

	strana
<b>OBSAH</b>	1
1 ÚVOD	3
2 HISTORIE SOUBORU A OSOBNOSTI	5
2.1 Komedianti	8
2.2 Španělská turné	11
3 REPERTOÁR	13
3.1 Stručná charakteristika, dělení	13
3.2 Vybraná představení	16
3.2.1 Šípková Růženka	16
3.2.1.1 Předloha	16
3.2.1.2 Marčíkova adaptace	19
3.2.2 Bajaja	24
3.2.2.1 Předloha	24
3.2.2.2 Marčíkova adaptace	26
3.2.3 Sněhurka a sedm trpaslíků	33
3.2.3.1 Předloha	33
3.2.3.2 Marčíkova adaptace	35
3.2.4 Romeo a Julie	41
3.2.4.1 Předloha	41
3.2.4.2 Marčíkova adaptace	43
3.2.5 Mystéria Buffa	50
3.2.5.1 Předloha a autor	50
3.2.5.2 Marčíkova adaptace	56
3.2.6 Robinson Crusoe	59
3.2.6.1 Předloha	59
3.2.6.2 Marčíkova adaptace	60
4 KRITICKÁ REFLEXE	65
4.1 Dětská představení	65
4.2 Inscenace pro dospělé	71
5 ZÁVĚR	75

SEZNAM PŘÍLOH

77

PŘÍLOHY

PRAMENY A LITERATURA

CIZOJAZYČNÉ RESUMÉ

# 1 ÚVOD

Tato práce si klade za cíl podat co nejucelenější informace o divadelní společnosti Teátr Víti Marčíka a zmapovat touto cestou okolnosti jejího vzniku, historii a repertoár a pokusit se specifikovat její divadelní zpracování z hlediska estetického i komunikativního, případně zařadit společnost k některému z uměleckých proudů.

Významnou měrou se budeme zajímat o vůdčí osobnost - Vítězslava Marčíka, ostatní členy či spřátelené divadelní společnosti. Za tímto účelem bude prozkoumán archiv souboru, novinové články z tištěných i internetových médií, webové stránky Teátru a spolupracujících uměleckých společností. Všechny takto nabyté materiály budou prostudovány a budou sloužit jako základní zdroj informací o tvůrčích aktivitách Teátru a jeho působení na domácí i zahraniční divadelní scéně.

Bude vytvořen seznam všech uváděných představení za celou historii souboru, roky jejich premiér, případně derniér a taktéž bude zohledněna i významná spolupráce jiných divadelních společností na společných představeních a projektech. Z těchto důvodů bude naše práce ve velké míře spočívat v přímém kontaktu se společnostmi a v návštěvě všech dostupných představení. Tato představení budeme nahrávat na záznamové zařízení, abychom je mohli použít pro podrobnější komparaci s původními texty předloh, z nichž autor scénářů vycházel, a pro posouzení funkčnosti scény. Celý aktuální repertoár bude rozdělen tematicky a každá jednotlivá zaznamenaná hra bude podrobena analýze z hlediska zpracování a případného významového přesahu představení, jeho přijetí publikem či zachování původní dějové linie předlohy. Z tohoto důvodu budou vyhledány původní texty a posouzeny rozdíly v rovině dějové případně v obsazení postav. Za tímto účelem budou všechny námi pořízené záznamy představení nedílnou součástí této práce jakožto multimediální přílohy.

Dalším důležitým aspektem, jímž se budeme zabývat, bude stavba scény a kulis jednotlivých představení, jejich funkčnost a s tím související využití prostoru scény představiteli postav. Zhodnotíme míru důležitosti kulis a rekvizit pro celkový vizuální efekt představení a posoudíme, do jaké míry jsou v loutkových představeních loutky významné.

S ohledem na elementární funkci divadla jako takového, jako živé kultury bude zkoumána především interakce s publikem a pozdější kritiky a názory ze strany odborné

veřejnosti. Pro bližší specifikaci stylového zařazení Teátru budeme vyházet také z odborné literatury zabývající se loutkovým divadlem a vývojem divadla.

Od naší práce očekáváme, že se nám podaří podat ucelenou a uspořádanou charakteristiku zmíněné divadelní společnosti. Zmapujeme okolnosti jejího vzniku a historii a v co nejširší míře analyzujeme vybrané inscenace jejího současného repertoáru. Z repertoáru vybereme představení napříč žánrovým spektrem a podáme informace o spolupracujících uměleckých společnostech. Naší snahou bude charakterizovat jevištní práci komplexně a tím docílit co nejpřesnějšího stylového zařazení Teátru.

## **2 HISTORIE A OSOBNOSTI SOUBORU**

*MOTTO: Po divadle jsem od malička opravdu netoužil. (Vítězslav Marčík)*

Historii souboru nelze dost dobře oddělit od vůdčí osobnosti Vítězslava Marčíka, který je jeho principálem, dramaturgem, scenáristou, režisérem, scénografem, muzikantem a v mnoha inscenacích také jediným hercem a zároveň loutkohercem. Chceme-li tedy hovořit o Teátru, nemůžeme nezačít u jeho zakladatele – potulného komedianta.

Marčík se narodil ve městě Gottwaldov (dnes Zlín) v roce 1963, později vyrůstal v Rožnově pod Radhoštěm, kde se také vyučil elektrikářem a sedm let pracoval v Tesle Rožnov jako elektromechanik. V této době se věnoval nejprve hudbě, ale brzy přešel k amatérskému divadlu. Se skupinou asi dvaceti přátel založil v roce 1983 Divadlo SOS, jehož působištěm byl kulturní dům v Rožnově. Zde se hráli několik představení - Čert a Káča, Sůl nad zlato, Čachtická paní a Vinetou, pro něž Marčík napsal scénáře.

