Brna studovat lékařskou fakultu Masarykovy univerzity, kterou úspěšně ukončil v roce 1961 a stal se zubním lékařem. V téže roce se oženil se svou první ženou Evou, také budoucí členkou loutkářského souboru C. V roce 1963 se narodil Šefrnův první syn Karel, od malička však oslovován jako Matěj (po absolvování loutkoherectví na Katedře alternativního a loutkového divadla na divadelní fakultě AMU, v roce 1979 založil Matěj soubor Cis, který dodnes aktivně spolupracuje s některými členy Céčka, a později se stal učitelem dramatické výchovy na litomyšlské střední pedagogické škole). O čtyři roky později se narodila dcera Hana, budoucí klavíristka a také členka Céčka.

V letech 1961–1966 pracoval Karel Šefrna ve Svitavách, mezitím absolvoval půlroční základní vojenskou službu a poté byl až do roku 1972 primářem (a po vyloučení z KSČ řadovým lékařem) v Poličce. Od roku 1979 je zubním lékařem v České Třebové, kde má od roku 1993 soukromou praxi. Po rozchodu s první manželkou se v roce 1984 podruhé oženil s členkou Céčka Blankou Pešovou, se kterou má dceru Pavlu (1985). V roce 1990 se stal na dva roky ředitelem Okresního ústavu národního zdraví ve Svitavách a v letech 1990-2006 byl i městským

zastupitelem. V této funkci se zasloužil o vznik několika kulturních zařízení jako např. Dramatické školičky, nově vybudovaného Divadla Trám nebo multifunkčního vzdělávacího, komunitního a kulturního centra Fabrika, přestavěného ze zrušené továrny. V roce 2001 se stal prvním nositelem ceny ministerstva kultury v oboru amatérského divadla a v roce 2014 získal, společně s celým souborem Divadla C, ocenění Jiráskova Hronova za rozvoj amatérského divadla v posledních letech.⁴⁰

⁴⁰ ŠEFRNA, Karel, Svitavy, LD. Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit. 2017-01-25]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=1443>

3. Karel Šefrna a loutkové divadlo - geneze a fungování

Céčka

Loutkovému divadlu a hudbě se Karel Šefrna věnuje odmalička. Na základní škole a v domě pionýrů si vyzkoušel základní principy manipulace s loutkou, v roce 1950 vstoupil do dospělého souboru Jitřenka, který byl založen ve Svitavách počátkem 50. let v adaptovaném sále ženského spolku. Vůdčími osobnostmi byli Ota Blažek, později Jaroslav Sobotka a Jan Veselý. Jitřenka začínala jako spolkové divadlo interpretačního typu, přejímali repertoár Ústředního loutkového divadla, adresáty jejich inscenací byly děti. Loutky si členové souboru vyráběli sami, nejčastěji hráli s javajkami, ale také s maňásky a plošnými loutkami. V sezoně divadlo hrálo každou neděli, v 60. letech vyjíždělo na zájezdy a přehlídky. Ročně odehrálo celkem asi dvacet představení. Jan Veselý a Jaroslav Sobotka se v průběhu 50. let intenzivně vzdělávali v oblasti loutkového divadla a pozvedli tak úroveň souboru. V roce 1956 Karel Šefrna soubor opustil kvůli vysokoškolským studiím, ale v roce 1961 se do něj vrátil. Zpočátku považoval loutkové divadlo za zdroj zábavy a odpočinku, ale s příchodem nových mladých členů inspirovaných divadly malých forem soubor výrazně zvýšil úroveň inscenací a účastnil se i národních přehlídek amatérských divadel Loutkářská Chrudim. Na svém vrcholu v 60. letech divadlo patřilo mezi nejlepší amatérské soubory své doby. V roce 1966 přejmenovali mladí členové Jitřenku na Malé divadlo. Karel Šefrna se podílel na nejvýznamnějších inscenacích Jitřenky (Malého divadla): *Petr a pan Proto* (1962), *Jak pomohlo kotě Papírové Lhotě* (1965), *Odnikud nikam* (1966), *Poklad baby Mračenice* (1967).⁴¹

V roce 1968, během ruské okupace, se v souboru objevily názorové neshody týkající se aktuální situace v zemi, a tak se na konci roku 1970 Malé divadlo rozdělilo na dvě skupiny. První skupina se nechtěla prostřednictvím divadla politicky vyjadřovat a jejím cílem bylo tvořit inscenace především pro děti. Druhá skupina, v jejímž čele stál Karel Šefrna, zastávala názor, že je třeba skrze divadlo vyjádřit svůj postoj ke společensko-politické situaci v zemi.⁴² Karel Šefrna jako skladatel hudby, muzikant, textař, občas i režisér, Jan Veselý coby scénograf, společně s Jiřím

⁴¹ RICHTER, Luděk. *50 loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2001. s. 78.

⁴² Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

Vavřínem, Jaroslavem Stružinským, Evou Šefrnovou, Annou Přikrylovou (Šefrnovou sestrou), Marií Šimkovou, Josefem Vitem Šimkem, Jaroslavem Táberem, Janem Říhou a Pavlem Fochlerem, založili Divadlo C, které dál fungovalo pod střechou Malého divadla (zbylí členové rozpadlého Malého divadla se později přejmenovali na Pablízek).⁴³ Soubor se nechtěl jmenovat „Soubor A Malého divadla“, jak mu bylo navrženo, „Běčky“ být nikdo nechtěl, a tak se pojmenovali „C“.⁴⁴ Obě části fungovaly v jedné budově, ale tvořily samostatně. Pablízek zůstal ve stejném složení a navázal na svou předchozí tvorbu. Nově vzniklé Céčko bylo otevřené komukoli, přijalo do svých řad mladé lidi se zájmem o divadlo. Kolektiv byl složen z dělníků nebo řemeslníků s výjimkou Evy Šefrnové a Marie Grmelové, které byly učitelky.

Za dobu svého fungování se ansámbl několikrát proměnil a souborem prošlo více než čtyřicet lidí: Jiří Grmela, Marie Šmídová, Vladimír Dvořák, Jaroslava Šebková, Miloslava Bálková, Libuše Šimková, Ladislav F. Baláž, Pavel Bureš, Vlasta Vavřínová, Mike Radouš, Jiří Oujezdecký, Marcela Ondráčková, Vít Josef Šimek, Jiří Peša, Blanka Pešová, František Černý, Jiří Břenek, Jaroslav Doležal, Petr Svojanovský, Jan Veselý, Karel Tóth, Jaroslav Ježek, Jitka Karkulíková, Petr Zelený, Pavla Svobodová, Jana Vykydalová (Mandlová), František Síč, Iva Pavlišová, Lenka Zemanová, Vlado Zezula, Pavla Lustyková, Eva Pecháčková, Petr Mohr, Hana Mohrová, Pavlína Šefrnová, Martin Mohr a Tomáš Mohr.⁴⁵

Šefrnovy ambice nikdy nevedly k profesionalizaci souboru, vždy mluvil spíše o společenství amatérů vybudovaném na základech přátelství a touhy tvořit a tvorbou se bavit. Tuto filosofii shrnul v krátkém odstavci, kterým Céčko dávalo vědět divákům o svém vzniku:

„Soubor C jsou amatéři, fouskové, šumaři, špatní výtvarníci a vůbec, ale dělají to všechno s láskou. A taky špatně vyslovují. Vzhledem k úrovni vlastního duševna je jim nejbližší publikum věku pubertálního. Dobrý zůstává toliko klavír, jako nástroj.

⁴³ C (Céčko), LD. Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit. 2017-01-25]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=634>

⁴⁴ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

⁴⁵ MOHR, pozn. 3.

*Pokud je ovšem dobře naladěm. Odejdete-li domů jako ten dobrý klavír, budeme rádi. Moc!*⁴⁶

Jeho postoj ke kolektivu i tvorbě charakterizuje tato lakonická věta:

*„Naše divadlo je takové, jací jsme my.“*⁴⁷

Charakter začínajícího Divadla C potvrzuje i významný divadelní režisér a umělecký vedoucí hradeckého Divadla Drak Jan Dvořák v článku v Československém loutkáři z roku 1976:

*„Jsou pro mě příkladem moderních amatérů (amateur = člověk, který dělá něco z lásky a libosti). Pracují především na sobě. Jsou parta. Hrají divadlo i nohejbal a dovedou moc písniček, které složili různí bezejmenní i všelijací slavní. A parádně zpívají to, co si poskládali sami. Jsou parta, která se při práci znamenitě baví a spoléhá na to, že odlesk té jejich zábavy přejde na diváky. Právem. Svitavským „céčkařům“ se totiž dá věřit skoro všecko. Jsou parta, která se umí povесelit při láhvi s proletářskou vinětou, parta, která si dá perfektní závazek, parta, která dokáže pracovat do úpadku, lenořit, hádat se, vyprávět si o ženskéjch. Jsou parta, která se „seberealizuje“. Jestlipak víte, že mnohdy za dosti velkou cenu? Zdaleka všechno není tak ideální, jak by se navenek zdálo. Lezou si na nervy, jako všichni lidé. Jenomže tohle zákonitě a řekl bych normální „lezení na nervy“ jim nepřekrývá to hlavní – vědí, co chtějí – a vědí, co se chce od nich. Já například od nich chci moc: víru v to, že se člověk nesmí nechat položit na lopatky, především sebou samým. Protože největším nepřítelem našich perspektiv jsme právě my.“*⁴⁸

Uskupení fungovalo o 2-15 členech (v 90. letech spíše v počtu 4-7) používalo především tyčkové loutky, později maňásky, javajky, marionety, panáčky i předměty. Adresáty jejich inscenací jsou dodnes dospělí i děti. V nejproduktivnějším období hrávali členové souboru více než 100x ročně, dnes, kdy je Céčko rodinným divadlem

⁴⁶ Tamtéž, s. 19.

⁴⁷ NOVÁK, Jan. Karel Šefrna. *Československý loutkář*. 1984, roč. 34, č. 1. s. 15.

⁴⁸ DVOŘÁK, Jan. Svitaváci aneb loutkářský soubor C Malého divadla JKP Svitavy. *Československý loutkář*. 1976, roč. 26, č. 8-9, s. 196 – 197.

(členy jsou v současné době Šefrnovi příbuzní – děti, vnoučata, zeťové apod.), produkce klesla, ale stále se snaží tvořit alespoň jednu inscenaci ročně. Soubor existuje už více než 46 let, členové se neustále obměňují, ale jeho vůdčí osobnost Karel Šefrna stále zůstává v čele a s ním písňe, specifický druh humoru, přístup k vizuálu a animaci loutek a skrze to i k aktuálním životním a společenským situacím.

4. Vývojové tendence, styl a poetika

Pro Céčko bylo důležité budování vlastní poetiky. Od dob svého vzniku soubor směřoval k autorskému divadlu a tomu odpovídala jak dramaturgie, tak inscenační práce. I když bylo divadlo ovlivněno společensko-politickou situací i aktuálními životními situacemi členů (především Karla Šefrny), stále si udržovalo typické rysy tvorby a jejich poetika byla vždy jedinečná a jasně rozpoznatelná. Céčko patřilo mezi soubory, které se odmítaly reprodukcí a nápodobu inscenací profesionálních loutkových divadel a směřovaly k autentické tvořivosti. Podle Jana Císaře, bylo právě svitavské Céčko jediným souborem, který do přelomu 70. a 80. let pokročil ve své inscenační praxi k inovační tvořivosti, jejíž podstatou je schopnost vidět a sdělovat skutečnost nově a jinak.⁴⁹ Z jednoho z jeho článků, publikovaného v Československém loutkáři v roce 1980, vyplývá, že práce Divadla C byla ve své době zcela výjimečná a ojedinělá. Soubor se vymykal „tradičním“ divadelním postupům, využíval velmi osobité prostředky, skrze předmět se snažil vyslovit své téma čitelně i pro ostatní. Jan Císař ve své stati hovoří o stylu, který je tvořivý, směřuje k autorskému divadlu a posouvá hranice loutkového divadla, ale také o stylu, který je více stavěn na slově a písničkách, než na dramatických situacích. Vyslovuje dokonce názor, že už se v případě některých inscenací nejedná o divadlo. Argumentuje faktem, že každý divadelní projev sceluje všechny složky svého výrazu v jednotu, jejímž společným jmenovatelem je akce. Akce, která je jevištně smyslově realizovatelná a divákem potom také smyslově vnímatelná jako celek všech prvků. Dle jeho názoru se v případě některých inscenací svitavští vydávají za hranice loutkového divadla a vytvářejí zcela nové vazby, které se vymykají divadelním zákonitostem.⁵⁰ Céčko bylo tématem diskusí, což dokládají i slova Jana Císaře z výše zmíněného článku v Československém loutkáři:

„Odvážím se říci, že práce Svitavských je sice pro tradiční loutkové divadlo přínosem, podnětem, impulsem a ještě mnohým dalším, pro co bychom mohli shledávat další pozitivní označení, ale nemůže být vzorem. Neboť se zcela vymyká tradičním metodám práce, tradičnímu systému, v němž se pohybuje naprostá většina

⁴⁹ VAŠÍČEK, pozn. 28, s. 328.

⁵⁰ CÍSAŘ, Jan. Rozhovory o amatérismu. *Československý loutkář*. 1980, roč. 30, č. 1, s. 13.

*loutkářských souborů dospělých. (...) Svitavští jsou dnes za rámcem divadla pouze loutkového, svou tvořivost rozvíjejí ve zcela jiných dimenzích.*⁵¹

Jan Císař se prostřednictvím statí a článků často vyjadřoval ke sporu mezi „tradičními“ a „novátorskými“ loutkáři. Na práci svitavského Céčka demonstroval vztah obou tendencí.

*„Říkám zcela otevřeně, že jsem přesvědčen o tom, že soubory jako je svitavský, jsou solí divadla a bez nich by nikdy nemohlo existovat. Ale neméně otevřeně říkám, že tato sůl by neexistovala bez tradice, na jejímž pozadí se může odlišovat tím, že jde proti ní.“*⁵²

Ačkoli poetika, dramaturgie, postupy a principy prošly různými proměnami, maximální zaujetí, potěšení z veřejné produkce a velká míra energie, která se z jeviště přenášela na diváky, zůstává. Stylová podstata tohoto divadla se také zásadně nemění, spočívá v tom, že tvůrci organicky propojují mluvené i zpívané slovo, živou hudbu s dynamickou akcí a působivými loutkami a scénou. Kromě toho herci s loutkami fungují v jednom prostoru, v tzv. heterogenním systému, soubor využívá možnosti vztahu mezi loutkou a loutkovodičem, což bylo v kontextu českého (československého) loutkářství v 70. letech novinkou. Vše dohromady tvoří, dle slov Lud'ka Richtera, tzv. syntetické, totální divadlo.

*„Je pro něj typická poetika syntetického autorského divadla, výrazně založeného na výtvarné metafoře, divadla prodchnutého hudbou a neseného autentickým autorským herectvím, zdůrazňujícím v posledních letech snad ještě více než divadelní komunikativnost, komunikativnost lidskou. Zvýšený smysl pro nepochopitelné, nonsens, ba i absurdno, je patrný prakticky ve všech inscenacích. Vždy je však syntetizován lyrizující poetičností, a podřízen tak humánnímu vidění světa. Inteligentní, leč jadrný humor pak zajišťuje přijatelnost a účinnost tohoto poselství.“*⁵³

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

⁵³ RICHTER, 50 loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu. Pozn. 41, s. 209.

Céčko volilo (a je tomu tak stále) známé a velmi populární literární předlohy, ale osobitým zpracováním je převádělo do parodické a groteskní podoby s využitím většinou autorské hudby. Je zřejmá inspirace divadlem malých forem (především Semaforem) a zprostředkovaně také Werichovým, Voskovcovým a Ježkovým Osvobozeným divadlem. Nelze však hovořit o nápodobě, ale o samostatném a svébytném rozvíjení jejich divadelnosti.

V neposlední řadě je třeba zmínit, že směřování, fungování, poetiku i Šefrnův osobní život velmi výrazně ovlivnily tři ženy, se kterými se během života setkal: jeho sestra Anna, jeho první žena Eva a jeho druhá žena Blanka. S Annou Céčko zakládal, s Evou se setkal v Jitřence, oženil se s ní, později došlo k rozvodu a následnému odchodu ze souboru, přičemž společně s ní odešla také většina členů, a Blanka, která přišla společně s ostatními novými členy po Evině odchodu, svým odlišným viděním posunula poetiku divadla na přelomu 70. a 80. let a započala tak druhou éru souboru.

Emocionální rozpoložení Karla Šefrny v různých obdobích lze vysledovat v jeho divadelní tvorbě. Počátek fungování souboru je ve znamení veselých a nevázaných témat a motivů, šlo spíše o společnou zábavu a předání radosti z tvůrčí činnosti divákům. S rozvodem a odchodem Evy Šefrnové přišel smutek, prohloubení témat, potměnění inscenací, což lze demonstrovat především na inscenaci *Zlatovláska*. Příchod Blanky Pešové změnil mnohé, co se týkalo poetiky souboru, ale především se stala Šefrnovou ženou a přinesla do jeho divadelní tvorby nové podněty.

4. 1. První éra – inspirace a vlivy

Soubor prošel několika vývojovými etapami. První éra je ohraničena rokem 1970 (vznik souboru) a rokem 1978. V této éře byla zřetelná inspirace divadly malých forem s jejich syntézou divadla a hudby, tvorba byla také ovlivněna osobnostmi, které Céčko společně se Šefrnou zakládaly a které v první éře v souboru účinkovaly.

Jednou z nich byla Anna Přikrylová, rozená Šefrnová, Karlova sestra. Stála u zrodu Divadla C Svitavy, účinkovala v něm až do roku 2000, v letech 1983-1988 ho i společně s Karlem vedla. Poprvé se setkala s divadlem v roce 1953 na základní škole ve třídě Jana Kopeckého. Vliv o čtyři roky staršího bratra Karla ji přivedl k loutkovému divadlu a v roce 1955 do souboru Jitřenka ve Svitavách. Anna

vystudovala Pedagogickou fakultu v Olomouci, obor speciální pedagogika-psychopedie a mezi lety 1969 a 2000 učila ve zvláštní škole ve Svitavách a Moravské Třebové. Od roku 1991 do roku 2008 spolupracovala s katedrou speciální pedagogiky Pedagogické fakulty UP v Olomouci, kde vedla semináře muzikoterapie, a po celé České republice pořádala semináře muzikoterapie pro učitele, vychovatele a kulturní pracovníky. V Céčku fungovala především jako muzikantka a zpěvačka, ale také loutkovodička, osvětlovačka nebo zvukařka. Byla bezpochyby jednou z výjimečných osobností svitavského Céčka, která svým osobitým vnímáním světa a výraznou muzikálností ovlivnila v průběhu let způsob práce souboru, což dokazují vřelá slova Blanky Šefrnové:

„Anna je totiž velkolepá, opravdu nic na ní není úplně obyčejné, sama o sobě je dramatická. Je to žena výrazných talentů, ale její nejkrásnější vloha je vlastně to, že přes ni můžeme vidět ten náš svět v pěkně výrazných barvách! Leckterý z pocitů, který by v nás nedomrle zanikl, dokáže Anna zachytit a skoro zhmotnit, protože tomu tak chce. Její vitalita, navzdory ledasčemu, třeba nepevnému zdraví, nás všechny očarovává.“⁵⁴

Dále Céčko ovlivňovaly osobnosti, se kterými se soubor v 70. letech setkal. Byli to především Luděk Richter, Jaroslav Provazník a Milada Mašatová, kteří se také účastnili loutkářských přehlídek a festivalů. Všechny tyto tvůrce lze zařadit k autorskému divadlu, k divadlu, které se snažilo tvořit nově, objevovat nové principy a přemýšlet o loutkovém divadle živě a neotřele.

Z Karla Šefrny, Ludka Richtera a Jaroslava Provazníka se stali přátelé (Luděk Richter je také nejčastějším autorem článků o svitavském Céčku). Vzájemně se mohli obohacovat a reflektovat svou práci. Pravidelná setkávání těchto divadelníků a jejich různé přístupy k tvořivé divadelní práci, vedla k vzájemnému obohacování, názorovému třibení a k novým poznatkům, které do jisté míry ovlivnily tvůrčí práci všech. Luděk Richter se vždy snažil o metaforické divadlo hrané s různými typy loutek. Inspirací mu bylo a dodnes je středověké lidové divadlo, v jeho tvorbě se objevují látky nadčasové a aktuální i pro dnešní dobu. Usiluje o kvalitu a rovnoprávnost loutkového divadla s ostatními divadelními druhy, snaží se tvořit tak,

⁵⁴ ŠEFRNOVÁ, Blanka. Anna Přikrylová. *Československý loutkář*, 1988, roč. 38, č. 1, s. 19.

aby divadelní výpověď komunikovala s diváky, což bylo pro Šefrna velkou inspirací, stejně jako např. Richterova práce se světlem. Paraple i Céčko pracovalo s heterogenním systémem, tedy se vstupem „živáčka“ na jeviště a živým vztahem mezi loutkou a vodičem, ani jeden ze souborů nevyužíval rozdvojenou interpretaci (technika loutkového divadla, kdy vodič loutku animuje a mluvič ji mluví⁵⁵). Šefrna se s touto technikou setkal v Jitřence (v Malém divadle), a proto se krátce objevila v prvních inscenacích Céčka, ale brzy ji tvůrce opustil. Kromě toho byl Luděk Richter kritikem, od kterého Šefrna kritiku přijímal jako nastavení zrcadla a přesné pojmenování toho, co Céčko vytváří. Naučil se od něj, že tvorba každé inscenace začíná u tématu.⁵⁶

S Miladou Mašatovou se Karel Šefrna seznámil také na loutkářských festivalech. Tato setkání pro něj byla inspirativní především v oblasti práce s textem. Jednu z jejích pohádek dokonce Céčko převzalo a inscenovalo (*S drakem není legrace*, LŠU Žerotín 1967, Céčko 1976), v roce 1978 Divadlo C i loutkářský soubor Milady Mašatové uvedli inscenaci s názvem *Dvanáct usmívajících se ježibab*, vytvořenou podle pohádek Aloise Mikulky, ovšem pojatou různými inscenačními styly. V práci tvůrců lze vypožorovat jisté podobnosti, oba pracovali s podobným typem lidského a inteligentního humoru, oba měli v oblibě jednoduché scény, (Mašatová nejčastěji paraván a stůl), loutky vyrobené z nejrůznějších materiálů (v loutkářském souboru LŠU se jednalo o loutky šité, případně jednoduše vyrobené z papíru, lepenky a kusů látek). Jen výjimečně oba soubory pracovaly s dřevěnými marionetami (LŠU Žerotín: *Jenovéfa*, 1982, Céčko: *Hamlet*, 1989). Vodění loutek bylo přiznané a obvyklým prvkem bylo vstupování „živáčků“ do komunikace s loutkami.

Koncem této éry Céčko navštívilo také zahraniční loutkové divadelní festivaly v estonském Tallinu a francouzském Bourges.⁵⁷ Tyto výjezdy umožnily souboru zhlédnout zahraniční loutkové inscenace a reflektovat tak tvorbu svých zahraničních kolegů.

⁵⁵ RICHTER, *Praktický divadelní slovník*. Pozn. 4, s. 158.

⁵⁶ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

⁵⁷ MOHR, pozn. 3.

4. 2. První éra – poetika a dramaturgie

Luděk Richter nazývá první éru „veselou či rozvernou“.⁵⁸ Výchozí látkou byly především hotové hry pro loutkové divadlo, vznikly grotesky s parodickými prvky – veselé a nevázané. Jejich chytrý, vlídný a lidský humor přinášel divákům úlevu a pobavení, přičemž nezávazná legrace umožňovala občas i satirické či jinotajné společensko-kritické podtexty. Přesto Céčko, svým myšlením rozhodně ne nepolitické, přežívalo bez povšimnutí tehdejší komunistické cenzury. Tento fakt bylo možné přičíst dvěma faktorům. Za prvé metaforičnosti loutkového divadla, které bylo považováno primárně za umění pro děti a tak bylo režimem přehlíženo a podceňováno. A za druhé kvalité práce, která byla oceňována na celostátních přehlídkách, což příslušníkům strany zabránilo soubor napadat.⁵⁹

Zpočátku Céčko uvádělo pohádky, které soubor nijak inovativně neinterpretoval, ale svébytně je upravil tak, aby byla výsledná inscenace atraktivní jak pro diváky, tak pro tvůrce samotné, a to v rovině textové, zvukové, i v rovině práce s loutkou (loutkoherectví bylo ve stylu groteskní nadsázky). Kromě úprav textových a stylových, upravovalo Céčko strukturu her vstupem množství živě hraných a zpívaných písní, čímž se značně proměnil žánr, ale i vyznění textů. Soubor měl tedy nakročeno k autorskému divadlu, ale chyběla mu právě ona inovativní interpretace, proniknutí k významovému jádru hry – k tématu, jeho osvojení a obohacení vlastní výpovědí. Text pro Šefrnu nikdy nebyl „svátostí“, postupně se stal spíše východiskem, inspirací k rozvinutí vlastních nápadů, k osobitému vyjádření postojů k světu prostřednictvím loutkového divadla, kde dominantní funkci plnila vizuální stránka inscenací, pojetí loutek, také písně a hudba a v neposlední řadě přesné herectví ve stylu groteskní nadsázky.⁶⁰ Produkce Divadla C byla svým způsobem velmi provokativní, tvůrci prozkoumávali staré známé principy a postupy a hledali v nich nové vnitřní významy, inovace v práci s loutkou, objevovali množství pohybových a loutkových gagů při kreativním zacházení s často neobvyklými typy loutek, což se mohlo zdát neuctivé ke klasikům.⁶¹ Typická pro ně byla parodická rovina, doslovný humor, humoristické až absurdní situace, komicky nadnesené zvuky

⁵⁸ RICHTER, C *Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s 56.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž, s. 58.

⁶¹ CÍSAŘ, Jan: Hlas poroty. *Zpravodaj Loutkářské Chrudimi*, 1973, č. 3, s. 8.

a hříčky s imaginárním prostorem (např. přeskokování neexistující díry v podlaze). Často používané byly principy převzaté z filmového jazyka, jako např. gagy z filmových grotesek a závěrečné „titulky“ (shrnutí) ve formě písně. V průběhu této éry se ale začínaly objevovat lyrizující momenty, absence ironie a nadsázky, což předznamenávalo budoucí směřování poetiky souboru.

Koncem této éry se objevily experimenty obsazením a místo třinácti až čtrnácti členného souboru, stavěl Šefrna inscenace na malém počtu herců (dva až tři, na jevišti se v útlém věku objevily už i Šefrnovy dvě děti).

Jednotlivé éry jsou Ludřkem Richterem logicky rozděleny podle společných tematických znaků, dramaturgie a výrazových prostředků. Ale i v rámci jednotlivých etap lze inscenace rozdělit do menších „skupin“, což je znakem hledání a experimentu s formou i obsahem. První éru dělím podle míry obsaženého politického podtextu, podle experimentů s výtvarnými výrazovými prostředky, podle žánru a práce s nadsázkou a celkovou atmosférou inscenací. Některé inscenace spadají do několika skupin.

1. míra obsaženého politického podtextu

Drobné politické narážky se objevují ve většině inscenací první éry Céčka. Jsou mezi nimi i inscenace, u kterých je politický podtext velmi silný a vystupuje do popředí prostřednictvím znaku či náznaku. Pobavení publika jako hlavní cíl tvorby ustupuje a Divadlo C těmito inscenacemi provokuje. Pro funkčnost přenesení politického názoru divadelní metaforou bylo důležité, že se soubor v této oblasti nacházel tzv. na jedné vlně. Do této skupiny patří inscenace *Káčátko aneb Rádi děláme dobrých skutků* z roku 1972. Ruská hra Niny Gernětové byla v 50. a 60. letech v loutkovém divadle vysoce frekventovaná, původně byla určena dětskému divákovi. Karel Šefrna text přepsal a vložil do něj náznaky svých politických názorů. Z původního textu zbyla jen kostra, k té složil hudbu, texty písní a přenesl ji na jeviště. Vznikla SEMAFORem inspirovaná, k dospělému divákovi až dráždivě posunutá inscenace, která se v roce svého vzniku stala prvním loutkářským muzikálem. Byla nekonvenční, svěží, plná nápadů, plynula ve svižném tempu s řadou slovních vtipů, pohybových a situačních gagů a vynikajících pěveckých výkonů.

V roce 1974 Céčko inscenovalo *Mořského Cara*. Skryté významy se zde dostávaly do popředí, byly drzé a protistátní, drsně narážely na vedení komunistické

strany.⁶² Vrcholem vyjádření nespokojenosti s režimem a drzosti souboru bylo představení *Mořského Cara* na festivale Sovětské hry. Karel Šefrna dnes hodnotí inscenaci *Mořský Car* jako vyhocený vzdor proto politické situaci v Československu, za což mohl být celý soubor režimem prošetřován a stíhán, k čemuž naštěstí nedošlo.⁶³

V období ukončování první éry, v roce 1981 vznikla inscenace *Obluda, aneb Jak to bylo, když začalo pršet*. Šlo o snahu vrátit se „ke kořenům“, k nevázané veselosti a rozvernosti. Dobrodružná pohádka Dušana Radoviče byla opět uchopena velmi volně, orámována heslem „prší, budeme si tedy hrát“. Příběh o tradičním souboji dobra a zla byl výzvou k úniku z totalitních stereotypů, nekreativního opakování prázdných hesel a bezmyšlenkovitého připojování se k proudu společnosti, výzvou k udržení si tvořivého vztahu ke světu.

Naopak zcela nepolitickou inscenací byla dramatinizace pohádky Aloise Mikulky *O pokažené válce*.

2. experimenty s výtvarnými výrazovými prostředky

Do této skupiny řadím experimenty s černým divadlem⁶⁴ a luminiscenčním divadlem⁶⁵, především tedy inscenace *Ostrov splněných přání* a *Mořský Car*. *Ostrov splněných přání* byl vrcholem tvorby 70. let. Tuto pohádku Vojtěcha Cinybulka Šefrna opět upravil a vznikla travestie s parodickými prvky, směřující spíše k dospělému divákovi. Loutky byly na první pohled obyčejné, ale při speciálním nasvícení se rozsvítily zářivými barvami. Využitím metody černého a luminiscenčního divadla soubor ukázal, jaký divadelní, komediantský a trikový potenciál za textem cítí.⁶⁶

3. žánr a práce s nadsázkou a celková atmosféra inscenací – inscenace navazující na dosavadní poetiku a inscenace předznamenávající budoucí směřování souboru

⁶² RICHTER, C *Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 58.

⁶³ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 9. 4. 2017, Svitavy.

⁶⁴ Černé divadlo je převážně loutkářská technika spočívající v tom, že černě oblečení vodiči nejsou na černém pozadí vidět, takže v bočních bodových světlech vyniknou barevné loutky, popř. odhalené části těl a kostýmů. (pozn. autorky).

⁶⁵ Luminiscenční divadlo pracuje na stejném principu jako černé divadlo, jen jsou loutky, př. části těl nebo kostýmy natřené luminiscenčními barvami a za pomoci speciálního svícení je dosaženo zajímavého vizuálního efektu (pozn. autorky).

⁶⁶ Tamtéž.

V této skupině chci poukázat na inscenace, které se dají nazvat groteskou, parodií či travestií (jsou inscenovány s nadhledem a protkány množstvím slovních i situačních gagů), a do protipólu postavit inscenace, které se vyznačují komorností, lyrikou a využitím minima prostředků. Mezi lety 1977 a 1979 se v Cěčku střídaly inscenace tvořené v „klasičtější“ duchu, tedy založené na principech typických pro dosavadní poetiku souboru, s inscenacemi s koncentrovaným vnitřním zaujetím.⁶⁷ Do první podskupiny patří i první inscenace Cěčka *Poklad v kapli*, parodická loupežnická hra Libuše Martínkové, kterou se soubor snažil upravit do podoby grotesky pomocí nadsázky, množství gagů a písní. Inscenace byla vystavěna na humoristických až absurdních situacích, které často vycházely z typických vlastností spodových loutek.⁶⁸ Řadím sem také inscenace *Káčátko aneb Rádi děláme dobrých skutků*, *Ostrov Splněných přání*, *Obluda, aneb Jak to bylo, když začalo pršet*, *O pokažené válce* a *S drakem není legrace*.

Oproti nim stojí inscenace *Zazděná slečna aneb Hrobka dvou milenců* (1975), *O princezně a dědečkovi, se kterým byla legrace*, *Lesní balada*, *Muzikantské pohádky*, *Šťastný princ a Nevyměříme po přeslici*, které zpočátku působily jako vybočení z tradičního tvůrčího stylu, ale předznamenávaly budoucí směřování Cěčka. Byly inscenovány více obrazově, metaforicky se závažnějším až tragičtější vyzněním. V inscenaci *Zazděná slečna aneb Hrobka dvou milenců* se nově objevil princip vlastní dramatizace epického textu a s ní epický prvek umocňující kontakt s divákem (Brechtův zcižovací efekt – důsledné vystoupení ze hry, herci odstupují od postav, zastavují děj fabule a sami za sebe komentují postavy a dění na scéně). Vyprávění se tak stalo hlavním principem inscenací. Inscenace byla přijímána spíše rozpačitě a to jak ze strany diváků, tak ze strany souboru. Nové principy a postupy se ukázaly jako matoucí a narušující řád a formu. Šlo spíše o hledání cesty (Šefrna to nazval hledáním „serióznější dramaturgie“). V témže roce Jiří Břenek s Evou Šefrnovou sepsali a inscenovali v rámci Cěčka hříčku *Hadrfous*, která byla založena na možnostech nově objeveného vyprávěného divadla a totemových loutek.⁶⁹

Zvláštním případem je inscenace uváděná pod názvem *Dvanáct usmívajících se ježibab* - čtyři pohádky Aloise Mikulky - *O sněhuláčkovi a kočičce*, *O pánovi*, *Zvířátka hrají divadlo*, *Prasátka a vlk*, každá s jiným režijním vedením, propojeny

⁶⁷ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 57.

⁶⁸ DVOŘÁK, pozn. 48, s. 196-197.

⁶⁹ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 58.

do jednoho jevištního tvaru. První dvě pohádky jsou totiž inscenovány ve stylu klidnějším, lyričtějším, druhé dvě navazují na groteskní linii. Poslední inscenací první éry byla inscenace *Omlouváme se předem*, která byla koláží dvou jednoaktovek Pierra Henri Camiho, doplněnou o aforismy Kozmy Prutkova a poezií Benjamina Lorence. Mozaika veselých minikomedií stojí opět na pomezí veselé absurdní grotesky, ale díky spíše tklivému vyznění hraničí s druhou podskupinou.

Rozdělení do těchto skupin značí, že Céčko svůj dramaturgický výběr předloh pro inscenace nesystematizovalo, šlo spíše o výběr na základě aktuální společenské situace a emočního rozpoložení členů. Soubor inscenoval to, co jeho členy bavilo a zajímalo bez programové dramaturgické koncepce. Je jasné balancování mezi vtípnou, nevázanou rovinou a rovinou vážnější, zamyšlenější, nesoucí hlubší sdělení. Také je zřetelná postupně gradující touha z jeviště sdělovat vážná témata, na které bylo třeba upozornit. Ve své podstatě ale formální styl prochází jen drobnými proměnami a inscenace Céčka jsou na první pohled rozpoznatelné.

Nejúspěšnější inscenací 70. let byla inscenace *Ostrov splněných přání*. Dle slov Jana Císaře je inscenace zcela osobitým viděním loutkového divadla, řemesla i světa.⁷⁰ Tvůrci mohli prostřednictvím této inscenace pobuřovat „tradiční“ loutkáře, protože ve starých principech hledali nové, ty přetvořili k obrazu svému a převedli na jeviště. Použitím luminiscenčních barev a principu černého divadla, tradičního Šefrnova přetvoření textu, vložení muziky a písní, byla odlišná od všech dosavadních zpracování této Cynibulkovy pohádky. Byla to inscenace plná nápadů, přesného vodění loutek i hereckých výkonů, rytmicky propracovaná a scénograficky odkazující k prostředí tichomoří.⁷¹

Nejdiskutovanější inscenací první éry byla inscenace *Šťastný princ*, v režii Karla Šefrny a jeho budoucí ženy Blanky Pešové. Byla to první výrazně epizovaná inscenace, postavená na vyprávění, do kterého byly vkládány písně komentující děj. Cílem bylo vniknout do struktury inscenace, osobně a bezprostředně (ne skrz postavu) oslovit diváka a sjednotit osobní i divadelní postoj (postoj herce a postoj postavy). Vedlejším efektem epizace může být do jisté míry oslabení dramatického charakteru vztahů a jednání postav. Céčko se však snažilo, aby epické principy byly v rovnováze s principy dramatickými. Byly akcentovány dramatické momenty

⁷⁰ CÍSAŘ, *Hlas poroty*. Pozn. 61.

⁷¹ DVOŘÁK, Jan. Zpráva o 22. Loutkářské Chrudimi. *Československý loutkář*, 1973, roč. 23, č. 8-9, s. 31.

předlohy, kde docházelo ke konfliktu mezi postavami, a zdůrazněny (často domyšleny) konflikty (pochyby, nepochopení) mezi vypravěčem a postavou, případně mezi dvěma vypravěči.⁷² Představení *Šťastného prince* bourala pomyslnou hradbu mezi jevištěm a hledištěm, inscenace byla postavena na lyricko-poetickém vyjádření bez typického ironického podtónu. Byla scénograficky působivá, ale nejvýraznějším nositelem emocionálního náboje byly písně a slova. Inscenace nebyla vystavěna na dramatických situacích, minimální akce loutek a herců spíše ilustrovala text.⁷³ Proto tato inscenace strhla diskusi týkající se zařazení do divadelní kategorie. Hovořilo se o jevištním pásmu poezie stavěném na základech loutkového divadla, o zcela novém typu divadla vzniklého ze schopnosti tvůrců hledat, prozkoumávat a přetvářet známé principy do nových vazeb a možností jevištního ztvárnění. *Šťastný princ* odstartoval toto zkoumání, inovativní přemýšlení a překračování hranic mezi divadelními druhy v tvorbě inscenací svitavského Divadla C.⁷⁴

4. 3. Druhá éra – inspirace a vlivy

Zlom nastal na přelomu 70. a 80. let. Zásadně se proměnilo složení souboru. Karel Šefrna se rozvedl se svou ženou Evou, což byl pravděpodobně důvod, proč následně většina členů souboru odešla⁷⁵ a s příchodem nových členů nastaly proměny i v dramaturgii a celkové posuny v poetice. Zásadní byl příchod Blanky Pešové (později Šefrnové), která měla vliv na repertoár (došlo k posunu od politických komedií k poetičtějším předlohám), ale také na osobní život Karla Šefrny, což se v tvorbě také projevilo.

Blanka Šefrnová, rozená Horníčková, později Pešová, se narodila v roce 1951 v Šumperku. S divadlem se poprvé také setkala již na základní škole a v Sokole. Absolvovala hudební konzervatoř v Brně a hudební vědu na Karlově Univerzitě v Praze. Od roku 1972 učila hru na klavír na různých Lidových školách umění (později základních uměleckých školách), např. v Šumperku, v Blansku nebo ve Svitavách. S Céčkem poprvé spolupracovala v roce 1975 v inscenaci *Zazděná slečna*

⁷² Tamtéž, s. 63.

⁷³ CÍSAŘ, Jan. Rozhovory o amatérismu – Moji milí svitavští. *Československý loutkář*, roč. 30, 1980, č. 10, s. 230.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

aneb Hrobka dvou milenců jako osvětlovačka, nejprve jako externí členka, od roku 1978 jako stálá členka - herečka, muzikantka, dramaturgyně, výtvarnice a asistentka režie. Blanka je všestranně nadaná, což bylo a stále je předpokladem každého člena souboru. Kromě hraní na klavír a flétnu, spolupráci na scénografii, režii a dramaturgii, osvětlování, a zvučení, psala také písňové texty do inscenací, psala (a je tomu tak stále) do řady divadelních zpravodajů a periodik, účastnila se přehlídek dětského a loutkového divadla jako porotkyně, sama i se svým mužem Karlem vedla řadu seminářů např. na festivalu Loutkářská Chrudim. To, že Blanka svým divadelním citěním posílila kolektiv Divadla C, dokazuje tento úryvek z článku, který vyšel v časopise Divadelní hromada, jehož autorem je nezájatý pozorovatel, dramaturg a loutkář Jan Merta.

„Blanka má citlivou duši, umí přesně a krásně pojmenovat věci okolo divadla, píše v metaforách a tak myslí a cítí. Mnoho ví a mnoho zná z literatury. A je výborný kamarád.“⁷⁶

Dalšími osobnostmi, které soubor a jeho tvorbu ovlivnily, byly bezpochyby doc. Jan Císař (dnes prof. Jan Císař), Petr Lébl⁷⁷ a Jan Dvořák⁷⁸. Jan Císař Céčko ovlivnil především v oblasti teorie divadla. Jan Dvořák založil Východočeskou Lidovou konzervatoř, kterou Karel s částí souboru navštěvoval. To byl důležitý faktor, který ovlivnil divadelní práci Céčka. Konzervatoře fungovaly na principu seminářů, které vedly k prohlubování znalostí o divadle, ke zdokonalování divadelních technik a hlubšímu proniknutí do jednotlivých složek inscenace. Karel

⁷⁶ MERTA, Jan. Blanka Šefrnová. Divadelní hromada XXX, 2001, roč. 10, jaro, s. 54.

⁷⁷ Petr Lébl se narodil roku 1965 a zemřel v roce 1999. Byl režisérem, scénografem a hercem. Začínal v amatérském spolku Doprapo. od roku 1985 začal režisovat, nejprve ve svém mateřském divadle, později samostatně v souboru Jak se vám jelo (později Jelo). Psal scénáře, režíroval, většinou také vytvářel scény i kostýmy, výtvarně se podílel na inscenacích Miroslava Krobota nebo Petra Scherhaufera, v letech 1993-1999 byl uměleckým šéfem v Divadle Na Zábradlí. (pozn. autorky).

⁷⁸ Jan Dvořák se narodil roku 1925 a zemřel v roce 2006, v 80. letech byl ředitelem Divadla Drak v Hradci Králové, absolvoval umělecko-průmyslovou střední školu, čtrnáct let působil v Divadle S&H (Spejbla a Hurvínka) jako loutkoherec, výtvarník a režisér, což se stalo jeho loutkářskou školou. V letech 1965-1976 byl ředitelem a uměleckým šéfem královehradeckého Divadla Drak, kde se zasloužil o oživení a očištění tradice lidového divadla a odklon od iluzivnosti. Působil také jako pedagog technologie a herectví s loutkou na DAMU v Praze. Je autorem odborných publikací, dramaturgií a úprav pro inscenace, redaktor časopisu Českoslvenský loutkář, porotcem na Loutkářských Chrudimích, lektor seminářů a kurzů v mnoha institucích, divadlech a školách u nás i v zahraničí. Nepochybně poznamenal Loutkářskou Chrudim nejen svou pedagogickou činností, ale i vitálností a otevřeností svého moderního pohledu na loutkové divadlo. (pozn. autorky).

Šefrna byl společně s částí souboru seminaristou, později sám některé dílny vedl. Setkání s Petrem Léblem bylo obohacující v oblasti scénografie, ale také v tom, že tvůrci vzájemně zhlédli své inscenace a mohli o nich vést rozpravy.

Karel Šefrna hovoří o tom, že největší inspirací byly divadelní přehlídky samotné, a to nejen domácí, ale i zahraniční.⁷⁹ V roce 1981 navštívil soubor Mezinárodní festival loutkářů v maďarské Bekescsabě, v roce 1982 Španělsko a Portugalsko, v roce 1985 Polsko (v rámci Dnů východočeské kultury ve Walbrzyšském vojvodství) a Německo – Mezinárodní loutkový festival v Lingen. Tvůrci měli možnost každoročně zhlédnout množství různorodých inscenací, o nichž mezi sebou živě diskutovali. Jejich dílo bylo předvedeno porotě a divákům, získali tak zpětnou vazbu na svou práci, ale mohli také reflektovat práci jiných souborů.⁸⁰

Konec této éry je ohraničen také koncem fungování v budově Jitřenky, která se nacházela v neudržitelném stavu, a soubor byl tedy nucen svou činnost přesunout. Divadlo C z tohoto důvodu nemohlo v roce 1986 uvést novou inscenaci. Na začátku roku 1987 získali svitavští loutkáři nový prostor, který pojmenovali Prozatimní divadlo, kde setrvali až do roku 1997.

4. 4. Druhá éra – poetika a dramaturgie

Druhá éra byla pro Céčko dobou změny k přístupu k divadelní tvorbě, proměny poetiky a dramaturgie, i obdobím vrcholných inscenací. Hlavním tématem 80. let v Céčku byla svoboda, která v zemi chyběla, osobnějším tématy Karla Šefrny byl smutek z odchodu jeho ženy Evy a s ní velké části souboru, ale také radost z příchodu nových členů nabitých novými nápady. Proměna dramaturgie znamenala i proměnu zdrojů, z nichž soubor vycházel - jednalo se hlavně o autorské zpracování různorodých literárních předloh. Zpočátku dramatické texty (absurdní aktovky a dramata), později i prózy (moderní, většinou současná pohádka, pikareskní román, fantaskně realistická novela) a poezie. Zkoušení a experimenty se pomalu formovaly do jasně definovatelné poetiky. Celkově inscenace v tomto období zvažněly, došlo k prohloubení, které vycházelo z touhy po nosném a obsažném tématu vztahujícímu se k současné situaci. Každá inscenace měla jasný záměr a cíl, jemuž byly podřízeny

⁷⁹ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

⁸⁰ MOHR, pozn. 3.

všechny složky. Poetika byla více duchovní, prostředky alegorické, symbolické, často skrývala vážná politická témata. Ve většině inscenací však nechyběl typický humorný nadhled a radost z bytí na jevišti. Céčko se stávalo autorským divadlem, umělecké dílo plynulo z vnitřního světa inscenátora, s využitím syntetického, totálního loutkového divadla. Charakteristické znaky v tvorbě této etapy shrnul Luděk Richter:

„Éra hledání hodnot v životě, především v člověku, éra příklonu k outsiderům, vystupuje téma obětavosti, schopnosti upřednostnit potřeby druhého před potřebami vlastními (třeba i existenciálními) ... I když jde mnohdy o témata společenská, jsou nahlížena vždy skrze jedince jako zdroj příčin i aktivního činitele.“⁸¹

Proměnou prošla také kompozice a struktura inscenací. Každý Šefrnův jevištní tvar byl členěn písňovými vstupy, postupně se inscenace stavěly na principu mozaiky nebo koláže, ačkoli přesnějším pojmenováním by byla spíše metaforická skladba jednotlivých obrazů. Často se jednalo o několik příběhů v jednom rámci, či epické náměty volně řetězené a prokládané písněmi a jinými vstupy. Některé inscenace hraničily až s kabaretem, provázaná pásma poezie byla atomizována zhudebněnou poezií či vlastními písněmi, jednotlivá „čísla“ byla skládaná za sebou apod. Častým principem bylo převedení dialogů do písní.