V roce 1981 vstoupil do KSČ částečně vlivem tehdejších společenských norem a částečně z toho důvodu, že měl k této ideologii důvěru. V době, kdy hrával v Divadle SOS, se dostal do sporu s přítelem, který se chystal soubor opustit na protest Marčíkova členství ve straně. S tímto přítelem, jenž byl naopak věřící, pak vedli bouřlivé diskuse na téma víry v Boha (k jednomu z těchto hovorů se pravidelně v představení *Mystéria buffa* vrací, viz s. 57). To všechno vedlo Marčíka k zamýšlení nad tím, zda věřit, či nevěřit, a nakonec také k vystoupení z KSČ. Dnes je on i jeho početná rodina – žena a šest dětí - věřící a tato skutečnost se velkou měrou odráží i v jeho pohádkách a volbě dalších inscenací, přesto však jsou jeho hry přitažlivé i lidem nevěřícím a v žádném případě ateistické publikum neodrazují a pro víru neagitují.<sup>1</sup>

Souběžně s účinkováním v Divadle SOS začal studovat Lidovou konzervatoř v Ostravě a poté i v Praze, kde v Pražském kulturním středisku studoval pohybové divadlo. Tam se také spřátelil s režisérem Václavem Martincem, který v roce 1990 vyhrál konkurz na ředitele Malého divadla v Českých Budějovicích. Martincovou snahou bylo vytvořit nový herecký soubor, a proto ke spolupráci přizval mezi jinými i Marčíka. Tak získal Marčík v divadelní sezóně 1990/1991 své první profesionální angažmá v Českých Budějovicích. Proto se se svou ženou Evou a dvěma dětmi přestěhovali z Rožnova na ubytovnu do Budějovic.

---

<sup>1</sup> Osobní rozhovor s V. Marčíkem.

Kmenovým členem Malého divadla byl dvě sezóny. V jejich průběhu zjistil, že mu dělá potíže a neuspokojuje ho být hercem, který pouze plní pokyny režiséra. Že pro něj není dostačující jen ztvárňovat cizí představu o tom, jaká má být jeho postava. Že pro práci herce, jak by ji chtěl vykonávat, a pro jeho uspokojení je nezbytná maximální komunikace s diváky a jeho osobní invence. Že chce hrát komunikativní živé divadlo respektující publikum s velkou možností herecké improvizace a s možností přímé účasti publika na výsledné podobě představení. Cítil se ve své současné pozici nesvobodný. Proto začal uvažovat o tom, že by divadlo opustil a začal se věnovat jiné formě herectví. Začal se připravovat na odchod na volnou nohu. Na konci svého působení v Malém divadle oslovil všechny mateřské školy v okolí s nabídkou loutkového představení Šípková Růženka, které by uváděl přímo ve školách. Udělal si jakýsi průzkum a byl úspěšný. Proto se v průběhu léta pustil do práce na scénáři a uvedl v život svůj Teátr. Kvůli odchodu z divadla byla jeho rodina nucena opustit ubytovnu a získala bydlení v obci Hosín nedaleko Budějovic, později se přestěhovala do blízkých Drahotěšic, kde žije doposud.

Teátr Víti Marčíka započal tedy svoji dráhu v létě 1992 představením Šípková Růženka, které je stále v jeho repertoáru (viz tabulka 1 s. 14). Seznámil se s výtvarníky Tomášem a Renatou Štolbovými, kteří sdíleli jeho nadšení a stali se tvůrci loutek a kulis pro jeho první pohádku a později i pro inscenaci Bajaja. O Šípkové Růžence Marčík říká: „Vlastně ani nevím, jaká byla tahle inscenace na začátku, protože ji hraji dodneška a určitě jsem to dřív hrál úplně jinak. Pro mě je strašně důležité, že jsou ty věci neustále živé, že se dál vyvíjejí a že je každé představení jiné. Protože každý den jsou jiní diváci a jiný jsem i já.“<sup>2</sup>

V následujícím období se repertoár Teátru rozšířil nejen o další pohádky (Sněhurka a sedm trpaslíků, Bajaja, Tři zlaté vlasy děda Vševěda a O Zlatovlásce), ale také o hry zaměřené více na dospělého diváka. Marčík chtěl vždycky hrát v kostelích, proto jeho dalšími počiny byly hry s křesťanskou tematikou: Ten, který hledá smrt, Jidášovo pokušení a Markovo evangelium (viz tabulka 2 s. 15). Tím, jak přibývalo her a stoupal zájem o představení Teátru, stalo se nezbytností, aby se organizačních věcí chopil někdo jiný a Marčík měl více času na psaní scénářů a vymýšlení kulis. Proto zhruba po třech letech samostatného působení přistoupil Marčík na jiný způsob organizace svých představení -

---

<sup>2</sup> Dolenská, Kateřina: Nejradši jsem pohádkář, časopis Loutkář č. 1/2007, s. 35–37.

impresáři společnosti se stal Mgr. Pavel Šmíd, vystudovaný teolog a později zaměstnanec pojišťovny.<sup>3</sup>

Teátr nemá vlastní scénu, jedná se o potulné divadlo, které hostuje všude tam, kde jsou diváci nakloněni umění podobnému stylu jarmarečních komediantů. Představení se tedy odehrávají v době divadelní sezóny v kamenných divadlech, v mateřských, základních i středních školách, v různých společenských prostorách, jako jsou sokolovny, tělocvičny nebo jiné spolkové místnosti a již zmíněné kostely. Nejraději ale Marčík vystupuje pod širým nebem na náměstích, v parcích, na hradech apod. u příležitosti společenských událostí s širším tematickým záběrem, ale také na festivalech ryze divadelních, např. Loutkářská Chrudim, Letní Letná, Mírotické setkání loutek a hudby a jiné. Po svých „štacích“ se pohybuje vlastní dodávkou. I proto je důležitá práce impresária, který co nejvíce sladuje místa a termíny plánovaných představení. Pavel Šmíd je významnou osobností Teátru i v jiném ohledu. Nejen že je úspěšným impresáriem, ale je také hercem a loutkohercem v představeních *Romeo a Julie* (viz DVD příloha, disk č. 3 a s. 42 - 49), *Setkání před Betlémem*, *Sněhurka a sedm trpaslíků* (viz DVD příloha, disk č. 2 a s. 35 - 40) a v projektu *Elektrické divadlo – Dlouhý Široký a Bystrozraký*. V představeních také zpívá a doprovází se hrou na kytaru.