I kompoziční principy umožňovaly tvůrcům zařadit prvky epizace – vstupovat bezprostředně a osobně do děje a posilovat sdělení. Místa „stříhu“ (přerušení děje a vstup např. písně) umožňoval vytvářet vlastní sdělení a přinášet pohledy inscenátorů. Soubor převáděl své životní zkušenosti na jeviště, ale nevyslovoval je jasně formulovaným tématem, nýbrž pocitem.⁸²

Dramaturgie tohoto období podle Jana Císaře není jen práce s textem, ale něco, co je také vyslovením nejvnitřnějšího pocitového a myšlenkového světa⁸³, o čemž svědčí vyhodnocení této etapy divadelní teoretičkou, redaktorkou divadelních časopisů Alenou Exnarovou:

⁸¹ RICHTER, C *Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 62.

⁸² Tamtéž, s. 63, 67.

⁸³ CÍSAŘ, Jan. *Čas dramaturgie. Československý loutkář*, 1986, roč. 36, č. 1, s. 16.

„Od legrácek a obecněji traktovaného „vítězství dobra nad zlem“ se dostávají ke konkretizaci témat a životních postojů, k mnohostrannějšímu obsahovému i formálnímu sdělení. Od razantního situačního humoru dospívají převážně k humoru jemnějšímu, lyrizujícímu, vycházejícímu z podstaty nitra člověka, objevují poezii...“⁸⁴

V této éře vznikly tři inscenace: *Zlatovláska*, *Ruka* a *Pohoda aneb Bud' chvála Kašpárkům*. Společné znaky v oblasti volby témat a v dramaturgii je řadí do jedné etapy, v níž se dají inscenace rozdělit ještě na dvě skupiny. První skupina obsahuje témata a sdělení zrající v členech souboru – jde o inscenace *Zlatovláska* a *Pohoda aneb Bud' chvála Kašpárkům* (tematická linie vrcholí v inscenaci *Edward* ze třetí etapy). Je to skupina inscenací, kde je nejsilnějším motivem síla lásky, víra v člověka a jeho postavení ve světě (do kterého se vkrádají socialistické vlivy). Vše graduje až do oslavy bláznovství a absurdity. Ve druhé skupině zůstává jen inscenace *Ruka*, stará maňáskárna, „rakvičkárna“, jarmareční divadlo postavené na situační komice, které plnilo spíše relaxační funkci a mohlo být považováno za návrat k „cěčkovské tradici“. Inscenace *Ruka* podle hry Louise Émila Edmonda Durantyho, byla postavena na nevázaném humoru a situačním gagu. Zároveň ale nesla hluboké téma - téma zločinu a trestu, mocenského až politického zla a téma osobního podílení se na stavu světa. Cěčko se soustředilo na práci s loutkou, v tomto případě s maňáskem, kterého běžně ve svých inscenacích nepoužívalo. Snažilo se, v návaznosti na techniku tradičního maňáskového divadla, vytvořit současnou, dramaturgicky posunutou a jejich vlastní styl respektující inscenaci. Což se ovšem do důsledku nepodařilo, protože závažné téma se nepovzneslo nad situační komiku „rakvičkárny“.⁸⁵

Inscenace *Zlatovláska* z roku 1983 je považována za jednu z nejimpozantnějších inscenací Divadla C. Zajímavostí je, že ve stejném roce ji inscenovalo profesionální loutkové Divadlo Drak, díky čemuž svitavští neunikli porovnávání. Inscenace vznikly nezávisle na sobě, oba soubory se pokusily o interpretaci kvalitního tematického základu a básnického jazyka výrazovými prostředky loutkového divadla. V kontextu tvorby svitavského Cěčka, *Zlatovláska* prosadila nový směr, který se nesl ve znamení ztišení a neokázalosti. Soubor byl

⁸⁴ EXNAROVÁ, pozn. 2, s. 34.

⁸⁵ Tamtéž, s. 35.

značně proměněný, disponoval menším počtem členů, mezi byli nimi také Petr Svojanovský a Karel Tóth, kteří společně s Karlem Šefrnou inscenovali Kainarovo přebásnění lidové pohádky jako nové přebásnění jevištní.⁸⁶ Vzhledem k tomu, že prostředky loutkového divadla byly už tehdy sdělné především v rovině metaforické, realizované z velké části ve scénografii, došlo k logickému krácení původního textu a dramaturgickým úpravám. Veršová skladba byla narušena, textové sdělení bylo zčásti převedeno do neverbální roviny – obrazové a zvukově hudební (objevily se i voice-bandové prvky⁸⁷). Kainarovu poetiku tvůrci hledali také v potměšile scénografii, v syrovosti materiálu a výrazu loutek (celá výprava byla dřevěná). Zajímavostí bylo použití javajek, protože tento typ loutek Céčko běžně nevolilo, ale také použití částí těla místo loutek, např. třepotající se vlasy jako mravenci, ruce jako krkavci. Inscenace byla výtvarně a pohybově metaforická, laděná baladicky s monotónním temporytmem bez jasného výrazného vrcholu. Vyvolala mnoho diskusí týkajících se srozumitelnosti jevištního ztvárnění a těžké orientaci ve sledu významů a situací bez znalosti původní předlohy.⁸⁸

V roce 1984 uvedlo Céčko inscenaci *Pohoda aneb Bud' chvála Kašpárkům*, koláž loutkových příběhů Bedřicha Beneše Buchlovana, proloženou citacemi Karla Čapka a písněmi Jaroslava Ježka a Karla Šefrny. Šefrna dokázal předlohu zbavit přebytečnosti a ve zkratce zobrazit dobu.⁸⁹ Mozaika seskládaná z jednotlivých čísel a výstupů měla podobu téměř prvorepublikového kabaretu plného písní, radosti a optimismu. Dramaturgická linie ovšem vedla od této pohody přes postupné zpochybňování, až k důležitým společenským, národním, až státoporným otázkám. Asociativně tak vedla diváka k hlubšímu zamyšlení nad evokovanou dobou a nad kořeny zla. Inscenace byla velmi angažovaná, kde tvůrci zaujímali a vyjadřovali své stanovisko k problémům a zároveň vyzývali diváka k zamyšlení nad vlastním stanoviskem, podílem či vinou na stavu světa.⁹⁰

Všechny tři inscenace se zabývaly tématem mezilidských vztahů, zodpovědnosti jedince za svoje chování, ale i zodpovědnosti světa a společnosti vůči jedinci (v tomto období směřováno především k tématu manipulace s člověkem,

⁸⁶ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 66.

⁸⁷ voice-band je způsob sborového přednesu textu, využívající hudebních, melodických a rytmických kvalit mluveného slova a orchestrace mužských a ženských hlasů. (pozn. autorky).

⁸⁸ EXNAROVÁ, pozn. 2, s. 35.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 67.

s davem), čímž se nevymykaly inscenacím ostatních souborů působících v 80. letech. Svá témata tvůrci hledali v předlohách, které na první pohled byly od sebe velmi vzdálené, vnitřně však silně tematicky spjaté. Při práci na inscenaci vycházel soubor z vnitřní podstaty a smyslu zvolené předlohy, teprve potom ji uzpůsoboval k „obrazu svému“ a snažil se tvořivě interpretovat sdělení předlohy a to prostředky loutkového divadla, ale i vhodnými a přesnými výrazovými prostředky inspirovanými mimo oblast loutkového divadla (poezie, výtvarné umění,...). Céčko svými experimenty se zástupci dramatických postav během 80. let ještě podpořilo svou pokoru a úctou k loutce – předmětu – části těla, s nimiž pracuje jako se znaky. Volbou těchto předloh umocnilo své objevování poezie a krásy ve věcech kolem, metaforicky pojmenovalo určité jevy a motivy a ještě více se soustředilo na navození atmosféry. Atmosféra se stala významotvorným prvkem, protože napomáhala přesnějšímu sdělení tématu divákovi.⁹¹

4. 5. Třetí éra – inspirace a vlivy

Třetí éra se začala formovat v roce 1987 a trvala až do roku 2001. V roce 1988 soubor opustil Prozatímní divadlo a přestěhoval se do Lidového divadla, do prostor nazvaných Divadlo v kavárně. Do tvorby a aktivit souboru se po roce 1989 promítly porevoluční pocity. Členové Céčka se angažovali v místní politice, založili spolek pro město, který vyhrál volby a pracoval na restrukturalizaci Svitav. Někteří vstoupili do zastupitelstva a zasloužili se tak o zajištění finančních prostředků, které byly použity na vybudování Divadla Trám (v prostorách kina Vesmír), kam se soubor přestěhoval v roce 1997, a multifunkčního kulturního centra Fabrika Svitavy. V Divadle Trám byla později otevřena Dramatická školička, kterou dodnes vede Jana Mandlová. K projektu přestavění staré továrny na multifunkční kulturní prostor se přidal Petr Mohr, který se zasloužil o vybudování něčeho, co v České republice nemá obdoby. A díky prostorovým možnostem, které Fabrika nabízí, se do Svitav, kromě jiného, umístily i některé umělecké přehlídky a festivaly, jako např. Svitavský Fanda, Svitavský Dýchánek, POSED, celostátní kolo Dětské Scény atp.⁹²

⁹¹ EXNAROVÁ, pozn. 2, s. 36.

⁹² MOHR, pozn. 3. s. 112, 113.

Vlivem politické situace (někteří členové odešli z divadla a začali se naplno věnovat politice) a výrazným posunem témat se složení souboru radikálně proměnilo, takže od začátku 90. let čítalo Cěčko šest až osm členů.

V 90. letech Divadlo C také několikrát vyjelo se svými inscenacemi za hranice. V roce 1992 do německého Walkertshofenu na festival Spielwerk, v téže roce do francouzského městečka Saint-Louis na festival divadel krátkých scén Theatra 92, kde reprezentoval Československo společně se soubory Fkufu (Olomouc) a Tatrmani (Sudoměřice) a kde mohl zhlédnout dalších 23 souborů z Evropy, v roce 1992 do Maroka na Světový festival amatérského divadla.⁹³

4. 6. Třetí éra - poetika a dramaturgie

Na rozdíl od inscenací 70. a 80. let, plných symbolů, které byly silně společensko-kritické, bylo možná v inscenacích 90. let a počátku nového tisíciletí vyzorovat prohloubení výtvarné metaforičnosti, zvýšený smysl pro nonsens a absurdno, vše nesené autentickým herectvím. Poetika syntetického autorského divadla zůstala, tematická linie (počínající už u *Šťastného prince*) směřovala k odhalování a prezentování principu lidskosti, vlídnosti a jejich protikladů, k prezentaci přirozeného bláznovství a hravosti člověka. Nové období, které plně nastoupilo po uvolnění politické situace po roce 1989, se vyznačovalo lyrizující polohou blízkou poezii, méně ideově a politicky angažovaným obsahem (výjimkou je inscenace *Hamlet*, 1989). Soubor se zabýval spíše všelidským poznáním, odrážel životní i umělecké krize tvůrců (především Karla Šefrny), pracoval s životní i divadelní zkušeností členů souboru, kladl existenciální otázky o smyslu života a snažil se o pochopení lidských slabostí a nedostatečností, o sympatie k outsiderům, handicapovaným a jinak vyvrženým ze společnosti. Objevovalo se téma vítězství lidského optimismu a téma souboje lidské dobroty a povinnosti.⁹⁴ Témata inscenací byla těžko krátce definovatelná stejně jako divadelní forma, do které se inscenace Cěčka řadily. Čím dál častěji se v tvorbě divadla objevovalo překračování hranic loutkového divadla a přejímání principů z divadla poezie. Slovo a loutka fungovaly

⁹³ Tamtéž, s. 74, 100, 108, 118.

⁹⁴ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 68-69.

ve vzájemné syntéze, fantazie slov byla přetavena do fantazie hudební a výtvarné⁹⁵, loutkovost nabyla zcela nových kvalit – předmět nebyl tradičně oživován, spíše šlo o hmotu, která nějakým způsobem ozvláštňuje herce. V tomto období tedy vznikaly jevištní tvary, montáže, koláže, výrazně výtvarné, poetické, silně emotivní, atmosférické a metaforické, se schopností vtáhnout diváky až do samého středu inscenace.

Počátkem 90. let se Céčko vědomě napojilo na své předchozí linie. Tvořilo divadlo silně výtvarné, tematicky se pohybující v oblasti mezilidských vztahů, hudební složka sloužila, kromě jiného, také k vytváření atmosféry. Navazovalo na linie lyricko-poetické, formálně také na pouťové, kramářské, komediální divadlo, ovšem obohacené o hloubku životních i divadelních zkušeností. Částečně mizí humorný nadhled, který je nahrazen vnitřním ponorem do situace, uzavřením do vnitřního světa a určitou formou bilance životní i divadelní dráhy.

Kompozičně se jednalo o těžko definovatelné jevištní tvary, nejčastěji pojmenovávané jako mozaiky nebo koláže, pásma poezie, série básní, asociační řetězce obrazů inspirované epickými texty nebo hudebně-loutkářská zpracování literárních předloh. Jednotlivé části byly tematicky rámovány a prokládány písněmi, lze hovořit o také tzv. text appeal.⁹⁶ Také přibyl prvek zařazení příběhu (celé struktury inscenace) do širšího kontextu doby. Důležitou součástí představení byla tvorba tzv. společenství s diváky. Šlo o proměnu prostoru a rušení hranic mezi jevištěm a hledištěm (kabaret *Pohoda aneb Bud' chvála Kašpárkům* byl pojat jako společné posezení u piana, kde byl loutkami hraný příběh jen jednou z částí, uprostřed písně o pašících byli diváci nakrmeni, byly jim svěřeny rekvizity, měli možnost vstoupit na jeviště a stali se tak součástí jevištního dění) a zintenzivnění vztahu mezi herci a diváky, z čehož vyplývalo divácké zaujetí. Daní za intimní a interní prožitky (jak souboru, tak diváků), byla potřeba hrát jednotlivá představení pro menší počet diváků, což nebylo vždy možné, a až obřadná sounáležitost s divákem balancovala na hraně s divadelním sdělením. Potřeba probouzet v lidech lidskost hrozila

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Autorem pojmu Text-appeal je Ivan Vyskočil, jedná se o paradivadelní produkci s prvky improvizace, při níž autor či autoři recitují, předčítají, vymýšlejí, př. náznakově hrají, básně, povídky nebo krátké hříčky. Toto je doprovázeno zpěvem písní, komentáři a přímým oslovením diváka a jeho vtažením do hry. (pozn. autorky).

nebezpečím introvertního uzavření se do komorního až terapeutického společenství s diváky v nejbližších řadách na úkor diváků vzdálenějších jevišti.⁹⁷

Koncem 90. let vygradovala touha po výpovědi o životě. V posledních dvou inscenacích této éry se objevily životní pocity (radost, láska), motivy svobody a zmoudření a až mýtické vyprávění o řádu světa. Stylově a formálně byl soubor na velmi vysoké úrovni, tvořivá práce s pohyblivým a proměnlivým znakem, jemný humor a působivá atmosféra byly standardem, herectví působilo lehce, nenásilně a přirozeně, místy jakoby šlo spíše o improvizaci, než o pečlivě nazkoušenou inscenaci. V tomto období získalo Divadlo C několik ocenění za dlouholetý přínos do amatérského divadelnictví.

Inscenace této etapy je možné stejně jako u předchozích etap rozdělit do dvou menších celků. První skupina inscenací (tvorba mezi lety 1987-1995) je charakteristická kompozičním i obsahovým rozvolněním, druhá skupina (tvorba mezi lety 1996-2001, s přesahem do počátku rodinného divadla) se vyznačuje návratem k sevřenosti fabule, s čímž souvisí výběr prozaických, nepoetických předloh.

V první skupině inscenací třetí etapy lze vysledovat posun v dramaturgické struktuře. Céčko si během let vytvořilo jasný osobitý styl, který prolíná celou jeho tvorbu. Na rozdíl od první etapy, kde se výběr předloh zdá náhodný, založený spíše na líbivosti a zajímavosti, na hledání té nejlepší cesty a nezaměnitelné poetiky, je v této etapě patrné, že soubor našel typ literatury, která byla jeho tvorbě nejbližší. Byla to literatura snová, fantaskní a pohádková, tendující k přesahům do absurdních rovin. Často se jednalo o poezii či velmi poetickou prózu, prvky nonsensu a absurda byly přítomny prakticky ve všech inscenacích. Samozřejmě se objevily výjimky (v případě této éry u inscenací *Hamlet* a *Sen noci svatojánské*). Kompozice se ustálila, rámeček tvořily vztahy herců. Prohloubila se poetika syntetického autorského divadla, výrazně založeného na výtvarné metafoře a prolínání s hudbou, to vše nesené autentickým autorským herectvím.⁹⁸

Ačkoli lze pojmenovat společné formální i obsahové znaky, každá inscenace je něčím výjimečná. Ať už použitím netradičních předmětů místo loutek, využitím až cirkusových prvků, nebo přirovnáním cesty Dona Quijota k cestě souboru.

⁹⁷ RICHTER, C *Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 70.

⁹⁸ Tamtéž, s. 72.

První inscenace této éry – *Edward* navazuje na tematickou linii započatou ve druhé etapě (*Zlatovláska – Pohoda aneb Bud' chvála Kašpárkům – Edward*). Byla to inscenace sestavená volně podle limericků Edwarda Leara, nonsensové pásmo hrané s předměty denní potřeby (plechovka, špulka od nití, klobouky apod.), které asociativním řetěžením sdělovalo pocity z jednotlivých básní. Mozaika, opět stavěná na principu společenství mezi herci a diváky, skládaná z textu, písni, výrazného vizuálu a množství metafor, byla objevováním krás světa. Tématem bylo přijímání, odmítání či opomíjení druhých, mezilidské vztahy a boje o dominanci.⁹⁹ Téma z přechází linie po *Edwardovi* rozvíjí inscenace *Jako pel...*, na motivy Pohádky o listonošovi Jiřího Wolkera. V *Edwardovi* se otevřelo téma pochopení pro lidské slabosti a nedostatečnosti, v inscenaci *Jako pel...* se objevila základní etická otázka lidské zodpovědnosti a skutečné *mravnosti*. Dějová linie pohádky byla atomizována zhudebněnými básněmi Jiřího Wolkera. Pro sdělení tématu byly využity znakové, symbolické až abstraktní prostředky, téměř filmový princip cílení divákovy pozornosti umožňoval nahlížet hlouběji do nitra postav, rozkládání a skládání obrazů malovaných na prknech bylo metaforickým vyjádřením vnitřního pocitu postav.¹⁰⁰ Těmito výrazovými prostředky se soubor opět odchýlil od tradičně vnímaného loutkového divadla a dostal se k jevištnímu tvaru, který by se dal nazvat výtvarným divadlem poezie.¹⁰¹ Obecné téma lidskosti, lidského poslání a lidského bytí na světě, které bylo započato v *Edwardovi*, rozšířeno v *Jako pel...*, bylo v inscenaci *Moře* zacíleno na poslání člověka jako rodiče. Inscenace na motivy krátké pohádky Olgy Hejné byla příběhem o povinnosti člověka ochraňovat bezbranné dítě, tvořit pro něj podmínky pro život a připravit ho na vykročení za hranice rodičovské ochrany a vlivu.¹⁰² Kompozičně se inscenace velmi podobala předchozí inscenaci *Jako pel...*, pohádka byla prokládána zhudebněnými básněmi Jiřího Žáčka, pohrávajícemi si s různými podobami moře. Na rozdíl od apelativního *Jako pel...* však nesla spíše klid, radost a pohodu z pocitu kolektivní sounáležitosti. Téma i základní kompoziční princip předchozích inscenací vrcholí v inscenaci *Trakař aneb Velké vynálezy* (1991), která je hudebně-loutkářským zpracováním Prévertových básní v próze. Tématem bylo zařazení člověka do širšího kontextu a jeho zodpovědnost k přírodě a Bohu.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ EXNAROVÁ, pozn. 2, s. 36.

¹⁰¹ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 72.

¹⁰² Tamtéž.

Některé z básní byly převedeny do písňové podoby, místo obvykle používaných loutek, byly použity předměty, které někdy svou funkcí připomínaly představovanou postavu nebo zvíře (např. pingpongové míčky odrážející se od desky piana jako gazely, nebo skleničky na vysokých nožkách jako žirafy apod.), anebo předměty ledabyle upravené téměř do figurativní podoby (např. tyč od koštěte s několika fáborky jako kůň). Dynamická práce se světlem, výrazná vizuální podoba, vysoká míra metaforičnosti a silný emotivní náboj se staly v této etapě typickým znakem inscenací Divadla C.

Následující tři inscenace ještě stále rozvíjely téma předchozích inscenací této etapy, základní kompoziční styl byl obdobný, lišil se ale výběr předloh, divácká adresa a hlavní sdělení. Inscenace *V páté knoflíkové dírci* (1993) a *Bláhové pohádky* (1994) vznikly na základě moderních pohádek určených dětskému divákovi. Tvůrci však nepředávali sdělení těchto pohádek ve smyslu sdělování moudrosti „hloupému“ dítěti, ale ve smyslu rozmlouvání s ním jako rovní s rovnými. V inscenaci podle pohádek Leopolda Suchdolčana *V páté knoflíkové dírci* šlo o minimalistické zobrazení toho, co je velké a důležité. Do *Bláhových pohádek* je schováno téma štěstí, které je třeba hledat v maličkostech. Inscenace byla vytvořena na motivy pohádek Carla Sandburga s mottem „Dneska je dobrej, šťastnej den...!“¹⁰³. Předloha je až surrealistická, příběhy jsou psány v nostalgicko-melancholickém, často až smutném duchu, rámovány vyprávěním slepým Bramborou (opět motiv handicapované postavy). I přes potemnělou náladu předlohy inscenace nevyznívala pesimisticky, protože životní nezdary a absurdnosti světa byly vyvažovány vírou v člověka a štěstím, které je třeba hledat i ve všedních věcech. Loutky byly různé – hůlkové, manekýni (plyšové hračky a panáčky) i zcela nefigurální (objekty).¹⁰³

Inscenace *Tak trochu...* (1992) se vymykala tím, že ačkoli částečně vycházela z románu *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes y Saavedra), nejednalo se o přepracování do jevištní podoby ani o dramaturgii. Inscenace byla spíše kabaretem rekapitulujícím cestu samotného souboru (či snad cestu loutkového divadla vůbec), která byla přirovnána k cestě Dona Quijota a symbolickou hrou s tématem quijotovství. Zásadní rozdíl mezi touto inscenací a inscenacemi předchozími je ten, že se zde loutky objevily ne jako výrazový prostředek, se kterým se hraje, ale jako prostředek, jehož prostřednictvím kterého

¹⁰³ Tamtéž, s 69-70.

soubor ironizuje sám sebe. Jan Císař vnímal tuto inscenaci jako sarkastickou reflexi československého loutkářství, včetně neutuchajícího sporu „ortodoxních loutkářů“ a „novátorských loutkářů“. Označil tuto inscenaci jako „divadlo o divadle“ nebo „loutkové divadlo o loutkách“¹⁰⁴

V inscenacích, které následovaly, byl znatelný pozvolný návrat k figurální loutce jako jednající postavě (Bystrouška, liška, Penzion Grillparzer a Slon).