Dalším neopomenutelným členem souboru je Vítězslav Marčík junior, který přestože o sobě směrem ke svému otci kdysi prohlásil: „Komediantem jako ty nikdy nebudu!“<sup>4</sup> hraje s ním v jeho čtyřech inscenacích – *Moravské pašije*, *Romeo a Julie*, *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* a *Popelka*, pro kterou také vyřezal loutky. Ale nejen to, dokonce má v současné době své vlastní divadlo, které vystupuje pod názvem „Já to jsem“. Toto divadlo je od roku 2007 potulným loutkovým divadlem, v němž účinkují dva herci - Vítězslav Marčík jr. a Adam Berger. Pro svá představení Marčík ml. píše scénáře, vymýšlí i vyrábí scénu a řeže loutky.<sup>5</sup>

Na výrobě loutek pro Teátrem uváděná představení se kromě výše zmíněných podíleli: Josef Hanusch, Petr Sláma, Zdislava Janoušková, Eva Marčíková, Vladimír Šopík a Jan Růžička. Na tvorbě scén z hlediska funkčního či estetického: Eva Marčíková, Vítězslav Marčík jr., Pavel Krejčí, Jan a Simonetta Šmídovi, Jan Růžička, Václav Hron, Vladimír Šopík, Jan Wirth, Karel Dřínek, Pavel Juříček, Adam Berger a další.

---

<sup>3</sup> Osobní rozhovor s P. Šmídem.

<sup>4</sup> [http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura\\_region/nase-divadlo-se-hodi-do-starych-zakouti-20100901.html](http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/nase-divadlo-se-hodi-do-starych-zakouti-20100901.html).

<sup>5</sup> <http://jatojsem.cz/index2.php>.

Z výše uvedeného vyplývá, že Teátr Víti Marčíka má tři stálé členy souboru. Marčík je jeho principálem a povětšinou Teátr reprezentuje sám v představeních jednoho herce. Ačkoliv vyvolává dojem příležitostného nemotorného komedianta, je jeho Teátr divadlem profesionálním. Po několikerém zhlédnutí některých z jeho představení musíme konstatovat, že není jen profesionálem v ekonomickém smyslu slova, ale rovněž profesionálem z hlediska „kumštu“ a divadelnosti. Je zaslouženě držitelem prestižní ceny Erik, kterou získal v roce 1999 na přehlídce dětských představení Přelet nad loutkářským hnízdem v Praze za pohádku O Zlatovlásce.

## 2.1 KOMEDIANTI

Umělecké uskupení Komedianti již deset let tvoří Teátr Víti Marčíka, Kejklířské divadlo Vojty Vrtka a Orchester Péro za kloboukem.<sup>6</sup> Všichni sídlí v jižních Čechách. Marčík je v této společnosti principálem a Pavel Šmíd impresáři. Tímto spojením vznikla umělecká společnost, která divákům může nabídnout téměř cokoli, co divadelní umění může obsáhnout: hudbu, zpěv, herecké umění, akrobacii, kejklířské kusy, ale především zábavu a atmosféru, při níž se publikum nenudí, ba dokonce je samo její součástí a jejím spolutvůrcem. Jako je tomu například v níže popsaném představení Romeo a Julie (viz s. 42 - 49). Dalšími projekty Komediantů jsou Elektrické divadlo – Dlouhý, Široký a Bystrozraký a komponované představení Komedianti, které je sestaveno z jednotlivých výstupů členů společnosti.

*Komedianti: „Jezdili jsme po městech a moc nás to bavilo. Program, který byl sestaven z věcí, které normálně hraje každý sám, se od prvního dne stával stále více jednolitým, kompaktním. Měli jsme radost, že můžeme společně jezdit, pracovat, jíst, bavit lidi i nostalgicky sklízet kulisy, když všichni odejdou. Příští rok chceme jezdit zase ve stejné sestavě a rozdávat radost v dalších městech.“<sup>7</sup>*

### Kejklířské divadlo Vojty Vrtka

Kejklířské divadlo Vojty Vrtka je neobyčejným zjevem na komediantské scéně. Tento potulný kejklíř a komediant putuje po vlastech českých většinou sám s mnoha svými

---

<sup>6</sup> <http://www.komedianti.cz/>.

<sup>7</sup> <http://www.teatr.cz/archiv.php>.

proprietami, které mistrně ovládá. Jeho umění je především žongléřské, dokáže ve vzduchu udržet téměř cokoliv od míčků a kuželů přes mačety a srpy, košťata, diabola či hůlky až po ohnivé louče. Své kousky předvádí nejen ve stoje na pevné zemi, ale i na jednokolce, na laně či na chůdách (viz obr. 1, 2). Na mnoha kulturních akcích a festivalech předává své žongléřské umění dětem v „žongléřských dílnách“, které často následují po jeho exhibici, a slaví s nimi velký úspěch. Pro své dovednosti byl dokonce několikrát přizván k přípravě představení některých stálých divadelních scén jako odborný konzultant nebo hostující žonglér.

Svémi kejklířskými představeními oživuje stará náměstí, hrady a parky a účastní se pravidelně společensko-kulturních událostí a festivalů. Mimo letní festivalovou sezónu zpestřuje všední dny dětem ve školách a školkách, navštěvuje městské slavnosti či církevní události aj. Žije nedaleko Českých Budějovic a jeho impresáři, stejně jako Teátru, je Pavel Šmíd.



obr. 1 – Vojta Vrtek na jednokolce



obr. 2 – V. Vrtek na chůdách

Kromě výše zmíněného umění „luftmetačského“ hraje také loutkové divadlo pro děti i dospělé s loutkami různých velikostí a v jeho repertoáru nalezneme také činoherní představení. Za pohádku „Kouzelná kulička aneb Jak Vojta k šikovnosti přišel“ získalo Kejklířské divadlo hlavní cenu divácké ankety O Cenu Vojty Šálka na divadelním festivalu

Dítě v Dlouhé v roce 2004. <sup>8</sup> (viz příloha č. 1) Jeho hereckým spolupracovníkem a autorem textů některých představení (Kouzelná kulička, Don Quijote z Doudleb a Ať žije Kocourkov) je Jan Bruček, člen divadelní společnosti Koňmo a Orchestru Péro za kloboukem (viz níže). Vojta Vrtek spojuje ve svých představeních umění žonglérské, artistické a herecké s laskavým humorem, komunikací s diváky a improvizací. <sup>9</sup> (viz příloha č. 2)

### **Divadelní společnost Koňmo a Orchester Péro za kloboukem**

Divadelní společnost Koňmo vznikla v roce 1994 a postupným rozšiřováním počtu jejích členů došlo v rámci této společnosti ke vzniku Orchestru Péro za kloboukem. Společným jmenovatelem obou dvou uskupení je Vít Schuster, herec, zpěvák, hudebník, konferenciér a organizátor. Ostatními členy divadelní společnosti jsou ing. arch. David Macháček, ing. arch. Jitka Weinerová, Mgr. Monika Homolová, Oldřich Hurych a Svatopluk Vojtíš. Společnost je dnes již profesionalizovaná, přesto mají někteří členové i jiné zdroje příjmů, vždy ovšem blízce související s jevištní prací.