Od poloviny 90. let se soubor obrací zpět k sevřenější fabuli v inscenacích Bystrouška, liška (1997) vycházející z Lišky Bystroušky Rudolfa Těsnohlídka a Penzion Grillparzer (2001), který byl volně inspirován novelou Johna Irvinga. Inscenace *Penzion Grillparzer* je od ostatních inscenací odlišná především proto, že předloha Johna Irvinga je realistická, ačkoli jde o jakýsi penzion plný bizarních obyvatel. Tvůrci text převedli do zkratky, kterou uchopili standardně s poetickým přesahem, ozvláštňené nadsázkou a groteskními výjevy.

Inscenace *Bystrouška, liška* je považována za nejúspěšnější inscenaci Divadla C, proto je jí věnována větší pozornost v následné analýze.

Zcela výjimečnou inscenací třetí éry se stala inscenace *Hamlet*, kterou Karel Šefrna napsal na motivy hry Williama Shakespeara a úpravy Bedřicha Beneše Buchlovana v roce 1988, a měla premiéru 15. listopadu 1989. Lišila se výraznou političností, kompoziční strukturou i použitými loutkami, proto se jí budu rovněž blíže věnovat v následné analýze.

Inscenace byla hrána společně s ještě razantněji kráceným *Snem noci svatojánské* pod názvem *Pan William*.¹⁰⁵

Penzion Grillparzer byl poslední inscenací, kterou Céčko hrálo ve svém standardním hereckém složení. S přelomem tisíciletí přišel také přelom v souboru a následující inscenaci *Slon* už hrálo Divadlo C ve zcela jiném složení. Ovšem fungování herců na jevišti, jejich energie, optimismus a kooperace se z jejich tvorby nevytratily.

¹⁰⁴ CÍSAŘ, Jan: A znovu v Chrudimi: 20.00 – LS „C“ Svitavy – Karel Šefrna: Tak trochu... *Československý loutkář*, 1992, roč. 42, č. 9, s. 197.

¹⁰⁵ RICHTER, C *Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 69-70.

4. 6. 1. Analýza inscenace *Bystrouška, liška* (1997)

Inscenace *Bystrouška, liška* spadá do pozdní třetí etapy tvorby Divadla C. Od inscenací, které vznikaly ve druhé polovině 80. let a v první polovině 90. let, se lišila především volbou dějově sevřené prozaické předlohy. Lze říci, že byla vrcholným dílem této éry Céčka, byly v ní užity principy, které se v průběhu třetí etapy zformovaly do jasně rozpoznatelného režijního stylu. Tento jevištní tvar se nedá nazvat pásmem, mozaikou, ani asociačním řetězcem obrazů, jako to bylo u předchozích inscenací. *Bystrouška, liška* měla jasnou narativní linii, které se tvůrci drželi a prokládali ji písněmi, které kompozici neatomizovaly, spíše podporovaly děj. Jednalo se o loutkový muzikál, ve kterém písně vyjadřovaly emoce postav, nebo fungovaly jako prostředek k metaforické zkratce.

Inscenace byla silně antiiluzivní, a to i přesto, že se soubor vrátil k figurálním loutkám. Herci vstupovali do jednoho prostoru společně s loutkou, zcela odkryli vedení, stávali se partnery loutek, dokonce přebírali roli loutky jako dramatické postavy na sebe, nebo komunikovali s diváky. Souhra užitých formálních a obsahových prvků, společně se souhrou herců, vytvořila inscenaci, která své silné sdělení přenášela do hlediště prostřednictvím písní, dialogů a akce herců s loutkami, ale také výše zmíněným vybudováním úzkého společenství s diváky. Ti byli vtaženi nejen skrze ztvárňované lidství, vyjadřované vším, co se na jevišti odehrávalo, ale také skrze princip epizace, jímž se herci obraceli k divákům (zcizovacím efektem – vystoupením z role, také přijetím diváka mezi sebe při počátečním rozdávání vína).

Pohádka *Liška Bystrouška* Rudolfa Těsnohlídka je zasazena do prostředí moravské vesnice, proto jsou dialogy postav jednoduché, protkuté zemitým, lehce obhroublým humorem, z čehož pramení určitý druh komičnosti podtržený moravským nářečím, kterým jsou psány přímé promluvy postav. Text je rozdělen do tří částí – liščino dětství, pubertální stadium a dorůstání do dospělosti. Čtenář podrobně sleduje vývoj Bystroušky i revírníka. Děj začíná, když revírník potká pana faráře a společně zamíří do hospody na sklenku vína. Společně s rektorem pak nad kartami filosofují o životě, o ženách a o manželství. Revírník je jediný, kdo má manželku, děti a vnuky. Lamentuje nad svým rodinným stavem a své přátele nabádá ke zdrženlivosti. Pak ale tento muž projde veškerými peripetemi s Bystrouškou, pozná, že člověk je na svobodě stejně divoký jako zvíře a svou pravou lidskost pozná

až v manželství, kdy mu je svoboda do jisté míry odebrána. Bystrouška vyrůstá mezi lidmi zpočátku jako domácí mazlíček, později začne projevovat svou zvířecí stránku (pokouše jednoho vnuka) a je uvázána na řetěz. Omezení pohybu jí nezabrání, aby provokovala drůbež a starého psa Lapáka a čas od času nějakou slepici zardousila. Bystrouška je v hájovně spokojená, má přístřeší, potravu i společnost. Jednoho dne zardousí kohouta, za což ji chce revírník potrestat. Liška raději uteče do lesa, ale vzhledem k tomu, že vyrostla u lidí, neumí se o sebe ve volné přírodě postarat. Dochází k rozporu mezi svobodou spojenou s hladem a nesvobodou spojenou se sytostí. Vrací se tedy pořád do hájovny, kde si obstarává obživu a vždy dojde ke střetu s Lapákem nebo se samotným revírníkem. V lese nemá žádné přátele, v textu je naznačeno, že chodí do hájovny také proto, aby nebyla sama. Po čase pozná lišáka, zcela se změní, oddá se lásce k němu a je, stejně jako kdysi revírník, zbavena své divokosti a nachází v sobě „lidskost“.

Tato srozumitelná linie je doplněna o množství postav a drobných dějových odboček. Kromě revírníkovy rodiny a přátel, psa Lapáka, Bystroušky, jejich sourozenců a lišáka, do příběhu vstupuje také jezevec, žabák, komár, prase, řezník, dvě hospodyně, prodavač drůbeže, bezdomovec (stěhovavec) a spousta lesní zvěře. Každé postavě je ponechán poměrně velký prostor, čtenář se dozvídá něco z jejich života, nahlédne do jejich nitra, pozná dokonce vnitřní touhy a sny některých z nich, a to bez ohledu na to, že příběhem projdou a role je v ději jen epizodní.

Poslední část Těsnohlídkova příběhu nese silný nábožensko-společenský podtón a je snadno čitelnou metaforou k dospívání lidské dívky. Dospívající Bystrouška se zajímá o svůj vzhled (pláče, když přijde o konec ocasu – o svou chloubu, sleduje sama sebe v odraze na hladině vody, dotýká se svého těla a hodnotí jej lidskými měřítky) a touží po lásce. Když se objeví lišák, komunikují spolu jako lidé na prvních schůzkách. Liška jej pak pustí do svého doupěte, což strhne vlnu nepokoje mezi lesními zvířaty. Jsou velmi pobouřena, že pár žije mimo právoplatný sňatek, dokonce pomlouvají Bystroušku pro nemravnost a pro poskvřnu cti. Nemanželský sex si musí liščí dvojice odčinit pokáním, které jim nakáže farář datel. Teprve potom je může řádně oddat. Když se tak stane, lamentování zvěře ustane.

Těsnohlídkův text byl pro potřeby inscenování výrazně upraven. Na dramatinizaci se kromě Karla Šefrny podílela také Jana Mandlová, společně text zkrátily (z 203 stran Těsnohlídkovy pohádky vzniklo necelých 6 stran scénáře) a

ponechali pouze dějovou kostru. Pro srozumitelnější komparaci původní předlohy a scénáře, stručně popisují ponechanou osu příběhu.

Revírník při cestě z hospody chytí v lese lišče (Bystroušku), které donese domů do hájovny. Liška vyrůstá mezi lidmi, ale nezapře svůj divoký původ, proto je jí odebrána svoboda. Útěk z hájovny do lesa jí sice navrátí volnost, ale nese s sebou nepohodlí a hlad. Návrat zpět k lidem není možný, tak se o sebe Bystrouška musí postarat sama, její osamělost končí ve chvíli, kdy potká lišáka, nachází lásku a tím i sama sebe. Příběh je uzavřen zmoudřením revírníka, který v hospodě před přáteli přirovnává divoké zvíře ke svobodnému člověku. Opilý se pak vrací domů lesem, kde usne a kde se kolem něj opět sbíhají zvířata, včetně liščat – Bystrouščiných mláďat. Revírník tu nejdříve chytí, ale hned ji zase pustí, protože ví, že lišky patří lesu.

Zpracování Karla Šefrny a Jany Mandlové nebylo pravidelným dramatickým textem, a to ani v rovině kompoziční, ani v pojetí dramatičnosti. Motivací postav k jednání nebyla nesnesitelná situace, která by gradovala ke konfliktu a řešení, šlo spíše o reakci na aktuální situaci. Místo klasické výstavby dramatu, byla inscenace obrazem života dvou postav – lišky a revírníka a do kontrastu položeného tématu dospívání a stárnutí. Dospívání, ve kterém člověk objevuje sám sebe, a stárnutí, s jehož přijetím přichází zmoudření a smíření s během života, v němž každý věk má svou krásu, svá práva a své pravdy.

Motiv podobenství zvířete s člověkem byl ponechán, ale směřován spíše k lidské potřebě hledat blízké lidi, milovat a nacházet v sobě dobro. Inscenace byla příběhem mladé dívky – lišky, která stejně jako revírník, hledá své místo na světě.

Pro dramaturgii byly vybrány jen některé postavy – revírník, farář a rector, revírníkova žena, liščata, Bystrouška, lišák, slepice, kohout a prase na dvorku, zvířata v lese – žabák, komár, jezevec a řezník. Z původní předlohy byla také zachována prostředí, kde se děj odehrával - hospoda, hájovna a dvorek, les a cesty mezi těmito prostory. Les jako symbol volnosti a svobody (Bystrouška tam utíká ze zajetí, revírník tam usíná, když se bojí jít domů), hospoda jako únikový prostor pro revírníka (podobná funkce jako les), hájovna a dvorek jako symbol uzavřenosti, ale také klidu a pohodlí domova. S prostředím jsou spjaté uzlové body příběhu.

Kompozičně byla inscenace stavěna spíše na epickém půdorysu a děj byl prokládán písněmi, které měly funkci vyprávěcí nebo lyricky reflexivní. Inscenace

byla složena z 21 obrazů¹⁰⁶, přičemž některé písně nesly takové sdělení, že se staly samostatným obrazem. Rámec inscenace tvořila píseň „Zpívá holuběnka“, která na začátku naladila diváka na moravskou notu, nastolila atmosféru a v textu naznačila téma mládí a stáří, na konci se uzavírá příběh stejnými slovy i tklivou melodií, což neslo zprávu o proudu času a stárnutí, kterému se nevyhne žádný živý tvor. Inscenace měla ještě nad rámec, a tím je obouvání a zouvání bot. Tato akce proběhla civilně, působila jako pouhá příprava před představením. Na jeviště přišli bosí herci, kteří si v prvních několika vteřinách obuli boty, a odcházeli opět bosí, boty si sundali po skončení příběhu. Byl to symbol obutí se do tématu a sdělení, obutí se do fikčního příběhu, nebo obutí se do metaforicky vyjádřeného příběhu, vycházejícího z nitra samotných herců. Po úvodní písni herci nastolenou atmosféru podpořili rozlitím vína, které nabízeli i divákům. V prvních okamžicích představení tak byla zbourána hranice mezi jevištěm a hledištěm.

Každý obraz, včetně rámuječích obrazů, měl svou důležitost a byl pro inscenaci nepostradatelný. Některé z obrazů nesly děj (obrazy č. 4, 5, 6, 8, 13, 15, 17), některé blíže charakterizovaly postavy nebo naznačovaly jejich vývoj (obrazy č. 2, 9, 10, 11, 19, 20), některé měly funkci reflexivní, komentující – prostřednictvím písně (obrazy č. 7, 12, 14, 16, 18), obraz č. 3 narušoval narativní linii, jeho prostřednictvím bylo divákovi přiblíženo prostředí lesa, také fungoval jako humorná

¹⁰⁶ 1. herci na scéně zpívají píseň „Zpívá holuběnka“, 2. hospoda – revírník, farář a rector pijí a hrají karty, 3. les – revírník usíná, komár a žabák, 4. les - revírník si bere lišče domů, 5. dvorek – hajná hubuje revírníka, pes Lapák, slípky, 6. dvorek - revírník se snaží lišku vycvičit, ona kousne hajnou, 7. dvorek – píseň o mizící svobodě, během které se loutka malé lišky mění ve větší a je uvázaná na řetízek, 8. dvorek - liška je uvázaná na řetězu, slepice ji provokují, liška zadává kohouta, uteče do lesa, 9. les – jezevec, liška ho vyžene z doupěte, 10. hospoda – revírník, rector a farář si povídají o ženách, 11. les – opilý rector v lese následuje přelud dívky, kterou má rád, 12. les, zima – lišče je zima, přemýšlí o výhodách svobody a zajetí (píseň), 13. dvorek – liška jde lovit slepice, revírník místo ní střílí prase, 14. dvorek - píseň o mrtvém praseti, řezník chystá zabíjačku, 15. zabíjačka – hajná s revírníkem jedí, liška krade jídlo, při útěku zadává ještě jednu slepici a zamýšlí se nad svým činem, 16. les - píseň lišky o samotě, proměna dospívající loutky v dospělou loutku, 17. les – setkání lišky a lišáka, 18. les – svatba lišky a lišáka během písně, 19. hospoda – revírník a rector (náznak, že farář zemřel), mluví o stáří a o rectorově nenaplněné lásce, 20. les – revírník bilancuje svůj život, dochází ke zmoudření, rozprava s lesní zvěří, propuštění chyceného liščete, 21. píseň „Zpívá holuběnka“.

vsuvka založená na komičnosti loutek (komár jako injekce s křídly, která se zapíchne do nosu loutky). Z výše uvedeného vyplývá, že počet obrazů s jednotlivými funkcemi, odlišnou náladou i významem v kontextu inscenace, byl víceméně shodný a rytmus střídání poměrně pravidelný. Pravidelnost nevytvářela gradaci, spíše podporovala plynutí.

Nejvýraznější významová sdělení nesly obrazy vyprávěné písněmi. Během nich se divák dozvídal nejnaternější pocity jednotlivých postav přímo od nich samotných, ale také od komentujících zpěváků, kteří tyto pocity postav podpořili svou vlastní reflexí. Z písňových obrazů bylo nejjasněji čitelné a emočně nejsilněji předané sdělení inscenace. Tyto spíše lyrické obrazy tvořily protipól k dějovým obrazům, které byly založené na dialogu a loutkové akci, přičemž obojí bylo laděno spíše v komickém duchu. Obrazy, které charakterizovaly postavy nebo divákovi zprostředkovávaly vývoj postav, byly položeny mezi pomyslnými póly výrazně dějových (komických) a výrazně lyrických (vážných) obrazů. Tyto obrazy charakterizující postavy obsahovaly filosofické úvahy o životě, zamyšlení postav a zaznamenávaly proces zmoudření revírníka.

Přechody mezi obrazy byly přirozené, nenásilné a plynulé, švy mezi nimi tvořily písně, nebo jednoduchý přesun z prostředí do prostředí, a to prostřednictvím herecké akce a použitím světla. Výrazná antiiluzivní symbolika prolíná celou inscenaci. Kromě již zmíněného podobenství, ze kterého vycházela většina obsahových znaků, se objevilo množství metaforických významových zkratk. Nejvýraznějšími divadelními zkratkami byly proměny Bystroušky v průběhu dospívání. V prvním případě byla během písně marota liščete vyměněna za spodovou tyčovou loutku lišky, která byla o něco menší než ostatní loutky. V druhém případě, kdy Bystrouška dorůstala do dospělé lišky, byla během písně menší spodová loutka vyměněna za větší spodovou tyčovou loutku lišky, která měla i volný rukáv na přidání ruky vodičky. Další zkratkou bylo poznávání Bystroušky s liškem. V této scéně vodiči Bystroušky a lišáka předali své loutky jiným hercům, kteří v zadním plánu scény loutky pomalu přibližovali k sobě. V předním plánu seděli herci, původní vodiči lišek, kteří hráli na housle. Hráli a postupně se sladili tak, jak se postupně sladil vztah mezi dvěma liškami (v metaforickém významu - mezi lidmi) bez ohledu na to, jaký kdo ovládal prstoklad. Funkčnost metaforického vyjádření dokládá výňatek z recenze Vladimíra Zajíce, která byla otištěna v časopise Amatérská scéna:

„...Jsou to divadelní hody, přesněji řečeno, hody použitých znaků, jejich pohybu a proměn. (...) Metaforičnost samotného dějového pásma part písní pozdvihá, tu je písněmi katapultována...“¹⁰⁷

Důležitá hra se symboly se odehrávala na úrovni práce s loutkou a s mizanscénou. Scéna byla jednoduchá. Dominantu tvořila dřevěná konstrukce (mansion), která fungovala jako dějiště scén v hospodě a v hájovně. Na jevišti bylo umístěno několik židlí, které byly použity jako hrací plocha v lese, v pravém plánu stál kontrabas, kolem něj bylo místo pro kapelu. Prostředí dotvářela práce se světly, která byla umístěna přímo na jevišti, a herci je ovládali sami. Scéna byla většinou potmělá, bodová světla osvětlovala dějiště a určovala tak fokus divákovy pozornosti.

Použité tyčové loutky neměly striktně ohraničený prostor pro svůj pohyb, ani scénograficky konstruovanou plochu pro vytvoření iluze chůze (jako byl např. paraván nebo hrana stolu). Jejich pohybová akce byla zcela volná, loutkovodiči se o iluzi chůze nesnažili. Vedení bylo zcela přiznané, a to nejen viditelnou přítomností vodiče na jevišti, ale také viditelným držením loutky za tyč pod oblečením loutky uvnitř jejího těla. Objevil se i jiný typ loutek, např. marota malé Bystroušky, upravená injekční stříkačka jako komár, nebo zelená krabička s očima na pružných nohou jako žabák. Tyčové loutky však jednoznačně převažovaly. Hlavy loutek byly kaširované (zvířecí hlavy a loutka prasete mají jako základ pet lahve), oblečení jednoduché, znakové (např. farář – černý kabátek, kolárek, revírník – khaki zelená kamizola, hajná – šátek na hlavě apod.). Loutky měly oba volné rukávy pro možnost práce s vodičovou rukou, muži v hospodě hráli karty oběma rukama vodičů.

Práce s loutkou byla specifická a úzce souvisela s loutkoherectvím. Vodiči byli v hereckém projevu velmi výrazní, často výraznější než loutka sama. Šlo především o mimiku a směřování pohledu. Obecně platné pravidlo při vodění loutky je směřování pohledu skrze loutku. Vodič by měl vidět jejíma očima, protože v jiném případě dochází k tříštění divákovy pozornosti mezi vodičem a loutkou. Vodiči v Céčku si s tímto tříštěním záměrně pohrávali. Tento princip fungoval i v rámci

¹⁰⁷ ZAJÍC, Vladimír. Východočeská krajová přehlídka loutkářských souborů – „C“ Svitavy – R. Těsnohlídek, K. Šefrna, J. Mandlová „Bystrouška, liška“. *Amatérská scéna*, 1997, roč. 34, č. 2, s. 19.

zvoleného tématu překrývání se lidského a zvířecího světa. Vodič nebo vodička loutky s ní byli pevně spjati, a to i přesto, že si vedení loutek vyměňovali mezi sebou (v případě, že vodička Bystroušky v písni hraje na housle). Šlo o princip vytváření jevištní postavy loutkou i loutkovodičem zároveň, mimika vodiče zastupovala mimiku loutky, akce loutky i jejího vodiče byla sjednocena (např. když revírník usnul v lese – jeho loutka byla položena na židli, vodič vydával revírníkovy „spící“ zvuky a sám v sedě hrál spícího). V některých případech byla akcentována akce loutky a vodič byl upozaděn, v některých případech byl naopak akcentován vodič, šlo o jeho herecký výkon, i přesto, že držel loutku v ruce (např. v situaci, kdy revírník odváděl lišče Bystroušku z lesa – do tmy odcházela loutka revírníka, vodič revírníka, vodička lišky se držela za rameno vodiče revírníka a sama se otáčela zpět do lesa a se slovy „mamo, mamo“ společně opustili scénu). V jednom případě došlo k úplnému převzetí jevištní postavy hercem, a to při hudebním „čísle“ v hospodě, kdy rector zpíval píseň o krásné Veronice, ale zahrál a zazpíval ji jeho vodič. Dalším využívaným principem práce s loutkou bylo partnerství loutky a jejího vodiče (např. scéna, kdy ve sklenici zbude kapka vína, očichá ji loutka a vodička se s ní neverbálně „domluví“, že ochutná, víno vypije vodička, mimicky naznačí, že je to silná tekutina, jejíž chuť ještě nezná, zároveň loutka padá na znak). Někdy šlo o partnerství loutky a živého herce, který nebyl jejím vodičem (např. ve scéně, kde revírník v lese probudí zvířata a jeho vodič komunikuje s loutkami zvířat). Poměrně netradičním principem v loutkovém divadle byla proměna loutky – dramatické postavy - v rekvizitu ve smyslu zbraně (jde o rvačku mezi Bystrouškou a Lapákem, kdy vodička lišky psa řekne: „No počkej, tas“ a loutku Lapáka promění v kord, to samé udělá vodička lišky a chvíli spolu loutkami šermují).

Každý z těchto principů byl na jevišti zcela funkční a srozumitelný, vyrůstající ze základů epického herectví. Princip epizace, jako zcizení a obrácení se k divákovi, probíhal na dvou úrovních. Jednou z nich byla právě práce s loutkou a balancování na hranici loutkoherectví a herectví, druhou úrovní byla písňová složka, která často podkreslovala, komentovala, reflektovala akci, nahrazovala vypravěče, nebo se jejím prostřednictvím odehrávaly skoky v čase.