Tato multižánrová skupina kumštýřů nabízí publiku loutkové divadlo s živými herci (viz obr. 3), činoherní kusy, hudbu a zpěv.



obr. 3 – Vít Schuster ve Vodnické pohádce

*„Jak bylo řečeno, aktivity naše jsou rozmanité. Jejich těžiště však vždy pevně stojí na divadelních základech. Co se samotné muziky týče, je nám potěšením vydávat se na*

---

<sup>8</sup> Archiv souboru.

<sup>9</sup> Archiv souboru.

*toulky po rozličných tóninách, rytmech a žánrech. Puzení zvědavostí neváháme brát do rukou nejrůznější hudební nástroje, vyluzovat z nich tóny a dnem i nocí tak naplňovat heslo Co Čech, to muzikant.*“<sup>10</sup>

## 2.2 ŠPANĚLSKÁ TURNÉ

Cesty po Španělsku jsou pro Teátr již tradiční každoroční záležitostí. V měsíci květnu se od roku 1991 ve španělské Segovii nedaleko Madridu koná loutkářský festival Titirimundi, Svět loutek. Jeho ředitel Julio Michel, zakladatel této dnes významné kulturní události, zve každoročně divadelní soubory z Francie, Belgie, Mali, Argentiny aj. a samozřejmě ze Španělska na přehlídku odehrávající se na ulicích, náměstích a v patkách, ale i v divadlech a kostelích po celém městě. V prvních letech svého účinkování na festivalu Titirimundi psal Marčík z těchto španělských výprav deníčky, které jsou dostupné na webových stránkách souboru. V nich se lze dočíst mnoho detailů o průběhu cesty i o celém pobytu ve Španělsku (poslední je z roku 2005).

Od roku 2001 je Teátr každoročním hostem. Michel je poprvé pozval k hostování poté, co zhlédl pohádku O Zlatovlásce na největším světovém loutkovém festivalu v Charleville-Mezieres ve Francii a byl uchvácen. (Na tento festival se Teátr vrátil i v roce 2007 s představením Sněhurka a sedm trpaslíků nazkoušenou ve francouzštině.) V prvních třech letech účinkování na španělském festivalu byla Marčíkova představení odehrána česky, protože mu chyběla znalost španělštiny. Tato skutečnost byla vyřešena tím, že jako další nepostradatelný člen souboru se cest účastnila jeho dcera Kateřina, která hru simultánně tlumočila a také společně s ním hrála. Ne vždy byla tato koncepce úspěšná. Pohádka byla pak sice diváky pochopena, ale rozhodně tento způsob komunikace neprospěl celkové konstrukci představení, některým žertům, tlumočení narušovalo průběh představení a diváci, především dětští, snadno ztráceli pozornost. Stávalo se tedy, že Marčíkova inscenace byla přijata s rozporuplnými pocity jak publikem, tak kritiky v tamním denním tisku. Marčík: *„Děti křičeli, učitelé pískali na píšťalky a křičeli „Silencio!“ (tiše). Já ani Katka jsme nebyli slyšet. Spletl jsem text – prohodil ho, ani v Čechách by tomu nikdo nerozuměl, natož tady ve Španělsku. Od poloviny představení už*

---

<sup>10</sup> <http://www.konmo.cz/>.

*nikdo neposlouchá. Je konec – zpíváme píseň a děti se trochu chytají a pak už utíkají, křičí a pískají. Jsem zničený. ... Jsem naštvan a chce se mi rvát. Vzteky, smutkem, cítil jsem přehradu, zeď, neumím mluvit, proč jsem nezůstal doma!*“<sup>11</sup> Většina představení byla však úspěšná.<sup>12</sup> (viz příloha č. 3)

Michel Teátru sjednává více představení, než jaká je potřeba festivalu Titirimundi, takže Teátr cestuje i mimo Segovii do vzdálenějších divadel, kostelů či dokonce továrních hal. Z těchto důvodů je nezbytné, aby byl soubor mobilní, proto na festival v Segovii cestuje z Čech více než dva tisíce kilometrů dodávkou. Často se také těchto cest trvajících i více než čtrnáct dnů účastní i někteří členové rodin, hlavně děti. Po několika letech častých návštěv Španělska se všichni v jazyce zdokonalili a na představení uváděná v roce 2004 se již připravili i po jazykové stránce. Naučili se text zpaměti ve španělštině a slavili znovu úspěch.<sup>13</sup> (viz příloha č. 3)

Mimo květnový festival Titirimundi v Segovii se Teátr Víti Marčíka účastnil Vánočního festivalu Navideño v Madridu v lednu 2007, loutkově-divadelně-tanečně-hudebního festivalu Teatrálie v Madridu v březnu 2007 či divadelního festivalu na Mallorce v roce 2002. Tyto španělské výpravy jsou pro všechny zúčastněné velice náročné a často vysilující. Program Teátru bývá nabitý a do každého představení herci vstupují s rizikem, zda vše dobře dopadne.



obr. 4 – Stavění kulis na pláži, Mallorca 2007

<sup>11</sup> www.teatr.cz.

<sup>12</sup> Archiv souboru.

<sup>13</sup> Archiv souboru.

„17. května. Vstáváme v 6,00. Toni nás čeká před hotelem, 6,30 jedem pro auto a potom do města Felanitx, kde hrajeme pro školní děti na dvoře školy. Úžasné představení, je vedro a přesto jsme šťastní, bylo tam 450 dětí, všichni se baví skvěle i já s Katkou. Honza fotí a točí. Ten den jsme hráli ještě dvakrát. Jednou v další škole a pak večer ve městě Inca na náměstí v 18,00.“<sup>14</sup> Někdy zasáhne počasí, jindy se nepodaří navázat komunikaci s diváky, ale v zásadě lze říci, že Teátr Víti Marčíka je u španělského publika oblíben a uznáván, a proto se tam pravidelně vrací. Španělské publikum je odlišné od českého, je mnohem emotivnější a otevřenější. Spíše očekává, co nového zakusí, nežli je tomu u českého diváka, který přijde a čeká, jaké výkony mu budou předvedeny. Podle Marčíkových slov je někdy obtížné dostat se českému publiku pod kůži a strhnout ho jako to španělské a to je také jeden z důvodů, proč takto náročná turné znovu a znovu podniká. (viz příloha č. 2)

### **3 REPERTOÁR**

#### **3.1 STRUČNÁ CHARAKTERISTIKA, DĚLENÍ**

Skladba repertoáru Teátru Víti Marčíka je pestrá. V zásadě jej lze rozdělit na představení dětská a divadelní hry pro dospělé, ačkoliv je tohle dělení částečně zavádějící, jelikož u představení pro dospělé se velmi dobře baví i děti zhruba od deseti let, a naopak dětská představení skýtají zábavu i pro dospělé. S dospělými je dokonce počítáno již ve scénářích jednak jako s pomocníky a jednak jako s posluchači, kteří docení hloubku sdělení obsaženého v podtextu pohádky. Marčík zná své publikum a je připraven na rodiče doprovázející děti jako na své spoluhráče.

Dětská představení jsou výhradně loutková vždy s účastí jednoho či dvou živých herců. Loutky jsou voděny na pozadí klasických kulis, jak je lze od loutkového divadla očekávat – poetické. Z tohoto úhlu pohledu jsou takto ztvárněné pohádky tradiční. Pouze v pohádce Bajaja není použita žádná podobná kulisa a prostředí, v němž se loutky pohybují, je v zásadě neměnné. V dětských představeních jsou loutky postavami pohádkového

---

<sup>14</sup> www.teatr.cz.

příběhu, na němž je vystavěna pointa dosazená autorem scénáře. U Marčíka nikdy nejde pouze o příběh sám, vždy je jako nosné téma nějaké mravní ponaučení či námět k zamyšlení. Z těchto důvodů si k dramatinaci vždy volí obecně známé pohádkové předlohy, které ve velké míře znají už i přítomné děti, a používá je spíše jako příklady pro své závěry, ke kterým v průběhu představení směřuje sebe i diváky. Takovými nosnými motivy jsou např. láska, odpuštění nebo spravedlnost.

**tabulka 1**

<b>pohádka</b>	<b>premiéra</b>	<b>derniéra</b>
Šípková Růženka	1992	*)
Tři zlaté vlasy děda Vševěda	1994	*)
O Zlatovlásce	1999	*)
Bajaja	1995	*)
Sněhurka a sedm trpaslíků	1993	*)
Popelka	2006	*)

\*) stále v repertoáru

Představení pro dospělé není tak snadné charakterizovat, protože škála žánrů je široká a jednotlivá představení se v mnoha ohledech různí. Hry jsou realizovány jedním hercem (Robinson Crusoe), dvěma herci (Moravské pašije) či celou početnou hereckou skupinou (Setkání před Betlémem). Některé kusy jsou původními texty pro divadelní ztvárnění (Romeo a Julie a Mystéria buffa), jedna je dramatinací motivu převzatého z románu (Robinson Crusoe), ale ve většině se jedná o původní tvorbu Teátru zosobněného Vítězslavem Marčíkem. V některých představeních jsou využívány loutky a v jiných jde pouze o činohru. Ve všech námi zhlédnutých představeních je využíváno živé hudby a písní, jež slouží buď k odvyprávění části děje, nebo je jich použito jako zpestření či změna rytmu hry za účelem udržení pozornosti publika.

Zde uvedené tabulky ukazují data premiér uváděných představení. Pojem derniéra je pro Marčíka příliš definitivní, říká, že aktuálně neuváděné hry spí a čekají na své znovuuvedení. Nepovažuje je za ukončené. Z tabulek je patrné, že aktuální repertoár Teátru čítá šest pohádek a šest her pro dospělé a že jsou tyto inscenace úspěšné již po

mnoho sezón, ale také to, že Marčík nepolevuje ve svém tvůrčím nasazení a přidává stále nové. Za dvacet let svého působení vytvořil ve velké míře on sám sedmnáct představení.

**tabulka 2**

<b>divadelní hra</b>	<b>premiéra</b>	<b>derniéra</b>
Jidášovo pokušení	1993	pozastaveno
Jan Sarkander	1995	pozastaveno
Betlémský příběh	1995	pozastaveno
Cyrano de Bergerac	1997	pozastaveno
Markovo evangelium	1993	pozastaveno
Ten, který hledá smrt	1992	pozastaveno
Setkání před Betlémem	2000	*)
Mystéria buffa	2000	*)
Elektrické divadlo - Dlouhý, Široký a Bystrozr.	2002	pozastaveno
projekt Komedianti	2002	*)
Romeo a Julie	2006	pozastaveno
Robinson Crusoe	1994	*)
Moravské pašije	2009	*)
Labyrint světa	2012	*)

\*) stále v repertoáru

V následující kapitole se budeme zabývat popisem provedení vybraných her, jejich porovnáním s předlohou, zaměříme se na způsob provedení a charakterizujeme využití kulis a rekvizit.

## **3.2 VYBRANÁ PŘEDSTAVENÍ**

V následující kapitole se budeme zabývat provedením vybraných her a jejich komparací s předlohou, zaměříme se také na způsob inscenování a charakterizujeme využití kulis a rekvizit.

Za tímto účelem jsme vyhledali ke každé zde uváděné hře její literární předlohu, popřípadě původní dramatický text, který jsme zkoumali, abychom se pokusili určit odchylky Marčíkových adaptací od předloh. V případě více možných předloh jsme se snažili specifikovat, do jaké míry se každá z nich ve scénáři odrazila, a to jak v rovině dějové, tak v řeči postav. Proto je zde uvedena dějová rovina každé z her samostatně, bez zřetele na ostatní aspekty představení.

Dalším zkoumaným hlediskem bylo scénické provedení samo. Zohledňovali jsme, jak herec či herci pracují po herecké stránce a po stránce komunikace s publikem. Významná také byla skutečnost, do jaké míry je publikum spolutvůrcem představení a jakým způsobem bývá do interakce zapojeno. Zajímalo nás také, o jaké přidané významy byla inscenace obohacena, jaké téma do ní autor scénáře implantoval a co tedy bylo jeho skutečným záměrem.