Ze zvolených netradičních principů práce s loutkou, včetně principu epizace, pramenil

nenásilný humor, oscilující mezi intelektuálním humorem a lidovým humorem, v obou případech nevulgárním a přirozeně vycházejícím ze situací. Vtipnost byla stavěna na úrovni práce s loutkou v konkrétních situacích, resp. na loutkovém gagu, úrovni situační a na úrovni slovní. Zdroj humoru byl právě v prolínání různých stylů vedení loutky, např. v situaci, kdy rozzlobená hajná hubovala lišku, rozčilení gradovalo až do stadia, kdy vodička vzala loutku hajné do ruky jako vařečku, prostřednictvím které hrozila fyzickým trestem Bystroušce, nebo když revírník ukazoval lišce, jak Lapák plní příkazy a při povelu lehni se Lapákova loutka rozplácla na znak.

Nejvýraznějším zástupcem situačního gagu byla scéna, kdy revírník omylem zastřelil prase místo lišky. Revírník zprvu honil lišku kolem mansionu, pak se ozvala rána a před mansion vyšel vodič loutky revírníka. Dramaticky popsal trajektorii vystřelené kulky za zvuku úderů kladiva a poté na dvorek vypadla bezvládná loutka prasete. Vodič se na něj podíval a sólově zazpíval tklivou píseň o prasečí smrti, která měla stejnou melodii jako jiné písně týkající se vážných situací.

Jistou komičnost v sobě mělo už moravské nářečí, ve kterém byly psány přímé promluvy v předloze. Některé repliky byly přímo převzaty z Těsnohlídkova textu (např. revírníková replika, když se vzbudí v lese a má na sobě žabáka „Fuj, nožiska to má studený jako moja stará a nestydí se to lozit po člověku“), velké množství dialogů bylo přidáno v podobném duchu, což v kombinaci s melancholickými, lyrickými písněmi působilo velmi kontrastně, a právě kontrast těchto dvou poloh tvořil z inscenace hluboce lidský, až dojemný jevištní tvar.

Bystrouška, liška je jednou z neúspěšnějších inscenací Divadla C. V roce 1998 získala Cenu Erik¹⁰⁸ za nejlepší loutkářskou inscenaci roku mezi amatéry i profesionály na festivalu Přelet nad loutkářským hnízdem. Dokladem je závěr recenze z této přehlídky uveřejněné v *Československém loutkáři*:

„...Svitavští nezapřeli své moravanství – jednak jejich dialogy voní pravým brněnským nářečím (nikoliv slangovou „šalino“), jednak výtečně interpretují folklórní melodie – a navíc vytvořili i své vlastní v jejich duchu. Vůbec nám nechybí

¹⁰⁸ Cena Erik, pojmenovaná podle významného českého divadelníka Erika Kolára (režiséra, teoretika a pedagoga), je cena pro nejlepší loutkářskou inscenaci uvedenou v předchozí sezóně (premiéra či obnovená premiéra), bez ohledu na to, zda byla či nebyla uvedena na Přeletu. Uděluje ji České středisko UNIMA /Mezinárodní unie loutkářů/ na základě hlasování Poroty. (pozn. autorky).

cimbál a nevdí uplatnění tomuto žánru cizí kytary – je to celé přirozené a blízké rodové podstatě, a zase to voní jemnou poezií (safra, jakoby Šefrna ani nebyl zubař!). Opravdu to byl zážitek a jeden z vrcholů celé přehlídky.“¹⁰⁹

I další recenze a reflexe *Bystoušky, lišky* hovoří o inscenaci v superlativech. Většina z nich se také se zmiňuje o příjemném navození atmosféry moravského sklípku prostřednictvím dobrého vína rozlévaného divákům. Příkladem je další úryvek z recenze Vladimíra Zajíce, který hovoří o atmosféře představení na krajské loutkářské přehlídce v Hradci Králové:

„...Divák odchází obdarován, neboť byl účastníkem svátku, mytického vypravování o řádu světa. (...) Za jedinou nepravdu pokládám informaci v programu, kde se praví: Hraje, zpívá, tančí a víno popíjí Céčko ze Svitav. Kdepak, tohle se týká všech. Těch na jevišti, i těch v hledišti a těžko soudit, kdo si to přitom užívá více.“¹¹⁰

Inscenace vznikla a byla hrána před dvaceti lety, přes to i dnes působí silně emotivně. Téma lidských vztahů, hledání lásky, téma bláznivého dospívání a zmoudření během stárnutí je aktuální vždy. V posledních letech se v českém divadelnictví opět objevují folklórní prvky, vztažení k minulosti, ke kořenům, stejná touha někam a k někomu patřit. Tento faktor může způsobovat, že dnes dle mého názoru inscenace působí aktuálněji než v minulých letech a ještě více umocňuje můj silný emoční zážitek, který se dostavil i z nepříliš kvalitního statického video záznamu pořízeného na ruční kameru.

4. 6. 2. Analýza inscenace Hamlet (1989)

Inscenace *Hamlet* datem svého vzniku spadá do třetí etapy tvorby svitavského Céčka, ale zcela se vymyká dosavadní tvorbě souboru, a to jak kompozičně, tak užitím loutek. Zatímco předchozí i některé následující inscenace z tohoto období byly stavěné jako koláže nebo pásma, *Hamlet* byl loutkovou inscenací klasického dramatu Williama Shakespeara, samozřejmě výrazně upravenou. Text byl zredukován na 12

¹⁰⁹ LANGÁŠEK, Miroslav: *Není stále zamračeno, Svitavské Céčko. Loutkář*, 1997, roč. 5, č. 12, s. 279.

¹¹⁰ ZAJÍC, pozn. 107.

stran scénáře (stopáž inscenace byla 29 minut) a doprovázen krátkými nápěvy, které vytvářely atmosféru a komentovaly děj. Byl také jedinou inscenací Céčka, kde čtyři loutkovodiči pracovali pouze s marionetami, které se pohybovaly v prostoru malého rodinného divadélka. Tématem byla „prohnilost státu“ (a to rozhodně ne toho dánského), také temná manipulace s lidmi a zlo pramenící z moci. To vše podtrženo absurdními kašpárkovskými sekvencemi. Šlo tedy o inscenaci výrazně politickou s motivem izolace a nemožnosti úniku (uzavření děje do malého omezeného prostoru rodinného divadla tak ještě více podtrhovalo její tehdejší aktuálnost). Tvůrci zachovali základní linii příběhu a obohatili ji o množství nečekaných úhlů pohledu a souvislostí. Pro jevištní ztvárnění zvolili maličké loutky, nahé marionety, sklo a barvy.

Soubor vycházel z dramatu Hamlet, ale také z adaptace pro loutkové divadlo Bedřicha Beneše Buchlovana. Původní dramatický text Williama Shakespeara je notoricky známý, proto zde není třeba popisovat děj dramatu. Uvedu pouze porovnání dějové linie původního textu a úpravy Karla Šefrny, v souvislosti s výběrem postav z původní předlohy a přidaných postav z textu Bedřicha Beneše Buchlovana.

Scénář Divadla C byl poskládán z 25 obrazů.¹¹¹ Šefrna použil velmi omezený počet postav a postavil fabuli pouze na hlavních postavách, kterými jsou: Hamlet, Klaudius (Hamletův strýc a král), Horatio (Hamletův přítel), Polonius (nejvyšší komoří), Laertes (syn komořího), Ofélie (dcera komořího), Gertruda (královna, Hamletova matka), duch Hamletova otce a herci. K nim do kontrastu položil postavy Kašpárka a Škrholy (převzaty z textu Bedřicha Beneše Buchlovana), které ve svých sekvencích podtrhly dusnou atmosféru manipulace s lidmi a zla směřujícího se shora.¹¹² Byly zcela vynechány scény navázané na postavy Rozenkrantze a Guildensterna, také

¹¹¹ 1. úvodní píseň, 2. Kašpárek a Škrhola zvou diváky na představení, 3. scéna na hradbách, nejdříve Kašpárek, potom Hamlet a Horatio, 4. píseň o situaci v Dánsku, 5. setkání Hamleta s duchem otce, 6. píseň o vraždě starého krále, 7. Laertes a Ofélie se loučí, 8. píseň o Laertově cestě do Francie, 9. Hamlet se inspiruje od Kašpárka a začne si hrát na blázna, 10. píseň o bláznění, 11. úvod k další scéně – o Hamletově bláznění, o vztahu Ofélie a Hamleta, 12. Polonius a Hamlet se setkávají v knihovně, příchod Ofélie, dialog Hamleta a Ofélie, 13. příchod herců, Hamlet jim zadává, co mají hrát, 14. herci hrají, navazuje píseň o lidskosti, doprovázená malbou starého krále na sklo, 15. píseň, 16. Hamlet mluví o divadelním představení, 17. Královna a Polonius, který se skrývá za závěs u ní v ložnici, 18. píseň o bláznovství, 19. Hamlet u matky, zabíjí Polonia, 20. píseň o vrahovi krále, 21. Král chce Hamleta poslat do Anglie, Laertes truchlí po otci, objevuje se šílená Ofélie, 22. Kašpárek a Škrhola uvádějí poslední scénu, shrnují děj, 23. herci na předscéně čekají na to, jak to dopadne, 24. zvuky boje za oponou, loutky leží na zemi mrtvé, 25. píseň stejná jako na začátku – shrnutí příběhu. (pozn. autorky).

¹¹² RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s 70.

motiv spjatý s postavou Fortinbrase. Dlouhé dialogy a monology byly razantně zredukovány, jednotlivé obrazy byly poměrně krátké, často složené pouze z několika vět.

Podobně jako inscenace *Bystrouška, liška* byla inscenace *Hamlet* stavěna na epickém půdorysu. Princip vyprávění a komentování děje na scéně se objevoval ve formě písní, ale také ve formě úvodních komentářů, které před začátky jednání oznamovaly divákům místo děje, případně, co se stalo mezi předchozí a následující scénou. Zcizovací efekt vrcholil v obraze č. 23, kdy herci přišli civilně sami za sebe, sedli si před oponou zataženým divadélkem a mezi sebou diskutovali, co se mezi postavami příběhu právě děje. Písňové komentáře fungovaly jako přechod mezi jednotlivými obrazy, jako dějové zkratky (např. obraz č. 8 - cesta Laerta do Paříže), také doprovázely příběh a vytvářely atmosféru. Byly vkládány pravidelně a rytmizovaly tak celou inscenaci. Rámec tvořila píseň s názvem Píseň urputných optimistů, která byla plná naděje a odlehčila tak tíživou tragédií.

Marionety byly logicky zvoleny do prostoru rodinného divadélka, byly však zbaveny látkového oblečení a ostatních vnějších znaků, zůstala jen dřevěná těla s nevýraznou barevnou malbou. Práce s nimi neměla za úkol vytvořit iluzi samostatného pohybu loutek, a to i přes to, že vedení bylo z velké části skryté. Z loutkářského hlediska nebyla technika animace precizní, bylo spíše využito specifických vlastností marionet, které byly akcentovány a použity jako loutkové gagy (např. vytvoření iluze běhu pomocí vahadla v obraze č. 8 – Laertes cestuje do Francie, jeho loutka ve vzduchu běží na místě před scénou rodinného divadélka).

Princip bourání iluze byl využit v několika rovinách. V první rovině byl již zmíněný princip epizace, zcizení, kdy herci vystupovali z rolí a děj komentovali písní nebo slovem. V další rovině šlo o odkryté vedení, které nebylo využito po celou dobu trvání inscenace, ale především v sekvencích Kašpárka a Škrholy, kteří vystupovali před scénou rodinného divadélka. Třetí rovinou byl vstup „živáčka“ do jednoho prostoru s loutkou, a to v obraze č. 13, ve kterém postavy kočovných herců (živí herci) komunikovaly s loutkou Hamleta. Další rovinou je přiznaná práce s technickými náležitostmi scény rodinného divadélka (např. zatahování opony, přestavbu kulis) a s osvětlením, které bylo oproti jiným inscenacím velmi jednoduché – scéna rodinného divadélka byla nasvícena zepředu dvěma lampami připnutými přímo na forbinu malého jeviště, v případě vystoupení herců před scénou, bylo dění

prísveceno z bočných bodových svetel. V poslednej rovine šlo o využitie cizího prvku jako narušenie a zároveň oživenie kompozičnej i rytmickej skladby. Tím bolo úplné vystoupenie ze scény rodinného divadla a presmerovanie divákovej pozornosti na pevnou prúhľadnou desku prosvecenou zezadu, na ktorú během písne o vražde krále dve ruce malovaly podobiznu starého krále, najprve s otvorenými, poté se zavřenými očima.

Sdělení bylo více než jednáním předáváno slovem. V textu byly akcentovány narážky na neprávem nabytou moc, na její zneužití a na vnitřní politiku státu (např. ve scéně, kde Kašpárek přichází ke králi a oznamuje mu, že se chystá vzpoura lidu slovy: „Pane králi, pane králi, zle je, medvěd se utrl, totiž lid se bouří, všichni křičí pryč s králem, pryč s tím ničemou, pryč se špatnou vládou, vždyť to znáte a prý se stále usmíváte.“ Jedna z posledních scén, kdy herci sedí před rodinným divadélkem, je postavena na dialogu o čekání: „Čekáme, jak to všechno dopadne...Jen jestli nečekáme nějak moc dlouho.“, poté se postupně zvedají a vracejí se k loutkám – jdou jednat.). Dále byly do promluv postav i do písni vloženy méně či více nápadné narážky na současnou společensko-politickou situaci (např. komentář Polonia, který vidí Hamleta s knihou, Gertruda prohlásí: „Něco čte“, Polonius reaguje slovy: „Prohnilý intelektuál!“ nebo ve scéně Poloniovy vraždy, kdy po replice Polonia: „Skryji se za pověstným rudým závěsem“, Hamlet po jeho probodnutí prohlásí: „Jest nebezpečno být příliš horlivým.“).

Inscenace se stala vrcholem festivalu Loutkářská Chrudim v roce 1990. Vymykala se poetickému ladění předchozích i budoucích inscenací. Bylo až překvapivé, jak se se zvolenými prostředky podařilo vystihnout téma a vyzdvihnout jeho aktuálnost.¹¹³ Pavel Vašíček, loutkář a divadelní teoretik, shrnul své dojmy z inscenace *Hamlet* na stránkách Československého loutkáře:

„Úporné hledání pravdy vprostřed jatek – to zůstalo z předlohy, ale téma inscenace je mnohem širší – hledání postoje k světu, který se právem jeví jako „mrtvolárium“ se odehrává na půdorysu několika elementárních, ale klíčových situací z Hamleta a pozoruhodné je i to, že přes dramatické zestručnění, zůstal obraz fungování mechanismu, v němž je „něco shnilého“, v podstatě zachován.“¹¹⁴

¹¹³ MOHR, pozn. 3, s. 88.

¹¹⁴ VAŠÍČEK, Pavel. Pan William. *Československý loutkář*, 1990, roč. 40, č. 7, s. 149.

V roce 1989 musela být inscenace ohromně působivá. Měla premiéru 15. listopadu, tedy dva dny před sametovou revolucí, byla předzvěstí blížících se událostí. V kontextu doby byly politické narážky chápány jako odvážná provokace a celý jevištní tvar jako podobenství situace v Československu. Céčko skrze klasiku vyslovovalo názor občanů země, který rezonoval v podobě potlačených pokusů o demonstrace a změnu režimu v 80. letech a vyvrcholil dne 17. 11. v podobě sametové revoluce, která zapříčinila pád komunistického režimu. Inscenace *Hamlet* v den své premiéry musela mít obrovský ohlas a vzbudit v divácích vlastenecké pocity. Po 17. listopadu se téma i vyznění inscenace změnilo. V dramatu Williama Shakespeara se dalo, dá a pravděpodobně bude dát najít motiv či téma, které jsou pro danou dobu aktuální. Stejně tak tomu bylo i v případě inscenace *Hamlet*, což dokládá tento úryvek ze zprávy Petra Mohra z divadelní přehlídky POSED z roku 1990:

„Představení vzniklo jako protest proti době, lidem a všemu špatnému v nás. A doba se změnila, zaplaťpánbůh. A změnilo se i představení. Najednou se nemusíme bát říkat pravdu nahlas. Ale stále je „něco prohnitého ve státě dánském“. V našich duších. To se musí změnit. Ano, Hamlet je o boji proti bezpráví a velké politické křivdě. Ale i o lidské duši. O tom, že je nutno něco dělat, něco změnit, nestát jen se založenýma rukama a vyčkávat. Hamlet je hra o váhavosti, jež vede ke zmaru. Nezdá se vám, že je to teď, tady a o nás?“¹¹⁵

Inscenace formálně vykazovala některé znaky formujícího se proudu postmoderního divadla¹¹⁶. Těmito znaky byla v první řadě volba tragické předlohy, v druhé řadě propojení s ideologickou a politickou dominancí KSČ (postava krále Klaudia byla prezentována jako zástupce totalitní moci a postava Hamleta jako ochránce spravedlnosti, který v boji proti zlu zahynul), v třetí řadě ironizace klasického dramatu (dosazením postav Kašpárka a Škrholy, v jejichž sekvencích byl text shazován), ve čtvrté řadě zakomponování motivu společenských tříd (Kašpárek a Škrhola jako zástupci nižší – lidové vrstvy a královská rodina jako vyšší vrstva).

¹¹⁵ MOHR, pozn. 3, s. 86.

¹¹⁶ Postmoderní divadlo se v českém kontextu začalo formovat ve druhé polovině 80. let 20. století v prostředí amatérského divadlnictví. Odtud pocházeli přední propagátoři tzv. profesionální postmoderní divadelní režie – Petr Lébl, Jan Antonín Pitinský a Jan Borna. (pozn. autorky).

Karel Šefrna zůstal věrný slovům z původního textu, ale vsadil je do jiného rámce – v případě Hamleta do prostoru miniaturního rodinného divadélka, které posílilo téma izolace a nemožnosti úniku.

Záměr tvůrců nebylo vytvořit postmoderní inscenaci, přes to se *Hamlet* v určitých oblastech postmodernímu divadlu přibližoval. Avšak na rozdíl od postmoderních tendencí postavit na roveň textovou, výtvarnou, hudební a hereckou složku a zdůraznit tak vizualitu inscenace na úkor její výpovědi,¹¹⁷ Céčko v inscenaci *Hamlet* téma a výpověď akcentovalo a ostatní složky jim podřídilo.

Dnes se divák, který nezažil komunistický režim, těžko vžívá do předrevoluční doby a tehdy panující nálady. Proto je pro mě *Hamlet* více loutkově groteskním uchopením klasiky s inovativními postmoderními prvky, než vyjádřením nespokojenosti s politickým vedením státu.

4. 7. Čtvrtá éra - rodinné divadlo

Toto období lze těžko charakterizovat či pojmenovat jeho výrazné společné znaky, které by byly pro posledních bezmála sedmnáct let typické. Soubor má stále v čele Karla Šefrna a jeho režijní styl se ve své podstatě nemění, resp. inscenace vzniklé po roce 2000 navazují na předchozí linii Céčka.

Na začátku nového tisíciletí se stal členem souboru Jindřich Pevný, výtvarník, malíř, sochař, muzikant, herec a především scénograf Divadla C. Jeho umělecká výtvarná práce výrazně ovlivnila vizuál inscenací, podílel se také na režii a společně s Karlem Šefrnou založili kapelu Ošklivé sestry. Soubor v této sestavě zahájil svou činnost inscenací *Slon* (2002) podle pohádky Antonína Mareše, Šefrnova synovce. Po *Slonovi* se soubor na čtyři roky odmlčel a v roce 2006 uvedl inscenaci *Fialový vítr* sestavenou z vybraných povídek Daniila Charmse. Výsledná inscenace sice byla úspěšná na soutěžních divadelních přehlídkách, ovšem na národních přehlídkách byla shledána sice „pozoruhodnou mozaikou (...) spjatá „šefrnovskou“ atmosférou civilního a samozřejmého bytí na jevišti, laskavé moudrosti a lidské

¹¹⁷ POKORNÝ, Vít. *České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích*. Praha: 2016. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Katedra teorie a kritiky.

sounáležitosti“¹¹⁸, ale zároveň inscenací popisně rozehrávající obrazy situací, inscenací hořce temnou, jejíž atmosféra se stává únavnou a stereotypní. Nejvýraznějším prvkem obou inscenací byla scénografie Jindřicha Pevného, která je výtvarně jednotná a vizuálně poutavá. Ovšem názorové pnutí mezi Šefrnou a Pevným a jejich zcela odlišný přístup k režii, zapříčinily napjatou atmosféru, která vyústila až do odchodu Blanky Šefrnové a později i samotného Jindřicha Pevného. I přes vnitřní konflikty a odchod některých členů, soubor pokračuje ve své činnosti dál.

V roce 2011 se Céčko stalo rodinným divadlem v pravém slova smyslu, protože od tohoto roku jsou jeho členy pouze členové Šefrnovy rodiny (zeť Petr Mohr, dcery Pavla Šefrnová a Hana Mohrová, a vnuci Martin a Tomáš Mohrovi), kteří se společně snaží vytvořit jednu inscenaci za rok. Tato etapa trvá dodnes.¹¹⁹ Členové Šefrnovy rodiny se sice všichni nějakým způsobem ve svém životě věnují umění, ale někteří spíše hudbě, dramatické výchově, jiní kulturnímu dění a organizační práci. Režijní přístup Karla Šefrny k členům rodiny je jiný, než býval k původním členům souboru. Šefrna musí být přísnější, často edukativnější, aby herce (i herecké začátečníky a neherce) motivoval a dovedl k výsledku.¹²⁰ Do příběhů jsou vkládáni oni sami, jde o jejich příběhy a jejich vzájemné vztahy. Inscenace tak působí přirozeně, lidsky. V současné době soubor tvoří inscenace v komickém duchu, parafrázuje známé pohádky či příběhy a vetkává do nich narážky na aktuální situaci.

Poslední dvě rozsahem drobnější inscenace (*Vědci*, *Cesta do Brna*) vznikly na zadané téma každoročně pořádané přehlídky amatérských divadelníků POSED (Podzimní setkání divadelníků – přehlídka pořádaná od roku 1986, ve Svitavách od roku 2006, která je každý rok tematizovaná tvorbou konkrétního autora). Inscenace *Vědci* (2014) byla inscenována podle povídky Mariána Pally, českého básníka, výtvarníka a publicisty. Inscenace *Cesta do Brna* (2015) byla koláží inspirovanou básněmi Edwarda Leara (tvůrci se v této inscenaci vyhnuli Learovým limerickům, objeví se pouze několik Šefrnových limericků), rámovaná cestou Edwarda Leara vlakem z Prahy do Brna, kde se setká s členy Céčka. Inscenace vznikla za účelem

¹¹⁸ HULÁK, Jakub – TOMÁNEK, Karel – František. Mozaika inscenací 56. Loutkářské Chrudimi. *Loutkář*. 2007, č. 4. s. 179-184.

¹¹⁹ RICHTER, 50 loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu. Pozn. 41, s. 93-94.

¹²⁰ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 9. 4. 2017, Svitavy.

propagace Learových básní a pobavení publika množstvím písni a veselých motivů vycházejících z české historie.