Náš třetí pohled byl zaměřen na stavbu scény, kulis i loutek, na využití dalších rekvizit a kostýmů. Velký zřetel jsme brali na funkčnost a variabilitu scény, ale i na její jednoduchost.

V některých případech jsme byli nuceni přistoupit ke spojení dvou zkoumaných hledisek, jelikož nebylo zcela možné oddělit je od sebe nebo zkoumaný obsah nebyl dostačující svým objemem pro vytvoření samostatné části práce (viz *Mysteria buffa* s. 55 - 59).

### **3.2.1 ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA**

#### **3.2.1.1 PŘEDLOHA**

Tento pohádkový příběh se dočkal v novodobé historii mnohého zpracování. Vycházel knižně v mnoha jazycích, ale také byl zfilmován jako hraný či animovaný film. Na motivech této pohádky vznikaly i příběhy jiné, např. česká filmová pohádka *Jak se budí princezny* (1977) v režii Václava Vorlíčka. Je možné tyto novodobé úpravy považovat za

dosti podobné, prověřené časem a poeticky ohlazené. Zde je ovšem namístě připomenout historii této pohádky, aby bylo možno porovnat její prvotní verzi s pozdějšími zpracováními ve dvacátém století a poté s Marčíkovým představením.

Šípková Růženka zaznamenala v jistém ohledu radikální změny od svého původního vydání, které vyšlo tiskem v roce 1697 a jehož autorem byl francouzský pohádkář Charles Perrault (1628 – 1703), avšak zápletka a její rozuzlení zůstaly stejné. Perrault byl jeden z nejstarších pohádkářů, žil v době Ludvíka XIV. a byl knihovníkem Francouzské akademie. Pohádka o Růžence vyšla v jeho sbírce pohádek „Pohádky matky husy“ (orig. Contes de ma mère l'Oye) společně s dodnes známými a oblíbenými pohádkami jako Popelka a Červená Karkulka.

Perraultova Šípková Růženka začíná tak, jak ji známe dodnes, tedy prozatím bezdětným královským párem z pohádkového království, který ale již očekává narození dcery. Následují křtiny, na něž je pozváno mnoho víl až na jednu, o níž se mylně domnívali, že zemřela. Ta se však objeví a kvůli své uražené ješitnosti Růženku prokleje (kletbou je píchnutí o vřeten o vřeten v šestnácti letech a Růženčina smrt). Poslední z víl kletbu zmírní na stoletý spánek. I přes královu snahu předejít naplnění kletby vydáním dekretu o zničení vřeten se Růženka v šestnácti letech setkává náhodně ve věži s ženou, která neznala královo nařízení, a o vřeten se skutečně bodne a usne. Zámek je pak obklopen nepropustnými lesy. Král s královnou pak zámek opouštějí. Po stu letech přichází princ, Růženku osvobozuje a vezme si ji za ženu. Zde ale původní příběh nekončí. Perrault pokračuje narozením dvou dětí, o jejichž život i o život Růženky usiluje princova matka – kanibalka, které princ sňatek zatajil. Matka ho posílá do války a chce Růženku s dětmi uvařit. Princ se ale náhle vrací a v hrnci končí život královnin.<sup>15</sup> Podobné hororové scény z dnešních verzí již neznáme.

Téměř o dvě století později se tohoto příběhu chopili slavní bratři Grimmové (Jacob 1785 – 1863 a Wilhelm 1786 – 1859). Ti již zbavili příběh jeho dramatického hrůzného konce a uchýlili se i k jiným úpravám.

Královskému páru oznámí narození dcerky žába, která vyleze z královniny lázně. U příležitosti oslavy princezniných křtin se sejdou pozvané víly. Ale protože král měl jen dvanáct zlatých talířů, jednu z víl nepozval. (Zde se tedy jednalo o úmyslný králův čin na

---

<sup>15</sup> [www.pribehyevropy.cz/pero/pribehy-charlese/26-egpkovg-reyieenka.html](http://www.pribehyevropy.cz/pero/pribehy-charlese/26-egpkovg-reyieenka.html).

rozdíl od Perraultova zpracování, v němž k této situaci došlo nedopatřením.) Uražená a pomstychtivá třináctá víla se přesto dostaví a vyřkne kletbu:

*„Až plně rozvine růžový květ,  
Až bude princezně patnáct let,  
Vřetenem píchne se do prstíku  
A padne mrtva v okamžiku.“*<sup>16</sup>

A znovu jako u Perraulta poslední z víl zmírní kletbu na stoletý spánek. I zde se král pokouší předejít kletbě zničením všech vřeten v širokém okolí, ale v den svých patnáctých narozenin princezna zavítá do věže, objeví zde stařenku, která přede len, a o její vřeteně se píchne. Padne na lůžko přímo ve věži a usne. S ní usnou i všichni, kteří byli v tu chvíli na zámku, a zámek obroste šípkovými keři. Po léta se mezi lidem vyprávěl příběh o spící krásce na zámku, proto občas přicházeli princové a hledali ji. Vysvobodit ji ale mohl jen ten, který přijde přesně za sto let. Do té doby nikdo trnů do zámku neprošel, až na den přesně po sto letech se před jedním šípkové keře rozestoupily. Princ došel až do věže a polibkem Růženku probudil a s ní i celý dvůr, krále i královnu. Pohádka končí svatbou, na niž se dostavily všechny víly až na tu, která princeznu zaklela. Ta se po jejím usnutí odstěhovala do jiné země.

O dalších přibližně sto let později přichází český spisovatel a překladatel František Hrubín (1910 – 1971) s variací nám dobře známou a blízkou. Z Hrubínovy podoby Šípkové Růženky také autor scénáře vychází a dokonce Hrubína cituje (viz níže). Tato verze je ještě poetičtější nežli verze bratří Grimmů. Narození dcerky je vytoužené, ale neočekávané. Není předem oznámeno žábou ani jinou bytostí. I zde probíhají křtiny, na něž jsou pozvány víly, ale pouze tři, nikoli všechny z království jako u Perraulta nebo dvanáct jako u Grimmů. Čtvrtá, babice – stará víla, přijde bez pozvání, ale provinění rodičů zde není jasně vyjádřeno. Vše spíše nasvědčuje tomu, že jim počet tří víl připadal dostačující a nenapadlo je, že by se některé další bytosti mohla její neúčast dotknout. I v této verzi poslední z víl předurčujících osud malé Růženky zlou kletbu – tentokrát bodnutí o trn v sedmnácti letech - zmírní. Z rozkazu krále jsou vypleněny všechny rostliny, jež mají trny, aby se Růžence kletba vyhnula. V den jejích sedmnáctých narozenin