Výjimečnou, co se týče rozsahu i obsahu, je inscenace *Pták Ohnivák, liška Ryška a my* (2011). Karel Šefrna se při tvorbě scénáře volně inspiroval pohádkou K. J. Erbena *Pták Ohnivák*, inscenaci režíroval, složil hudbu a texty písni a také ve spolupráci s Tomášem Mohrem vytvořil loutky. Inscenace se nesla ve zvláštním bluesovém temporytmu, herectví bylo velmi osobité, civilní (ve smyslu nehereckém, neexhibicionistickém), písňě melancholické a příběh šitý na míru rodinnému kolektivu – cesta nejmladšího prince za otcovým mládím, místo kterého ale nachází vlastní dospělost. Z inscenace číší rodinná blízkost, téma i celý příběh jsou příběhem Šefrnových. Karel Šefrna hovoří o tom, že tvorba inscenace *Pták Ohnivák, liška Ryška a my* byla cestou k jeho rodině, především k jeho vnukům. Teprve v divadle mohl lépe poznat, jaké mají schopnosti a jací jsou lidé.¹²¹ S inscenací soubor procestoval celou Českou republiku a sklídl pozitivní ohlasy diváků a kritiky, což dokazuje komentář Aleny Exnarové v *Deníku Dětské scény*:

„Princip rodinného divadla přiznávají na počátku a pracují s ním – proto se také jejich verze Erbenovy pohádky nazývá Pták Ohnivák, liška Ryška a my. Hrají s odstupem, až strohostí a přes řadu slovních vtípků na humor rozhodně netlačí. A protože jsou všichni muzikální a hrají na různé hudební nástroje (tedy, myslím, že až na Petra), jde v podstatě o nádherný koncert, s loutkami a pro loutky.“¹²²

Rodinné Céčko je dodnes součástí divadelních a loutkářských festivalů. Ale Karel Šefrna tvoří i mimo něj. Spolupracuje s Hanou Voříškovou¹²³ (hudebně se podílel na inscenacích *Až ovečky přijdou* a *Putování s Janem Ámosem*), Janou Mandlovou, která stále vede dramatickou školičku ve Svitavách (režijně a hudebně se podílel na inscenacích *Světlovská balada*, *Pastýřka putující k dubnu* a *Goluxové*) a Olgou Strnadovou¹²⁴ (hudebně a dramaturgicky se podílel např. na inscenaci *To víte, Afrika*). S absolventy dramatické školičky vytvořil inscenaci *Portrét* a stále funguje

¹²¹ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

¹²² EXNAROVÁ, Alena: Loutkářská a dětská divadelní přehlídka Hradec Králové – 13. - 15. 4. 2012 - *Pták Ohnivák, liška Ryška a my*. *Deník Dětské scény*, č. 0, str. 17, 8. 6. 2012.

¹²³ Hana Voříšková je režisérka, výtvarnice, herečka a učitelka výtvarného oboru ZUŠ v Chocni. (pozn. autorky).

¹²⁴ Olga Strnadová je učitelka literárně- dramatického oboru na ZUŠ v Žamberku (pozn. autorky).

jako poradce a externí lektor v dramatické školičce. Aktivně také spolupracuje se svým synem Matějem Šefrnou, který vede soubor Cis (jejich posledním projektem byla inscenace *Soumrak světů* z roku 2016).

4. 7. 1. Analýza inscenace *Slon* (2002)

Inscenace *Slon* je první inscenací čtvrté etapy. Po inscenaci *Penzion Grillparzer* v souboru zůstali Karel a Blanka Šefrnovi, Pavla Lustyková, Ivana Pavlišová a Petr Mohr. K této pětičlence se v roce 2001 přidala Šefrnova dcera Hana (provdaná za člena Céčka Petra Mohra). Početně členové rodiny převážili a z Céčka se tak stalo rodinné divadlo. O rok později se součástí souboru stala manželská dvojice Jindřich a Vladimíra Pevní. Pod vlivem profesionálního malíře Jindřicha Pevného, prošla výtvarná stránka kvalitativní proměnou, která respektovala vizuální styl předchozích inscenací.¹²⁵

Autorem předlohy je Šefrnův synovec Antonín Mareš, který v dětství s rodiči emigroval do Německa. Po roce 1989 se vrátil do Československa a začal kontaktovat své příbuzné. Z Karla Šefrny a Antonína Mareše se stali přátelé, a tak společně vytvořili z Marešovy povídky divadelní hru s názvem *Slon*. Stejně jako inscenace *Bystrouška, liška* měl *Slon* sevřenou narativní linii a byl vystavěn na obdobném kompozičním základu – příběh byl vyprávěn prostřednictvím dějových a písňových obrazů. Prostor byl rovnocenně otevřen loutkám, hercům i muzikantům, což podpořilo princip antiiluze. Céčko standardně pracovalo s odkrytým vedením loutek a střídáním dramatické postavy mezi loutkou a jejím vodičem. Oproti předchozím inscenacím byl upozaděn princip epizace. Ve *Slonovi* se herci a loutky neobraceli k divákům přímo, ale pouze skrze reflexivní komentáře v podobě živě hraných a zpívaných písní.

Příběh byl rozdělen do dvou částí. První část vyprávěla o slonu indickém, který se v Indii mezi ostatními slony, ptáky a hady necítil dobře. Prostředí džungle se mu zdálo příliš divoké, pracovat se mu nechtělo, raději snil o jiném světě, kde by mohl žít v pohodlí a blahobytu. Jeho touha ho dovedla do Holandska, kam ho dovezl holandský turista, který si chtěl umístit slona do své sbírky. Po příjezdu zjistil, že se mu slon nevejde do domu, a tak ho prodal německému šlechtici. Slon odcestoval

¹²⁵ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 75-76.

s novým pánem na jeho panství, kde začal být jako příslovečný slon v porcelánu na obtíž. Šlechtic se svým sluhou na slona nastražili past, aby se ho zbavili, jeho lebku prodali a jeho kůži vystavili v muzeu. Druhá část příběhu byla vyprávěním o posmrtném životě slona coby kůže vystavené v muzeu, která došla ke zmoudření a toužila se vrátit do své vlasti. Narativní linie v mnoha směrech připomínala příběh lišky Bystroušky, přičemž druhá část příběhu Slona byla variací zmoudření revírníka, který v průběhu života došel k poznání, k němuž přidal nadhled věčnosti, obohacenou o transcendentální rovinu posmrtného života.¹²⁶ Ovšem na rozdíl od revírníka, byl slonův psychologický vývoj náhlý a motivace nebyly zcela zřejmé, což dokládá stručný popis dramatického textu inscenace *Slon* Lud'ka Richtera:

„Poetisticky rozbíhavý text má zajímavý příběh, ne však dramatickou stavbu. Té by prospělo zřetelnější směřování a režii zdůrazněné akcenty tematické: co vlastně slon chce, oč mu jde a jak a proč to dopadá.“¹²⁷

Kompozičně byla inscenace poskládána z 18 obrazů¹²⁸, které byly prolínány hudbou. Hudební vstupy byly četnější než u předchozích inscenací, často netvořily samostatný obraz (pouze obrazy č. 3, 6 a 18 se staly prostředkem metaforické zkratky), ale byly součástí dějového obrazu, jako hudební podkres či komentář herců. První a druhá část inscenace se svou délkou shodovaly, ovšem v první části bylo v rychlém sledu poskládáno 12 obrazů, zatímco ve druhé části jen 6 obrazů, z čehož vyplývá, že první polovina inscenace, byla dynamičtější a dějově plnější a druhá spíše klidnější a melancholičtější. V první části byly dialogy lakonické a písňe nadmluveným slovem převažovaly. Ve druhé části mluvené slovo přebralo dominantní

¹²⁶ Tamtéž, s. 76.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ 1. Indie – setkání otce slona a matky slonice, píseň o Indii, páření slonů, 2. píseň o narození slůněte, loutka sloního miminka, kterou obdivují ptáci, 3. píseň, během které slon vyrostl – výměna loutek, 4. slon komunikuje s ostatními zvířaty a je nespokojen, píseň ptáků, 5. příchod holandského sběratele, píseň o Evropě, Holanďan přemlouvá slona, aby šel s ním, 6. píseň o cestě lodí – zkratka putování, 7. píseň o příjezdu do Holandska, reálie a místní ptactvo – píseň (stejná jako píseň indických ptáků), 8. Holanďan má problém s velikostí slona, chce ho prodat, 9. prodej, píseň o tom, že slon umí i tančit – vodič slona neobratně tančí, 10. slona kupuje německý šlechtic, píseň, 11. interiér zámku šlechtice – šlechtic se chce slona zbavit, se sluhou vymyslí past, díky které budou moci prodat slonovu lebku a jeho kůži umístit do muzea, 12. píseň o nevědomosti, stavba pasti, slonova smrt, 13. kůže slona si v muzeu povídá se hlídačem, 14. píseň o hlídačově zemřelém dědečkovi, jehož osud připomíná osud slona, 15. píseň o životě kůže v muzeu, 16. stavba lodě a cesta kůže s hlídačem do Indie, píseň o této cestě, 17. smrt kůže, její pohřeb v Indii a píseň o osamělosti hlídače, 18. závěrečná píseň (stejná jako ta o hlídačově dědečkovi), která popisuje smutný konec slona.

funkci, čímž se dialogické pasáže prodloužily a písně do nich vložené nesly stejně filosofický nádech, jako přímé promluvy postav. Střídání čistě dějových a čistě písňových obrazů nebylo pravidelné, v případě této inscenace šlo spíše o prolnutí hudby, slova a jednání. Tematicky inscenace směřovala k motivu cesty, která byla demonstrována jak na příběhu slona, tak na příběhu hlídačova dědečka, ale také na hlídači samotném, který kůži slona dovezl do Indie, možná právě proto, aby odešel a už se nikdy nevrátil. O tématu cesty hovoří i loutkářka a metodička Blanka Josephová – Luňáková. Na stránkách Československého loutkáře vyzdvihuje dva hlavní motivy, které, dle jejích slov, působí stejně disproporčně jako výše zmíněné části inscenace:

„V představení jdou proti sobě dvě rozsahem nevyvážená témata. Obě se dotýkají cest. Na straně jedné je to cesta líného slona někam daleko, aby se vyhnul povinnosti pracovat – a v závěru na straně druhé cesta dědečka světoběžníka s lehkým srdcem dítěte, cesta také někam daleko za svobodou ducha. Obě cesty, byť diametrálně rozdílné, končí smrtí, a každá ze smrtí vyvolá u jevištních postav i u diváků rozdílné emoce. Slona je nám líto, dědečkovi tak trochu závidíme. Nejsem si jista, jestli oba tyto plány mohou vzhledem ke svým disproporcím zřetelně vyniknout a jestli jsou čitelné i pro děti, se kterými svitavští v publiku počítají.“¹²⁹

Scéna byla jednoduchá, dominantu tvořil malířský stojan, na který byly pokládány malované obrazy Jindřicha Pevného, zároveň drobnou přeměnou vytvářel interiér domu nebo muzea. Před stojanem byla umístěna lavice, která fungovala jako hrací plocha loutek, ale také rekvizita, která se proměnila podle potřeb např. v loď, nebo zůstala sama sebou. Prostor se měnil přenesením rekvizit nebo výměnou obrazů. Výtvarná složka inscenace byla vytvořena v jednotném stylu, Jindřich Pevný pracoval s jednoduchými prostředky, které působily velmi efektně. Obrazy a loutky v inscenaci byly laděny do veselých živých barev, loutky výrazně groteskní, což tragický příběh tlustokožce upozadilo. Malované obrazy fungovaly jako dynamická kulisa pro dotvoření prostředí, daly se otevírat a rozkládat a vytvářely tak nová prostředí, vyobrazení sloni měli plastické ovládací choboty, jimiž mohli komunikovat s ostatními loutkami. Při zadním prosvícení ztratily barvy svou živost, ztmavly a obrazy působily temně a hrozivě (ze slonova vysněného evropského ráje se tak stalo

¹²⁹ JOSEPHOVÁ-LUŇÁKOVÁ, Blanka: „Slon“ svitavského Céčka. *Loutkář*, 2002, roč. 10, č. 4, s. 179.

nehostinné prostředí). Loutky svou podobou korespondovaly s malovanými obrazy. Jednalo se o plošné loutky vedené shora (v případě ptáků zespoda) na tyči (z výjimkou hadů, kteří byly vyrobeni z molitanu a ožívováni přímo rukama vodičů), některé z nich byly různými způsoby pohyblivé – loutky slonů byly jednoduché marionety, které měly provázky ovladatelné choboty a ocasy, loutky lidí (holandského sběratele, šlechtice a jeho sluhy) měly velmi stylizovanou nelichotivou podobu. Loutka sběratele měla končetiny technologicky upevněné na principu kloubů, takže určitými pohyby vodící tyče se loutce daly rozpohybovat ruce a nohy. Loutka sluhy byla vedena dvěma tyčemi – na jedné byla hlava, na druhé tělo. Vodič jednotlivé části mohl vést společně, ale i zvlášť (např. spřádání intrik proti slonovi probíhalo pouze mezi loutkou šlechtice a hlavou loutky sluhy).

Principy vedení loutek byly velmi volné. Vodiči si loutky libovolně střídali, dramatické postavy v některých případech neměly nic společného s jejich vodiči (např. slona a slonici, kteří se stanou rodiči hlavního hrdiny, vedou dva muži), v jiných případech si loutka a vodič nesení dramatické postavy plynule předávali. Nejvyužívanější byl princip partnerství mezi loutkou a živým hercem, který přerůstal až do upozadění loutky a komunikace mezi dvěma herci. Na tomto principu vyla vystavěna celá druhá část inscenace, ve které vystupovala kůže slona a hlídač v muzeu. Zajímavá byla proměna vedení slona – v první části jej vedl muž (slon – mužský rod), ve druhé části, kde loutka slona byla nahrazena poměrně morbidně působící malovanou látkou, která měla tvar stažené kůže z tlustokožce, vedla tuto loutku / objekt žena (kůže – ženský rod). Hlídač byl živý herec, jednoduše kostýmově označen čepicí, který vstupoval do komunikace s loutkou kůže, ale i s její vodičkou (např. hlídač má v muzeu otevřenou lahev piva, nalije sobě i vodičce kůže, vodička rozprostře kůži jako ubrousek, na nějž poskládá lahev i sklenice, poté se sama napije a pokračuje v dialogu s hlídačem). Inscenace v tomto směru překročila hranice loutkového divadla a ocitla se částečně na poli divadla činoherního. Styl práce s loutkami komentuje Blanka Josephová – Luňáková:

„...vše na jevišti zprostředkováno přes odkrytě vedené plošné loutky, sloužící spíše jako znaky postav než jako jednající subjekty. Zvolený princip tak umožňoval jistý odstup při hraní i sdělování rozmanitých úvah a komentářů k dění.“¹³⁰

¹³⁰ Tamtéž.

Existence herců na jevišti v některých případech působila ležerněji, než bývá u souboru C standardem, narativní linie byla často písňemi tříštěna než podpořena a herecký projev všech členů zcela zastíněn „hereckým koncertem“ Karla Šefrny, který se postupně vystřídal v rolích slonice, jednoho z hadů, holandského sběratele, sluhy německého šlechtice a hlídače v muzeu. Příběh balancoval na pomezí pohádky a filosofické úvaze o životě a smrti, jevištní zpracování však plynulo v rytmu příjemného blues, vizuálně i v rovině dialogů působilo lehce, poeticky a zároveň živě, hravě a komicky, takže závažnost sdělení a tragédie slona byly upozaděny.

Inscenace pracovala s dobře známými fabulačními principy, předávala je však v poetických obrazech. Profesionální divadelní režisér Radovan Lipus tyto obrazy pojmenoval ve své recenzi:

„Síla představení je v obrazech někdy tak silných, že až berou dech, a že jsou to zázraky, pro které není jméno. Existují v nich ovšem otázky po smyslu lidského putování a bloudění světem, na něž není odpověď.“¹³¹

Inscenace *Slon*, pro mě nastoluje několik témat a staví do středu divákova zájmu několik postav (slona, dědečka, a to i přes to, že je o něm jen zmínka v písni, a hlídače v muzeu), jejichž touha po zmizení z vlastního života je nutí „odejít a už se nevrátit“. Uzavřenou se jeví pouze linie slona. Jako divačka, která zhlédla v rychlém sledu po sobě inscenace *Bystrouška*, *liška* a *Slon* (tematicky, příběhově i kompozičně velmi podobné), se neubráním srovnávání – příběh *Bystroušky* je pro mě kompaktnější, sevřenější a jeho sdělení silnější než to, které předává *Slon*. Inscenace *Slon* však přináší zajímavý motiv touhy po „něčem lepším“, která s lehkým humorem kráčí až ke smrti.

¹³¹ LIPUS, Radovan. *Slon. Amatérská scéna*, 2002, roč. 39, č. 5, s. 21.

5. Výrazové prostředky - zvuková, výtvarná a herecká složka inscenací

Svitavské Céčko bylo v kontextu loutkářských souborů v 70., v 80. a v 90. letech invenční jak v oblasti dramaturgie, tak v oblasti užitých výrazových prostředků. Z dnešního pohledu, kdy v loutkářství roste trend mísení divadelních prostředků, druhů a žánrů, překračování hranic a experimentování z nejrůznějšími formami divadla, se formální stránka inscenací Divadla C nejeví nijak výjimečně. Avšak jak vyplývá z úvodní kapitoly, která se zabývá historickým kontextem amatérského loutkového divadla, bylo to právě Céčko společně s několika dalšími soubory, kdo udělal první kroky k syntetickému, totálnímu divadlu. Definice Luďka Richtera charakterizuje tento typ divadla jako divadlo syntetizující všechny složky jako vzájemně se doplňující, funkčně si protiřečící, kontrastující či kontrapunktující součásti, které se spolupodílejí na tvorbě inscenace a jsou jí i při respektování jejich svébytnosti podřízené. V loutkovém divadle se zvýrazňuje podíl výtvarné a hudební složky, jeho tvůrci tíhnou k uvolněnější kompozici, která umožňuje vytvářet proměnlivé vztahy mezi složkami.¹³² Použití výrazových prostředků v inscenacích Divadla C odpovídá této definici – hudební a výtvarná složka jsou akcentovány (herecká složka s nimi úzce souvisí) a fungují jako doplněk či kontrast k ostatním složkám. V následujících odstavcích je zařazena podrobná charakterizace těchto tří složek.

1. zvuková složka

Hudebně-zpěvní složka byla v Divadle C odjakživa klíčem k uchopení celé inscenace. Celý jevištní tvar provázela, rytmizovala, budovala atmosféru, atomizovala děj a akcentovala důležité momenty, komentovala a reflektovala jednání postav, přinášela postoje samotných tvůrců a často uzavírala představení písňovým shrnutím v podobě inspirované filmovými titulky. Režijní provazování hudby a písní bylo objevné a novátorské. Nejprve se písně objevily ve formě „árií“ loutkových postav či písňových čísel herců, postupně herci a loutkovodiči vystupovali jako hudebně písňoví glosátoři, reflektující písněmi jak situaci postav, tak svůj vztah k situacím. Písně jsou v inscenacích Céčka nosným stavebním prvkem, jádrem

¹³² RICHTER, *Praktický divadelní slovník*. Pozn. 4, s. 177.

sdělení a pohledem na něj.¹³³ Céčko mělo instrumentální orchestr, hrálo na kytary (akustické i elektrické), mandolínu, ukulele, housle, kontrabas, klavír, flétny, foukací harmoniku a množství rytmických nástrojů. Kromě toho byli členové schopní zpěváci a zpívali vícehlasně. Do každé inscenace bylo vloženo šest, v některých případech až jedenáct písní. Některé byly krátké, uvozovaly nebo uzavíraly akci, jiné byly delší, ty shrnovaly dějové úseky, zvukově podkreslovaly akci, či fungovaly jako prostředek vyprávění nebo komentář tvůrců. V některých inscenacích (např. *Trakař aneb Velké vynálezy*) hudba téměř neustávala a melodie tak procházela celou inscenací a doprovázela téměř všechnu jevištní akci. Styl písní byl různý, závisel na tématu a stylu konkrétní inscenace. Škála sahala od tklivého blues, přes jazzovou stylizaci, folk, až po moravské lidové písně a variace na folklórní písně. Výchozím materiálem pro text písní byly básně nebo původní texty např. lidových písní, texty pohádek, který byly upraveny do veršované podoby pro potřeby zhudebnění. Ke složení autorského textu stačily jako inspirační zdroj motivy, situace nebo témata příběhů.

Zvuky a ruchy byly také důležitou součástí inscenací. Rytmické ozvučení často předznamenávalo atmosféru představení, ruchy doprovázely zvukové vyjádření loutek (kroky, pití ze sklenice, srkání polévky, bzucení much apod.) či byly konkrétně spjaty s určitou postavou a doprovázely veškerou její akci (příchod, vykuknutí, kouzelné objevení se na scéně apod.). V období, kdy Céčko budovalo tzv. společenství s diváky, rytmické nástroje (nebo jakékoli předměty, kterými se dal úderem o sebe nebo do podložky vytvořit zvuk) rozdávalo do hlediště a diváci se tak stali spoluúčastníky na hudebním doprovodu.

Společně s výtvarnou složkou tvoří zvuková složka nejvýraznější stránku inscenací.

2. výtvarná složka

Výtvarná složka určovala vizuální styl inscenací a naznačovala i jejich charakter. Za dobu fungování prošlo Divadlo C proměnami ve všech oblastech. Scénografie a loutky nejsou výjimkou. Daly by se pojmenovat typické znaky, kterými je scénografie Céčka charakteristická – malované obrazy, prostor členěný hudebními nástroji, práce s šerosvitem. Častým principem, opět inspirovaným filmovým jazykem vyjadřovaným skrze scénografické prostředky, byl princip směřování

¹³³ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s. 63.

pozornosti diváka na konkrétní situaci, předmět, loutku nebo detail pomocí pruhů světla nebo dřevěných rámu.

V šedesátých letech byl pro Karla Šefrnu inspirací režisér a malíř Rudolf Zezula, který se v amatérském loutkovém divadle se věnoval scénografii. Přinesl obrovskou invenci do tohoto odvětví, odpoutal se od loutkového stylu vyřezávaných marionet první republiky, využíval spíše geometrických tvarů, používal netradiční materiály (např. papírové krabice od potravin) a usiloval o výtvarnou stylovou jednotu. Šefrna se s ním setkal na mnoha seminářích, kde se naučil vyrobit jednoduché a funkční loutky, které zapadaly do stanoveného scénografického konceptu. Další inspirativní osobností v oblasti scénografie byla Hana Budínská, která loutky šila.¹³⁴ Po vzoru těchto osobností v 70. letech Céčko experimentovalo s podobou loutek a volilo minimalistické výtvarné prostředky. Na scéně byl nejčastěji umístěn paraván, za kterým stáli schovaní loutkovodiči ovládající spodové tyčové loutky, často se vsunutou rukou herce do rukávu loutky pro práci s rekvizitou. Vedení loutek tedy bylo zpočátku skryté, před paravánem byly převážně hrány písně. Od poloviny 70. let se loutkovodiči postupně přesunuli před paraván, čímž udělali první krok k antiiluzivnímu divadlu – odkryli vedení a vstoupili do vztahu s loutkou. Postupně paraván zmizel a herci vstoupili do jednoho hracího prostoru společně s loutkami.

V 80. letech se scénografická složka ještě více uvolnila, a to jak v podobě loutek, tak v pojednání prostoru. Škála používaných loutek sahala od předmětů, přes figurální loutky nejrůznějších druhů, až k dynamizovanému výtvarnému divadlu (rámy obrazů, do kterých vstupují tváře herců, obrazy apod.). Výprava byla minimalistická se zvyšující se mírou metaforického vyjádření (zástupné znaky). Členění horizontální i vertikální osy jevištního prostoru spočívalo v plastickém umístění objektů, na kterých a kolem kterých se hrálo. Často byly těmito objekty hudební nástroje (kontrabas, klavír), kusy nábytku (stoly, židle) nebo pohyblivé dřevěné konstrukce – mansiony, které tvořily hrací plochu společně s těly herců, rámy obrazů, nebo dokonce pruhy světla. Scénografické prostředky už nebyly jen nástrojem vytváření věrohodného (ač ve velké míře stylizovaného) obrazu, ale svébytnou součástí celé výpovědi. Oblíbené byly malované obrazy, které tvořily pozadí, prostředí určité situace. Připomínají princip malovaných kulis v rodinném

¹³⁴ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

divadélku. Obrazy byly často umístěné na malířském stojanu, který byl zároveň využit jako součást scény. Inovací v tomto směru bylo malování na průhledné sklo či plastovou desku přímo během inscenace (použito v inscenaci *Hamlet*).

Výrazná byla také plastická a dynamická práce se světlem. Céčko využívalo šerosvitu, který sloužil jako symbol nedořečenosti, náznaků ve slově i v akci. Kontrast tmy a příčných pruhů světla reflektorů, do kterých vstupovaly loutky (nebo jejich části) z šera, umocňoval atmosféru, určoval fokus divákovy pozornosti, upozorňoval na důležité detaily, místa nebo situace. Vizuálně pak inscenace hraničila až s černým divadlem. Inovativní také bylo zveřejnění práce se světelnými zdroji – s reflektory, baterkami, žárovkami či jinými svítilnami, se kterými herci pracovali přímo na jevišti.¹³⁵

Soubor se nebál experimentovat - jak se světlem, s řešením scény, tak s různými netradičními materiály pro výrobu loutek. Většinou si loutky i scénu Céčko vyrábělo samo, ale někdy také spolupracovalo s profesionálními výtvarníky: v 80. letech s Jaroslavem Doležalem, v 90. letech s Evou Pecháčkovou, po roce 2000 s Jindřichem Pevným.¹³⁶

Nejčastěji používanými loutkami byly spodové tyčové loutky s volným rukávem pro ruku vodiče, ve třetí vývojové etapě soubor často pracoval s předměty denní potřeby nebo oživovanými objekty. Některé loutky vznikly úpravou předmětů, např. sekera s okem jako liška, hrníček se zobákem jako pták, hudební nástroje s nalepenými očima atp. Také se objevilo pár experimentálních inscenací, které pracovaly s marionetami či maňásky.¹³⁷ Pro systematičtější popis, dělím loutky do skupin podle typu: tyčové spodové (mezi ně patří také vařečkové loutky a javajky), oživené objekty (ve své původní podobě a v upravené podobě), totemové loutky, manekýni a loutky „tradiční“ – marionety a maňásci.¹³⁸

a) tyčové loutky - spodové

Tento typ loutek byl v Céčku velmi oblíbený. Pojem „tyčová loutka“ je v amatérském loutkářství užíván velmi často v jiném slova smyslu, než jak je

¹³⁵ RICHTER, Luděk. Scénografie v Céčku. *Loutkář*, 2008, roč. 16, č. 2, II. strana obálky.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ V kontextu tvorby Céčka lze v souvislosti s marionetami a maňásky hovořit o experimentování, vzhledem k jejich odklonu od tradičně vnímaného loutkářství (pozn. autorky).

¹³⁸ Záměrně neuvádím dělení podle typu vedení, protože se často jedná o loutky vedené netradičně, loutky, které jsou kombinací více typů loutek atp. (pozn. autorky).

charakterizován v odborné literatuře. Praktický divadelní slovník Luďka Richtera uvádí definici tyčové loutky (loutka vycházející z folklorní tradice, často v životní velikosti, která je nesena na tyči ukotvené v hlavě loutky, ruce jsou buď vedeny zvláštními dráty anebo jsou ponechány volně, s možností ovládat je rukou vodiče)¹³⁹ nebo tyčkové (hůlkové) loutky (loutka, která je vedena na tyči, přičemž vodičova ruka není uvnitř loutky, ale pod loutkou, končetiny mohou být též ovládány dráty nebo ponechány volně)¹⁴⁰. Tyčová loutka, o které literatura hovoří v souvislosti s Divadlem C, je blízká spíše výše definované tyčové loutce, ale není v životní velikosti (je velká maximálně 50 cm), končetiny má buď volné, ovládané přímo rukou vodiče, nebo jednu ruku volnou a druhou ruku nahrazenou rukou vodiče, případně mají loutky jen hlavu a od krku dolů látkový plášť (tyto loutky by se daly označit jako maroty). Tyč je ukotvena v hlavě loutky, prochází tělem loutky, vodič drží tuto tyč uvnitř loutky.

Tyčové spodové loutky se objevily v první inscenaci Céčka *Poklad v kapli* a v různých variacích (javajky, loutky s rukou vodiče, upravené vařečkové loutky) prolínají celou tvorbu Céčka. Tyto loutky měly většinou podobu figurativní (člověk nebo zvíře), hlavu měly šitou, vyrobenou ze dřeva, z polystyrenu nebo kašírovanou z papíru (např. na vařečku nebo lahev), na kterou navazovalo tělo vyrobené z látek nebo lepenky. Často byly loutky velmi stylizované, vyrobené z papírových krabic, dekorované např. ústřížky látek nebo vršky od piva. Jednotlivé části byly složeny z geometrických tvarů, které společně tvořily výtvarně stylizovanou podobu, např. bytostí v inscenaci *Zazděná slečna aneb Hrobka dvou milenců* nebo *Ostrov splněných přání*, anebo krále a princezen v inscenaci *S drakem není žádná legrace*.

Jedním z typů spodově vedené loutky byla také jednoduchá javajka, jejíž ruce byly ovládány také ze spodu pomocí drátů. Javajky byly použité např. v inscenaci *Káčátko aneb Rádi děláme dobrých skutků nebo Zlatovláska*.

b) oživené objekty

K práci s objekty se Céčko dostalo až v 80. letech. Jednalo se o předměty denní potřeby (např. v inscenaci *V páte knoflíkové dírcy* byly ožívovány předměty jako špulka od nití, provázky, knoflíky) anebo předměty připomínající svým

¹³⁹ RICHTER, *Praktický divadelní slovník*. Pozn. 4, s. 187.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 59.

vzhledem a vlastnostmi představovanou postavu (např. v inscenaci *Trakař aneb Velké vynálezy* byly použity pingpongové míčky odrážející se od podložky metaforickým vyjádřením skákajících antilop).

Častěji než obyčejné předměty Céčko používalo předměty upravené do podoby představované postavy, např. látková plachta napnutá v rámu, se dvěma našitými kapsami, do nichž byly vloženy dvě vařečky s nakreslenýma očima, což dohromady tvořilo příšeru v inscenaci *Edward*, nebo např. plechový hrníček s přilepeným zobákem jako pták, mandolína s očima, plavací kruh s hlavou z balonku s nalepeným okem a zuby apod.

Do této skupiny také řadím lidské ruce nebo jiné části těla, které byly ožiovány jako loutky. Nejvýraznějším příkladem je inscenace *Zlatovláska*, ve které byly použity např. třepající se vlasy jako hemžící se mravenci. Také oživené dětské dřevěné hračky nefigurální podoby (kostky, skládačky), které byly použity, např. jako metafora jízdy vlaku, kterou připomínal jejich rytmický zvuk.

c) totemové loutky

Totemová loutka je v Richterově slovníku definována jako loutka sošného typu bez pohyblivých částí, která jedná jen vytvářením vztahů mizanscény, do kterých ji staví přímo vodičovy ruce. Zastupuje postavy důstojné až monumentální, rozhodující jsou archetypální znaky postavy a ne její akce. Pohyb s ní asociuje obřadnost a ritualitu.¹⁴¹ První zkušeností s tímto typem loutek byla inscenace *Hadrfous*, poté se totemové loutky objevovaly spíše zřídka. V inscenaci *Pták Ohnivák*, *liška Ryška* a *my* se jednalo o upravené oživené špalíky dřeva, jejichž animace byla obdobná jako animace předmětů, takže by mohlo být sporné, zda tento typ loutek, orientujeme-li se podle jejich odborné definice, Céčko vůbec použilo.

d) manekýni

Definice Richterova slovníku charakterizuje manekýna jako druh loutky, která má podobu hračky - panáčka, jiný zezadu vedený manekýn s madlem v hlavě, ten má charakter manipulovatelného dvojníka.¹⁴² Divadlo C využívalo spíše prvního definovaného typu – hračky nebo panáčka. V množství inscenací se objevily loutky,

¹⁴¹ Tamtéž, s. 184.

¹⁴² Tamtéž, s. 99.

které nebyly vedeny pomocí tyčí, madel, nití ani jiných systémů. Šlo o loutky, které vodiči drželi v ruce a pohybem vlastní ruky oživovali i loutku. Často to byla zvířata – hmyz, savci i mořští živočichové. Např. v inscenaci *Moře* soubor pracovat s ušitými hvězdicemi, mořskými koníky, ježky apod.

e) marionety a maňásci

Závěsné shora vedené marionety Céčko téměř nepoužívalo. Důvodem mohla být náročnost vedení nebo záměrný odklon od „klasických marionetářů“. Tento typ loutek byl využit především v inscenaci *Hamlet*, kde šlo o tradiční dřevěné marionety s ohebnými klouby a vahadlem. Dále pak např. v inscenaci *Tak trochu...* ve které s nimi tvůrci zacházeli spíše jako s rekvizitami zastupujícími svět zastánců tradičního loutkářství. Zvláštním případem použití marionet byla inscenace *Slon*, kde loutky slonů byly plošné loutky, vedené shora prostřednictvím tyče, na které byly nahoře navázány ovládací provázky pro pohyb ocasů a chobotů. Další loutky ve *Slonovi* byly principiálně podobné, jen byly plastičtější a končetiny měly volné bez možnosti ovládnutí. Výjimkou byla postava obchodníka, který měla na jedné tyči tělo a na druhé hlavu, části tak mohly fungovat společně, ale i zvlášť.

V ostatních inscenacích se marionety neobjevovaly, a pokud ano, tak spíše jen jako jedny z řady užitých loutek nebo předmětů.

Maňásci byly stejným případem jako marionety. Céčko uvedlo pouze jednu maňáskovou inscenaci s názvem *Ruka*, ve které soubor experimentoval s groteskní loutkovostí vycházející z charakteru tohoto typu loutky.

Ačkoli vizuálně inscenace působily velmi jednotně, užití loutky byly často rozdílné. Běžně se objevovaly kombinace tyčových loutek a oživených předmětů, plyšových hraček a tyčových loutek, figurálních loutek a lidských rukou, nebo např. vycpaných zvířat a jednoduchých marot.

Kostymování vodičů bylo různé. Soubor nejčastěji hrál v civilním oblečení, případně v černém oblečení, které nerušilo vizuální dojem z loutek a scény. Ale objevil se i kostým jako záměrně vybrané a zkombinované kusy oblečení důležité pro vykreslení charakteru postavy / vodiče (např. v inscenaci *Trakař aneb Velké vynálezy* byli herci oblečeni do bavlněných košil, kalhot a šatů v nenápadných přírodních barvách, což podporovalo téma prostého člověka uprostřed velkého světa a ještě

většího vesmíru). V inscenaci *V páté knoflíkové dírcce* byly použity výrazné klobouky a barevné akcenty na kostýmech pro zaujetí nejmladšího publika. V pozdější tvorbě se loutkovodiči kostýmně připodobňovali loutkám, např. v inscenaci *Bystrouška, liška* mají vodiči saka, vesty, šaty, šátky podobně jako loutky, které vodí. Kostýmy v inscenacích Céčka spíše doplňují celkový vizuální obraz, nejsou svébytným výtvarným prostředkem.

3. herecká složka

Herecká složka Céčka byla a stále je velmi specifická. Soubor se nikdy herectvím příliš nezabýval. Interpretace postav spontánně vycházela ze samotných aktérů, jejichž projev byl Šefrnou pouze usměrňován. Podle Šefrny byl přirozený a věrohodný pohyb členů na jevišti zapříčiněn tím, že většina z nich byli muzikanti – ukázněni s předpokladem pro citlivou práci s loutkou.¹⁴³ Navíc, vzhledem k tomu, že Šefrna jako autor textů a režisér své herce dobře znal, už při práci s textem myslel na obsazení, na konkrétní osoby v konkrétních rolích, a tak už scénář byl tzv. „šitý na míru“ a herecké vyjádření jednodušší. Pavel Vašíček pojmenovává herecký styl Céčka jako tzv. „podehrávání“. Jde o princip jisté nedořečenosti, který ponechává prostor pro aktivitu diváka, který je tím pádem nucen podílet se spolu s hercem na konečném „znění“ dialogu, na individuálním odhalení jeho tajemství.¹⁴⁴ Herecká akce je spíše úsporná, pohyb po jevišti je často omezen až na pouhé přemísťování se od loutky k nástroji. Práce s loutkou v některých případech hraničí s prací s rekvizitou (práce s loutkou podrobněji viz analýza inscenace *Bystrouška, liška*). Interakce mezi herci je také minimalistická, ale přesto sdělná. Na první pohled může akce herců v představeních Divadla C působit neorganizovaně, ležérně, napůl improvizovaně, staticky a spíše obrazově než dramaticky. Ale pokud divák přijme, že nejde o klasický divadelní tvar, zjistí, že jiný styl herectví by do poetiky inscenací nezapadl.

Podle Ludka Richtera dosáhlo Céčko nejorganičtějšího propojení a sjednocení všech prostředků: herecké a pohybové akce, slova, hudby, loutek, využití

¹⁴³ Rozhovor s Karlem Šefrnou, 23. 7. 2015, Svitavy.

¹⁴⁴ VAŠÍČEK, Pan William, pozn. 114, s. 149.

prostoru a světla, to vše, až na drobné výjimky, tvořeno všestranně nadanými členy spolku.¹⁴⁵

¹⁴⁵ RICHTER, *C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci*. Pozn. 1, s 77.

Závěr

Divadlo C Svitavy bylo a stále je bezpochyby výjimečným amatérským loutkářským souborem. Karel Šefrna kolem sebe vždy sdružoval kreativní a všestranně nadané lidi s podobnými povahovými rysy, kteří toužili po seberealizaci v rámci kolektivu, po vyjádření osobních názorů a postojů, kteří společně tvořili i trávili volný čas. Svým specifickým vnímáním divadla vybudoval osobitý styl, jehož výsledkem nejsou standardně dramaticky vystavěné inscenace, ale spíše inscenace vyrůstající z epického základu, přirozeně plynoucí, výrazně výtvarné, rytmizované autorskými písněmi. Od počátku je Šefrnova režie typická směřováním k poetické grotesce s výrazným smyslem pro náznakový a nedořečený humor. Charakteristická je tvorba antiiluzivních, silně metaforických inscenací, které svá sdělení předávají v symbolické rovině, hojně užití divadelních znaků, se kterým souvisí kladení vysokých nároků na jejich interpretaci divákem. I přes tuto symboličnost je v každé inscenaci jasné, o čem Céčko hraje, k čemuž přispívá také nadšení, obrovská energie a souhra herců na jevišti, které společně se zcizovacími efekty bourají čtvrtou stěnu – pomyslnou hranici mezi jevištěm a hledištěm.

Práce s loutkou působí často ledabyle, principy vedení loutky se střídají a loutkovodiči nedodržují obecně stanovené zásady vedení loutek. Obvykle používaným principem je „rozdvojení dramatické postavy“, tzn., že postavu interpretuje loutka i její loutkovodič. Svérázný postoj k herecké práci a k technice animace loutky je však v tvorbě Karla Šefrny nositelem významů. Jedním z hlavních témat Céčka byla a stále je lidskost, vřelost a láska mezi lidmi. Loutková zpracování příběhů a zvolené postavy zastupované loutkami, jsou podobenstvím lidských příběhů. Proto je princip dvojího nesení dramatické postavy zcela funkční.

Nejvýraznější složkou je složka hudební. V písních Divadla C se skrývají niterní pocity, životní zkušenosti a moudrost autorů textů (nejčastěji Karla Šefrny), jsou výrazně poetické a v mnoha případech melodicky chytlavé. Písně jsou největšími nositelkami emocí a právě v nich je nejexplicitněji obsažena ona lidskost - láska k lidem, k světu a všemu živému v něm. V této jednoduchosti je dle mého názoru skryta hlavní zpráva, kterou Céčko dodnes předává svým divákům.

Divadlo C je svou poetikou v českém loutkářství mimořádné, což dokazují slova prof. Jana Císaře na stránkách zpravodaje festivalu Jiráskův Hronov:

„Pro mě osobně je Céčko nesmírně důležité... Neměl jsem důvěru v kvalitu amatérského divadla, ale setkání s Céčkem bylo pro mě v tomto směru přesvědčivým důkazem... Dějiny českého amatérského divadla by se bez Céčka napsat nedaly“¹⁴⁶

Luděk Richter sleduje práci Céčka už od počátku, v 80. letech, v době, kdy Divadlo C stálo na vrcholu své tvorby, se o souboru vyjádřil stručnou, ale jasnou větou:

„Ač amatérský soubor, stojí kvalitou své tvorby už řadu let v čele našeho loutkářství vůbec.“¹⁴⁷

Pro mě je Divadlo C výjimečné také svou nadčasovostí. Inscenace tlumočí témata, která byla aktuální v 70. nebo 80. letech, jsou aktuální dnes a pravděpodobně budou i v dalších letech. Dále pak obrovskou kreativitou tvůrců, kteří v tak dlouhém časovém úseku dokáží stále tvořit nově a neotřele. V neposlední řadě je pro mě svitavské Céčko a tato práce, která mi umožnila věnovat se souboru velmi podrobně a do hloubky, velkým inspiračním zdrojem v oblasti mé vlastní organizační i tvůrčí práce v amatérském divadle.

¹⁴⁶ CÍSAŘ, Jan. Fossilní sloupek. In *Zpravodaj 84. Jiráskova Hronova*. 2014, č. 2, s. 3.

¹⁴⁷ RICHTER, 50 loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu. Pozn. 41, s 209.

Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura:

BARTOŠ, Jaroslav. *Dějiny českého divadla*. 1. vyd. Praha, 1968. ISNB 403-22-885.

CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. ISBN 80-7068-129-2.

CÍSAŘ, Jan. Rozhovory o amatérismu. *Československý loutkář* 1980, roč. 30, č. 1, s. 13. ISSN 1211-4065.

CÍSAŘ, Jan. Rozhovory o amatérismu – Moji milí svitavští. *Československý loutkář*, roč. 30, 1980, č. 10, s. 230. ISSN 1211-4065.

CÍSAŘ, Jan. Čas dramaturgie. *Československý loutkář*, 1986, roč. 36, č. 1, s. 16. ISSN 1211-4065.

DUBSKÁ, Alice: Cesta Říše loutek do 21. století. In: *Almanach Říše loutek 1920...?*. Praha, 1996. s. 48. ISBN 80-901307-1-2.

DUBSKÁ, Alice. Erik Kolár a české meziválečné loutkové divadlo. *Loutkář*. 1996, roč. 4, č. 5, s. 102. ISSN 1211-4065.

DUBSKÁ, Alice: České ochotnické loutkářství do roku 1918. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 97-136. ISBN 80-7068-129-2.

DUBSKÁ, Alice: České ochotnické loutkářství v letech 1918-1945. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 137-150. ISBN 80-7068-129-2.

DVOŘÁK, Jan. Svitaváci aneb loutkářský soubor C Malého divadla JKP Svitavy. *Československý loutkář*. 1976, roč. 26, č. 8-9, s. 196–197. ISSN 0323-1178

EXNAROVÁ, Alena: Hra s loutkou a věcí. In: ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, VEDRAL, Jan. *Hledání výrazu*. 1. vyd. [Praha]: Inform. a poradenské středisko, 1991. s. 33-37. ISBN 80-7068-028-8.

LÁZŇOVSKÁ, Lenka: Dovětek 1990–1997. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 353-370. ISBN 80-7068-129-2.

MERTA, Jan. Blanka Šefrnová. *Divadelní hromada XXX*, 2001, roč. 10, jaro, s. 54. ISSN nevedeno.

MOHR, Petr. *Céčko 1970-2000*. Svitavy: Středisko kulturních služeb města Svitavy, 2000. ISBN neuvedeno.

NOVÁK, Jan. Karel Šefrna. *Československý loutkář*. 1984, roč. 34, č. 1. s. 15. ISSN 1211-4065.

POKORNÝ, Vít. *České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích*. Praha: 2016. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Katedra teorie a kritiky.

RICHTER, Luděk. C Svitavy aneb Fenomén, který přináší radost a inspiraci. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Divadla svítící do tmy II: nesoustavné nahlédnutí do historie malých autorských neprofesionálních scén 80. let 20. století*. Vyd. 1. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007. s. 57- 77. ISBN 978-80-7068-215-9.

RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008. ISBN 978-80-902975-8-6.

RICHTER, Luděk, *50 loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2001. ISBN 80-7068-156-X.

RICHTER, Luděk. Scénografie v Céčku. *Loutkář*, 2008, roč. 16, č. 2, II. strana obálky. ISSN 1211-4065.

SOKOL, František: Ochotnické loutkářství v letech 1945-1969. In: In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s 223 - 240. ISBN 80-7068-129-2.

ŠEFRNOVÁ, Blanka. Anna Přikrylová. *Československý loutkář*, 1988, roč. 38, č. 1, str. 19. ISSN 1211-4065.

VAŠÍČEK, Pavel: Loutkové divadlo v letech 1970–1989. In: CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Vyd. 1. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 323 - 350. ISBN 80-7068-129-2.

Prameny:

1. recenze

CÍSAŘ, Jan: A znovu v Chrudimí: 20.00 – LS „C“ Svitavy – Karel Šefrna: Tak trochu... *Československý loutkář*, 1992, roč. 42, č. 9, s. 197. ISSN 1211-4065.

DVOŘÁK, Jan. Zpráva o 22. Loutkářské Chrudimí. *Československý loutkář*, 1973, roč. 23, č. 8-9, s. 31. ISSN 1211-4065.

JOSEPHOVÁ-LUŇÁKOVÁ, Blanka: „Slon“ svitavského Céčka. *Loutkář*, 2002, roč. 10, č. 4, s. 179. ISSN 1211-4065.

LANGÁŠEK, Miroslav: Není stále zamračeno, Svitavské Céčko. *Loutkář*, 1997, roč. 5, č. 12, s. 279. ISSN 1211-4065.

LIPUS, Radovan. *Slon. Amatérská scéna*, 2002, roč. 39, č. 5, s. 21. ISSN neuvedeno.

VAŠÍČEK, Pavel. Pan William. *Československý loutkář*, 1990, roč. 40, č. 7, s. 149. ISSN 1211-4065.

ZAJÍC, Vladimír. Východočeská krajová přehlídka loutkářských souborů – „C“ Svitavy – R. Těsnohlídek, K. Šefrna, J. Mandlová „Bystrouška, liška“. *Amatérská scéna*, 1997, roč. 34, č. 2, s. 19. ISSN neuvedeno.