---

<sup>16</sup> Grimm, W. a Grimm, J.; překlad Kornelová, Marie: Pohádky bratří Grimmů, Albatros, Praha 1969, s. 110.

ji rodiče odmítli pustit ven a ona tedy bloumala po zámku, až došla do staré věže. Setkala se zde se stařenkou, která zalévala květiny. Mezi květinami byla i šípková růže, kterou Růženka nikdy neviděla. Stařenka jí darovala jednu větvičku a princezna si ji odnesla do své komnaty, kde se teprve píchla o její trn a na svém lůžku usnula. S ní spal i celý zámek, který rychle obrostl šípkovými keři. Po sto letech zabloudil k zámku princ, keře se před ním samy rozestoupily a on prošel zámek až do princezniny komnaty. Políbil spanilou dívku, ona procitla a společně odešli za králem a královnou. Těm teprve pak došlo, že prospali sto let, když je princ prosil o Růženčinu ruku. Růžence už od té doby žádné trny ublížit nemohly.<sup>17</sup>

### 3.2.1.2 MARČÍKOVA ADAPTACE

**Scénář, režie a hudba:** Vítězslav Marčík

**Výprava a loutky:** Renata a Tomáš Štolbovi

**Účinkuje:** Vítězslav Marčík

Psáno podle videozáznamu ze dne 4. 8. 2011, Nové město nad Metují (viz DVD příloha, disk č. 1).

#### DĚJ

Marčík zvolil tento příběh jako všeobecně známý po mnoho generací. Publikum, které na představení přichází, ví, co má od této pohádky očekávat. Že se jedná o pohádku klasickou a poetickou a z rodičovského pohledu dětskému vývoji prospěšnou.

Budeme-li se zabývat dějovou linií příběhu jako takovou, pak se v Marčíkově zpracování v největší míře odráží právě naposledy zmíněná Hrubínova verze, což je pochopitelné z hlediska výše zmíněného vývoje námětu a z hlediska blízkosti Hrubínovy poetiky s Marčíkovou. Dějová linie se zde dočkala jen několika málo drobných úprav. Královský pár už vzdal čekání na miminko přes mnohé motlitby. Zmínka o modlitbách se nemohla v padesátých letech, v době pronásledování církve a věřících, kdy vycházel Hrubínův Špalíček, objevit. Na Růženčiny křtiny jsou pozvány babičky sudičky, nikoli víly jako u Hrubína. Marčík je dokonce, na rozdíl od něj, pojmenoval: Alžběta, Anežka, Alenka. Čtvrtou babici sudici jménem Arana král s královnou nepozvali, přestože si na ni

---

<sup>17</sup> <http://ld.johannesville.net/hrubin/dilo>.

vzpomněli. (Postava babice se objevuje i u bratří Grimmů.) Věštby sudiček zde Marčík cituje podle Hrubína: Alžběta: „*Dýchám ti, dýchám na líčka, buď spanilá jak růžička!*“, Anežka: „*Dýchám ti, dýchám na rtíky, zpívej nad všechny slavíky!*“ Pak do děje vstoupí uražená Arana: „*Až sedmnáct let uplyne, o trn se píchne, zahyne!*“, a odletí. Její kletba je zmírněna poslední sudičkou Alenkou: „*Neumřeš, sto let budeš spát, více už nemohu ti dát!*“ Na králův rozkaz je v království stejně jako u Hrubína vypleněno vše, co má trny. V den svých sedmnáctých narozenin Růženka nesmí opustit zámek a zavítá do věže, o níž jí řekl tajemný hlas. Tam sedí Arana, ve váze růže, Růženka si ji chce vzít, ale přitom se píchne a na místě usíná. Zde je rozdíl od předchozích verzí v tom, že je jasně vyjádřeno, která stařenka se ve věži nachází. U Perraulta to byla stařenka neznalá králova nařízení a u Hrubína a Grimmů jsme si mohli jen domýšlet, zda se jedná o zhrzenou vílu nebo opět o náhodnou osobu. V tomto momentu, který popisuje co se dělo s ostatními osobami na zámku potom, co se Růženka píchla o trn, se Marčík v zásadě drží Hrubínovy předlohy a stejně tak je tomu i po Růženčině probuzení při popisu situací, v nichž se ostatní probouzejí.

Když po stu letech přichází princ Radomil, musí se růžovými keři, kterými zámek obrostl, prosekat pomocí meče, nerozestoupí se před ním samy. Ve věži nalézá Růženku a jeho polibek ji probouzí. Společně jdou za králem a královnou, aby je Radomil požádal o její ruku. Došlo jim, že spali sto let, svolili ke svatbě, na kterou pozvali babičky sudičky, ale i babici Aranu. Král jí odpustil a tím se z ní stala také babička sudička. Tento moment související s odpuštěním a napravením záporné postavy se neobjevuje ani v jedné z výše zmíněných verzí. Jedná se zde o jakousi naději pro diváky, že v odpuštění se skrývá možnost nápravy pomýleného, ale i přínos pro toho, kdo odpouští. Marčík zdůrazňuje význam upřímného odpuštění. Formou vypravěčova epilogu se ještě dovídáme, že se princ i Růžence později narodil chlapec a děvče (podobně jako u Perraulta) a Arana jim byla hodnou kmotrou.

Z výše uvedeného vyplývá, že autorovi scénáře jakožto předloha posloužila nejvýznamnější měrou nejmladší, Hrubínova verze, v dějové a věcné rovině je jí tato hra nejbližší. Avšak některé detaily Marčík jednoznačně přejímá i z verzí starších.

## **VÝPRAVA HRÝ**

Toto loutkové představení jsme v roce 2011 zhlédli třikrát. Vždy se jednalo o představení pod širým nebem u příležitosti společensko-kulturních akcí, jako bylo Mirotické setkání loutek a hudby 8, Akademické týdny v Novém Městě nad Metují, či

festival Letní Letná v Praze. Pokaždé bylo provedení hry součástí širší prezentace rozdílných přesto stylisticky blízkých uměleckých spolků a jednotlivců.