CÍSAŘ, Jan: Hlas poroty. *Zpravodaj Loutkářské Chrudimi*, 1973, č. 3, s. 8.

2. předlohy divadelních adaptací

TĚSNOHLÍDEK, Rudolf: *Liška Bystrouška*. Praha: Dobrovský, 2014. 213 s. Omega. ISBN 978-80-7390-115-8.

SHAKESPEARE, William: *Tragédie*. Vyd. v tomto uspořádání 2., V Československém spisovateli 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2012. 573 s. ISBN 978-80-87391-47-1.

3. online zdroje, internetové databáze

C (Céčko), LD. Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit. 2017-01-25]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=634>

ŠEFRNA, Karel, *Svitavy, LD*. Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit. 2017-01-25]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=1443>

Amatérské divadlo: databáze českého amatérského divadla [online]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/>

4. záznamy inscenací

ŠEFRNA, Karel. *Bystrouška, liška* [zvukový záznam na CD]. Záznam představení z národní přehlídky Dětská scéna, 1988. Vlastnictví souboru.

ŠEFRNA, Karel. *Hamlet* [zvukový záznam na CD]. Záznam představení z národní přehlídky Loutkářská Chrudim, 1990. Vlastnictví souboru.

ŠEFRNA, Karel. *Slon* [zvukový záznam na CD]. Záznam představení z Divadla Trám Svitavy, 4. 4. 2002. Vlastnictví souboru.

5. fotografie – archiv souboru

Seznam příloh:

1. Inscenace Céčka, účast na přehlídkách a ocenění (1970 - 2015)
2. fotografie z inscenací Divadla C

1. Inscenace Céčka, účast na přehlídkách a ocenění (1970 - 2015)

1970-1971

Poklad v kapli (Libuše Martínková, Karel Šefrna)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Karel Šefrna a Jan Veselý

hráli: Karel Šefrna, Marie Šimková, Jan Říha, Karel Šefrna, Vít Josef Šimek, Jaroslav Tábery, Jiří Vavřín, Jaroslav Stružinský a Eva Šefrnová

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za mimořádný výkon ve dvojroli rytíře a loupežníka), Scénická Žatva Martin

1971-1972

Nepořádná Alenka

Káčátko aneb rádi děláme dobrých skutků (Nina Gerňětové, Karel Šefrna)

režie scéna a hudba: Karel Šefrna

hráli: Jiří Vavřín, Karel Šefrna, Anna Přikrylová, Jaroslav Tábery, Jan Říha a Vladimír Dvořák

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za autorskou inscenaci, Anně Přikrylové za herecký výkon v roli Lišky), Scénická Žatva Martin, Národní přehlídka ruských a sovětských her (NP RSDH) Svitavy

1972-1973

Ostrov splněných přání (Vojtěch Cynybulk, Karel Šefrna)

režie: Karel Šefrna

scéna: Jan Veselý

hudba: Karel Šefrna a Josef Vít Šimek.

hráli: Vladimír Dvořák, Josef Vít Šimek, Marie Šmídová, Jan Říha, Libuše Šimková, Anna Přikrylová, Jaroslav Tábery, Jiří Grmela, Ladislav Baláž, Eva Šefrnová, Jaroslava Šebková, Karel Šefrna a Míla Bálková

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za inscenaci, Anně Přikrylové za roli čarodějky), Scénická žatva Martin, Národní přehlídka vesnických souborů Vysoké nad Jizerou, Loutkářská Chrudim, Mezinárodní festival loutkářů amatérů –

Tallin (Estonsko), Mezinárodní loutkářský festival Bourges (další představení Vierzon, St. Florent) Francie

1973-1974

Mořský Car (Jevgenij Švarc, Karel Šefrna)

režie a scéna: Karel Šefrna

přehlídky: Východočeská loutkářská přehlídka v České Třebové, NP RSDH Svitavy

1974-1975

Zazděná slečna aneb hrobka dvou milenců (František Navara, Karel Šefrna)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Karel Šefrna a Libuše Šimková

hráli: Jan Říha, Jaroslav Tábery, Jaroslav Stružinský, Karel Šefrna, Josef Vít Šimek, Vladimír Dvořák, P. Peška, Jiří Peša a Marie Topolářová -Táberyová,

přehlídky: Šrámkův Písek, Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za autorskou inscenaci)

1975-1976

Poklad baby Mračnice (Ladislav Dvorský, Karel Šefrna)

1976- 1977

O pokažené válce (Alois Mikulka, Miloslav Linhard)

S drakem není legrace (Milada Mašatová)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Karel Šefrna a Libuše Robert Šimková,

hráli: Jan Říha, Vlasta Vavřínová, Karel Šefrna, Libuše Robert Šimková, Marie Grmelová, Pavel Bureš, Jaroslav Tábery, Mike Radouš, Jaroslav Stružinský, Jiří Peša a Anna Přikrylová

přehlídky: Šrámkův Písek, Bábkarská Žilina, Loutkářská Chrudim (cena Anně Přikrylové za mnohostranný tvůrčí přínos v obou inscenacích, Karlu Šefrnovi za vynikající hudební složku inscenací)

O princezně a děděčkovi, se kterým byla legrace (Karel Šefrna)

režie, scéna: Karel Šefrna

přehlídky: Loutkářská Chrudim - doplňkový program, finále 1. přehlídky
individuálních výstupů s loutkou.

1977-1978

Dvanáct usmívajících se ježibab (Alois Mikulka, Karel Šefrna)

O pánovi - režie: Karel Šefrna

Zvířátka hrají divadlo - režie: Jaroslav Tabery

O sněhuláčkovi a kočičce - režie: Karel Šefrna

Prasátka a vlk - režie: Anna Přikrylová

scéna: soubor

hudba: Karel Šefrna a Karel (Matěj) Šefrna

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za hudební podíl na inscenaci)

1978-1979

Lesní balada (Alois Mikulka, Karel Šefrna)

přehlídky: Loutkářská Chrudim - doplňkový program, finále II. Přehlídky
individuálních výstupů s loutkou

Nevyměříme po přeslici (Karel Šefrna)

hráli: Karel (Matěj) Šefrna a Hana Šefrnová

1979-1980

Muzikantské pohádky (Ilja Hurník)

režie: Karel Šefrna a Blanka Pešová

hráli: Blanka Pešová a Karel Šefrna

hudba: Karel Šefrna

výprava: Blanka Pešová

Šťastný princ (Oscar Wild)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Jan Štěpánek

hráli: Blanka Pešová, Karel Šefrna, Jiří Peša, Jiří Oujezdský, Jiří Břenek, Anna Přikrylová a P. Lustyk

přehlídky: Východočeská loutkářská přehlídka, Loutkářská Chrudim

1980-1981

Obluda aneb jak to bylo, když začalo pršet (Dušan Radovič, Karel Šefrna)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Jaroslav Doležal

hráli: Jan Říha, Jaroslav Tábery, Vít Josef Šimek, Jiří Peša, František Černý, Jiří Břenek, Blanka Pešová, Karel Šefrna a Anna Přikrylová

přehlídky: Mezinárodní festival Bekescaba, Maďarsko, Bábkářská Žilina, Loutkářská Chrudim, Scénická Žatva Martin

1981-1982

Hadrŕous (Jiří Břenek)

režie a scéna: Jiří Břenek

hráli: Jiří Břenek a Eva Šefrnová

Omlouváme se předem (Koláž mikrokomedií Pierra - Henriho Camiho, aforismů Kozmy

Prutkova a Podhradní poezie Benjamina Lorence)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Blanka Pešová

Kleštěnc z pralesa - Jiří Grmela, Karel Šefrna, Pavel Bureš a Vít Josef Šimek

Křížová výprava - Pavel Bureš, Vít Josef Šimek, Karel Šefrna, Petr Svojanovský, Jiří Grmela, Anna Přikrylová a Blanka Pešová

Myšlenky Kozmy Prutkova - Pavel Bureš, Karel Šefrna a Jiří Grmela

Podhradní poezie Benjamina Lorence - Pavel Bureš, Jiří Grmela, Petr Svojanovský a Karel Šefrna

přehlídky: Bourges (Francie), Porto (Portugalsko), Toledo, Madrid (Španělsko)

1982-1983

Zlatovláska (Josef Kainar, Karel Šefrna)

režie, hudba: Karel Šefrna

scéna: Karel Šefrna, Jan Veselý a Blanka Pešová

řezbář: Jan Tábery

hráli: Blanka Pešová, Vít Josef Šimek, K. Šefrna, Anna Přikrylová, Petr Svojanovský, Karel Tóth

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za režii a hudbu k inscenaci)

1983-1984

Papírová pohádka

hráli: Blanka Pešová a Jiří Tábery

Ruka (Louis Edmond Duranty, Karel Šefrna)

režie: Karel Šefrna

scéna: Blanka Pešová, Petr Svojanovský a Karel Šefrna

hráli: Petr Svojanovský, Karel Šefrna a Anna Přikrylová

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za osobitý přestup ke klasické látce), Loutkářská Chrudim - doplňkový program na divadelní pouti, Frankfurt nad Odrou

1984-1985

Pohoda aneb buď chvála Kašpárkům (Bedřich Beneš Buchlovan, Karel Čapek, Karel Šefrna) režie: Karel a Blanka Šefrnovi

hudba: Jaroslav Ježek a Karel Šefrna

hráli: Karel Šefrna, Blanka Šefrnová, Anna Přikrylová, Josef Vít Šimek, Karel Tóth, Jiří Grmela, Petr Svojanovský a Jitka Karkulíková

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C Svitavy za angažovanou inscenaci hry *Pohoda*, Karlu Šefrnovi za tvůrčí přínos inscenaci), Mezinárodní loutkářský festival v Lingen, NSR, Šrámkův Písek, FEMAD (festival mladého divadla)

1986-1987

Edward (Edward Lear, Karel a Blanka Šefrnovi)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: soubor

hráli: Karel Šefrna, Blanka Šefrnová, Anna Přikrylová, Petr Svojanovský, Jitka Karkulíková,

Karel Tóth a Josef Šimek

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C Svitavy za inscenaci, Blance a Karlovi Šefrnovým za dramaturgicko-režijní ztvárnění inscenace), Šrámkův Písek, Jiráskův Hronov - doplňkový program, Internationale Theatertage Liebnitz (Rakousko)

1987-1988

Jako pel... (Jiří Wolker, Karel Šefrna)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Petr Zelený a Petr Svojanovský

hráli: Karel Šefrna, Blanka Šefrnová, Petr Svojanovský, Petr Zelený, Pavla Svobodová, Jana

Vykydalová

přehlídky: Wolkrův Prostějov, Loutkářská Chrudim - inspirativní představení, FEMAD, Libice nad Cidlinou

1988-1989

Moře (Olga Hejná, Jiří Žáček, Karel Šefrna)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Jiřina Jirčušková

hráli: Anna Přikrylová, Vít Šimek, Pavla Svobodová, Jana Vykydalová, Blanka Šefrnová, Karel Šefrna, Karel Tóth, Petr Svojanovský a František Síč

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C za inscenaci)

1989-1990

Hamlet (William Shakespeare, Bedřich Beneš Buchlovan, Karel Šefrna)

režie, scéna, hudba: Karel Šefrna

hráli: K. Šefrna, Jana Vykydalová, Pavla Svobodová, Karel Toth
přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za mimořádný autorský podíl na inscenaci, souboru C Svitavy za inscenaci), Šrámkův Písek, FEMAD, Libice nad Cidlinou, Přelet nad loutkářským hnízdem, Speilwerk Walkertshofe (SRN)

Sen noci svatojánské (William Shakespeare, Jitka Zelená, Pavla Svobodová)

režie, scéna, hrály: Jitka Zelená, Pavla Svobodová

přehlídky: FEMAD Libice nad Cidlinou, 39. Loutkářská Chrudim (hráno společně s inscenací *Hamlet* pod názvem *Pan William*), cena souboru C Svitavy za nejlepší inscenaci 39. Loutkářské Chrudimi, Karlu Šefrnovi za mimořádný autorský podíl, Pavle Svobodové za herecký a loutkoherecký výkon v představení

1990-1991

Trakař aneb velké vynálezy (Jacques Prévert, Blanka a Karel Šefrnovi)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: soubor

hráli: Anna Přikrylová, Iva Pavlišová, Lenka Zemanová, Blanka Šefrnová, Karel Šefrna, Karel

Tóth a Vlado Zezula

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C za inscenaci), Přelet nad loutkářským hnízdem, Jiráskův Hronov, Festival „divadla krátkých scén“ Theatra Saint Louis (Francie)

1991-1992

Tak trochu... (Miguel de Cervantes y Saavedra, Karel Šefrna)

režie a hudba: Karel Šefrna

hráli: Iva Pavlišová, Anna Přikrylová, Blanka Šefrnová, Lenka Zemanová, Karel Tóth, Vlado Zezula a Karel Šefrna

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C za inscenaci), Přelet nad loutkářským hnízdem

1993-1994

V páté knoflíkové dírcce (Leopold Suchdolčan, Karel Šefrna)

režie, hudba: Karel Šefrna

scéna: kolektiv

hráli: Jana Mandlová, Blanka Šefrnová, Vlado Zezula a Karel Šefrna

přehlídky: 43. Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za režijní a hudební ztvárnění, Blance Šefrnové za autorské herectví, souboru C Svitavy za inscenaci), FEMAD Libice nad Cidlinou, festival a dílna divadla pro děti Bad Radgesberg (Rakousko)

1994-1995

Bláhové pohádky (Carl Sandburg, Karel a Blanka Šefrnovi)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: soubor

hráli: Karel a Blanka Šefrnovi, Jana Mandlová, Karel Tóth, Iva Pavlišová, Pavla Lustyková a Anna Přikrylová

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za dramaturgicko-režijní koncepci inscenace, souboru C Svitavy za inscenaci), FEMAD Libice nad Cidlinou, Přelet nad loutkářským hnízdem, Bad Radgesberg (Rakousko), Dětská scéna (hostující představení), Scénická žatva Martin, Internationales Fest der Puppen Lingen (SRN)

1996-1997

Bystrouška, Liška (Rudolf Těsnohlídek, Karel Šefrna, Jana Mandlová)

režie: Karel Šefrna

scéna: Eva Pecháčková a Blanka Šefrnová

hudba: Karel Šefrna

hráli: Jana Mandlová, Karel Šefrna, Blanka Šefrnová, Petr Mohr, Iva Pavlišová, Pavla Lustyková a Karel Tóth

přehlídky: Přelet nad loutkářským hnízdem (cena Erik za nejlepší loutkářskou inscenaci 1996-1997), Loutkářská Chrudim (cena Karlu Šefrnovi za variace na tradiční hudební motivy v inscenaci, Janě Mandlové za herecký výkon v titulní roli Bystroušky, souboru C Svitavy za inscenaci), Friedrichshafen (SRN), Dětská scéna

(hostující představení), FEMAD Libice nad Cidlinou, Světový festival amatérského divadla, El Jadida (Maroko)

2000-2001

Penzion Grillparzer (John Irving, Blanka Šefrnová, Petr Mohr)

režie, scéna: Karel a Blanka Šefrnovi

hudba: Karel Šefrna

hráli: Karel Šefrna, Blanka Šefrnová, Petr Mohr, Karel Tóth a Iva Pavlišová

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C Svitavy za vytvoření atmosféry v inscenaci, Karlu Šefrnovi za osobité herectví a vytvoření hudebního plánu)

2001-2002

Slon (Antonín Mareš, Karel Šefrna a soubor)

režie a hudba: Karel Šefrna

scéna: Jindřich Pevný

hráli: Petr Mohr, Karel Šefrna, Jindřich Pevný, Blanka Šefrnová, Pavla Lustyková, Vladimíra Pevná a Iva Pavlišová

přehlídky: Loutkářská Chrudim (cena souboru C Svitavy za inscenaci, Karlu Šefrnovi za hudbu), Přelet nad loutkářským hnízdem

2006-2007

Fialový vítr (Daniil Charms, Karel Šefrna)

režie, hudba: Karel Šefrna

scéna: Jindřich Pevný

hráli: Karel Šefrna, Petr Mohr, Hana Mohrová, Iva Pavlišová, Jindřich Pevný, Vladimíra Pevná, a Blanka Šefrnová

2012-2014

Pták ohnivák, Liška Ryška a my (Karel Jaromír Erben, Karel Šefrna)

režie: Karel Šefrna

scéna: Karel Šefrna a Tomáš Mohr

hráli: Karel Šefrna, Pavla Šefrnová, Hana Mohrová, Tomáš Mohr, Martin Mohr a Petr Mohr

přehlídky: Dětská scéna (cena souboru C Svitavy za inscenaci, doporučení na národní přehlídku Jiráskův Hronov), Přehlídka ke Světovému dni divadla pro děti a mládež v Praze

2014-2015

Vědci (Marian Palla, Karel Šefrna)

režie: K. Šefrna

hráli: Karel Šefrna, Pavla Šefrnová, Hana Mohrová, Tomáš Mohr a Petr Mohr

přehlídky: POSED, Loutkářská Chrudim - inspirativní program, Jiráskův Hronov-host přehlídky

2015-2016

Cesta do Brna (Edward Lear, Karel Šefrna)

režie: Karel Šefrna

hráli: Karel Šefrna, Pavla Šefrnová, Hana Mohrová, Tomáš Mohr a Petr Mohr

přehlídky: přehlídka POSED, přehlídka Ejhle, loutka (Žamberk)

2. Fotografie z inscenací Divadla C



Soubor C s loutkami z inscenace *Ostrov splněných přání* (1973)



Obraz prince v inscenaci *Šťastný princ* (1979)



Kapela a loutky (javajky) v inscenaci *Zlatovláska* (1983)



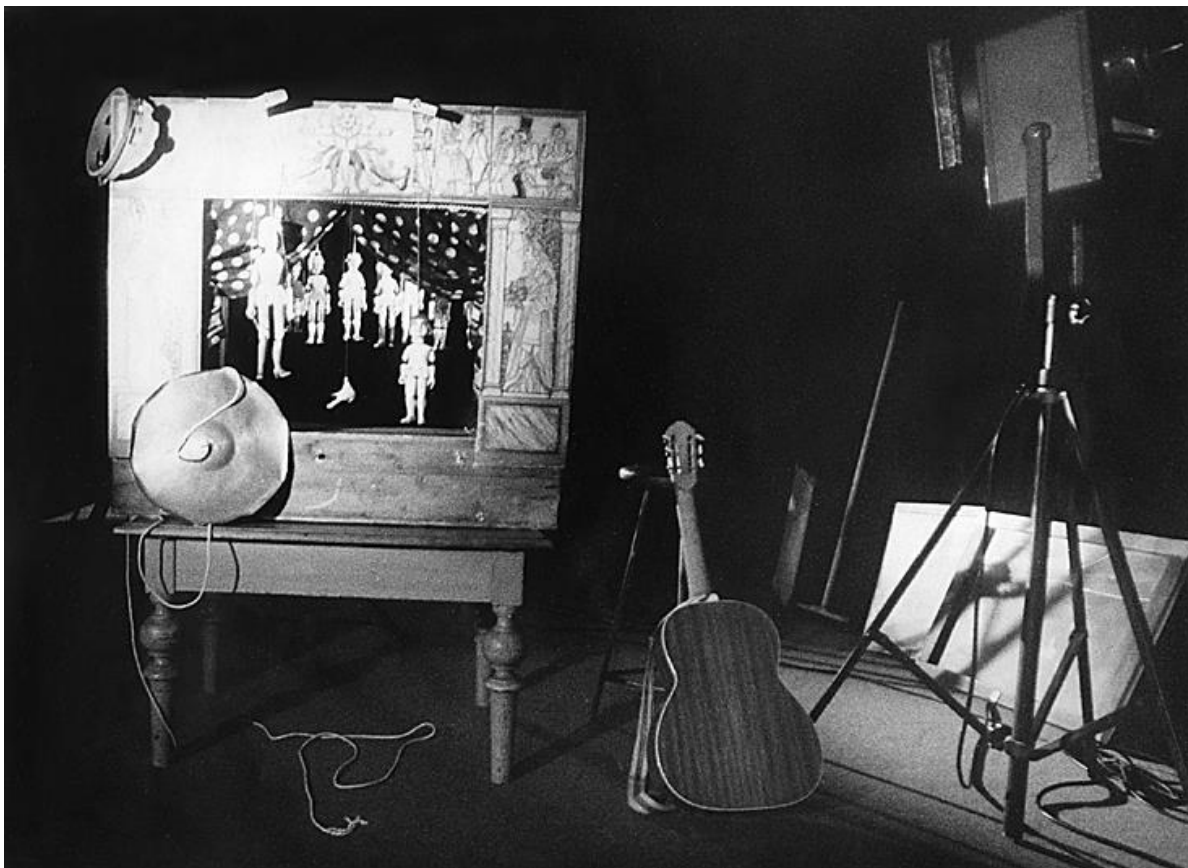
Scéna inscenace *Edward* (1987)



Využití rámců obrazů k cílení divákovy pozornosti v inscenaci *Jako Pel...* (1988)



Práce s předměty v inscenaci *Trakař aneb Velké vynálezy* (1991)



Scéna inscenace *Hamlet* (1989)



Loutky Hamleta a Polonia v inscenaci *Hamlet*



Scéna, loutky a Jana Mandlová v inscenaci *Bystrouška, liška* (1997)



Karel Šefrna v inscenaci *Bystrouška, liška*



Jindřich Pevný a Karel Šefrna v inscenaci *Slon* (2001)



Scéna inscenace *Slon* (Karel Šefrna a Pavla Lustyková)

NÁZEV:

Tvůrčí postupy Karla Šefrny v Divadel C

AUTOR:

MgA. Markéta Zborníková

KATEDRA

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem práce je amatérský soubor Divadlo C (Céčko) Svitavy a formování jeho poetiky autorskou a režijní osobností loutkáře Karla Šefrny. Práce mapuje historii souboru od jeho vzniku, včetně významu v kontextu amatérského loutkového divadla 70. a 80. let 20. století, v souvislosti s dramaturgickým zaměřením a inscenační poetikou. Záměrem práce je popis tvorby zakladatelské a vůdčí osobnosti Karla Šefrny, charakteristika jeho inscenačních postupů a vyhodnocení volby výrazových prostředků ve vztahu k textu, technologii loutek, práci s loutkou nebo s objektem a vztah mezi loutkou a hercem. Cílem práce je určit inscenační styl Karla Šefrny, autorský výtvarný styl divadla a jejich podíl na formování poetiky Divadla C.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Loutky, autorské divadlo, amatérské divadlo

TITLE:

The production methods of Karel Šefrna in Theatre C in Svitavy.

AUTHOR:

MgA. Markéta Zborníková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis concerns about an amateur theatre group called Divadlo C (Céčko) Svitavy and about formalizing its own theatrical poetics by Karel Šefrna, playwright, director and puppet master of the group. This text is mapping the history of the group including its meaning in the context of the Czech amateur puppetry in the 70's and 80's of the 20th century in relation with its dramaturgical focus and own theatrical poetry. The purpose of this reasearch is to demontstrate the work of Karel Šefrna, to characterize the processes and techniques in his theatrical creative work and to evaluate the choice of expressive tools in relation between a puppet and an actor. The main aim of the thesis is to define the creative style of Karel Šefrna, own scenic style of the theatre and its contribution to the theatrical poetry of Divadlo C.

KEYWORDS:

Puppets, authorial theatre, amateur theatre