Celé představení začíná předscénou, která trvá přibližně dvanáct minut a v níž se autor snaží o navázání kontaktu s publikem tím, že ho nejprve seznamuje s některými momenty ze svého života. Následně strhne publikum ke zpěvu ještě dříve, než vstoupí do své role vypravěče. V průběhu tohoto úvodu vtahuje jednotlivce z publika do svých hovorů a obrací se k publiku i jako k celku. Tento jeho přístup k divákovi se ještě mnohokrát v průběhu představení vrací, diváci jsou součástí performance, sami jsou účastni nikoli na ději, ale na provedení hry. Marčík takto vybrané osoby nazývá asistenty a asistentkami a formou spolupráce jich po dobu představení zapojí celkem pět. Před hrou samou představuje své loutky tím způsobem, že je vytahuje z pytlíků a publikum podle vyčuhujících nožiček hádá, o jakou postavu se jedná. Babičky sudičky představuje loutka jedna s odůvodněním, že loutky jsou drahé, tak má jen jednu zato tlust'oučkou, aby to zvládla. Vzhledem k obecné známosti celého pohádkového příběhu si může Marčík dovolit na počátku prozradit, že: „Růženka sedmnáct let poroste, pak se píchne a usne na sto let, teprve pak vytáhnu prince Radomila z pytlíku a ten ji vysvobodí!“ Loutky, které prozatím neúčinkují, zůstávají v pytlících. „Vy paní, budete držet prince Radomila sto sedmnáct let v pytlíku. No, vypadáte, že vydržíte. K publiku - kdybyste viděli ty její oči, co kdybych já mohla ..., tak jsem jí to musel splnit.“ Po vytažení všech potřebných loutek začíná pohádka.

Úvod pohádky až po narození Růženky je realizován písní za doprovodu kytary, další hudební výstup následuje při popisu oslavy křtin, při obou stojí vypravěč před kulisou. Na provázku kolem krku má dvě zobcové flétny. K jedné pověsí loutku krále a ke druhé královny. Nejprve hraje na jednu a pak přidá druhou, hraje tedy na obě současně a k tomu se pohupuje, točí dokola a poskakuje. Jeho pohyb rozhýbává loutky, takže konečný dojem je ten, že loutky spolu tančí. I zde je ale prostor pro žert prostřednictvím kontaktu s publikem. Hudba se stále zrychluje stejně jako jeho tanec až do chvíle, kdy první diváci začnou tleskat. Na to Marčík reaguje: „Že vám to trvalo! Já bych vás chtěl vidět! Já vím, že to není kvalitní, ale snažím se.“

Uplyne sedmnáct let a přijde čas vytáhnout Růženku z pytlíku, což Marčík uvádí slovy: „Nechal jsem si vyřezat krásnou princeznu, ale Tomáš Štolba to trochu přehnal a já, jak ji vytahuji z pytlíku, se do ní znovu a znovu skoro zamilovávám ... Proto vždycky zavřu oči a říkám: není tak krásná a není tak spanilá, takže i vy, chlapi, co jste tady, zavřete oči a říkejte jako já – není tak krásná a není tak spanilá ... a teď se podívejte! Komu se

nelíbí, tak jste to dělali dobře.“ Podobná situace se opakuje při vytahování Radomila, kdy přiměje veškerou dívčí a ženskou část publika – včetně řádové sestry - opakovat: „Není tak krásný a není tak udatný,“ aby se některá z přítomných do loutky nezamilovala.

Kouzlo ztvárnění této pohádky spočívá v tom, jak jsou všichni bez rozdílu nejprve vydáni Marčikovým nápadům napospas a následně všichni více či méně účastni na jejich realizaci. V mnoha místech má divák dojem, že to, co se právě na jevišti děje, je čistá improvizace. Po několikerém zhlédnutí je nutné podotknout, že tomu tak povětšinou není. Oslovování jednotlivců, Marčikovo vyprávění o sobě, jakoby náhlé vstupování do textu postav vyvolávající dojem, že ho právě něco napadlo a mnohé další, je nutno označit jako mistrovsky nacvičené. I přesto si ale najde a nevynechá žádnou příležitost reagovat na aktuální projev diváků, ba dokonce použít či využít i vzniklou závalu nebo nedopatření pro oživení produkce a její komično. (V okamžiku, kdy mu jeho „kytarová asistentka“ přinese kytaru, zjistí, že je zcela rozladěná. Pokárá ji a jejího syna, který to má na svědomí.)

Autor diváky přiměje hned několikrát k zamyšlení se nad sebou a k uvolnění jejich vlastní fantazie například tím, že vyzdvihuje nedokonalosti svého vybavení (např. neexistující zvoneček). Neváhá pokárat jednotlivce z publika, ale častěji zesměšňuje sám sebe poukazováním na svou nedokonalost či nemotornost. „Pani, já jenom říkám, že ta moje vnučka Justýnka mě obejmě a řekne: Dědo, já tě mám tak ráda. No a to je důkaz, že i škaredí lidé můžou být milováni.“

Jak již bylo zmíněno, Marčík hraje roli vypravěče. Z této role však velmi často vystupuje a znovu se do ní vrací tak obratně, že si divák nemůže být jist, kdy je herec hercem a kdy vypravěčem, který vše zažil na vlastní kůži. Jako by obě postavy splývaly v jednu. Tato okolnost vyvolává dojem, že herec Marčík a vypravěč jsou jednou osobou, a tedy, že herec byl skutečně očitým svědkem událostí, jež jsou v příběhu popisovány.

## SCÉNA

Na začátku představení je kulisa složená a na ní visí všech šest loutek (marionet) navlečených v plátěných pytlících. Kulisa má podobu třístěnu na nožičkách, do něhož se dá po otevření vstoupit, přičemž každá ze stěn představuje jiný prostor, toto prostředí je na stěně namalováno. Každá ze stěn je ještě vybavena čímsi, jako je padací most. Spíše podlážkou s táhly, kterou dle potřeby vypravěč sklápí a zvedá. Tyto podlážky slouží jako podlaha pro loutky. Za podlážkou v kulise temné věže se po odklopení objeví komůrka ve věži, v kulise s krajinou se odklopením objevuje pohled na zámek a z interiéru zámku se

odklápí trůnní sál. Nad každou stěnou je umístěna hrazda, která slouží k zavěšení loutek a k jejich umístění do prostorů, v nichž hrají. Za těmito podlážkami se skrývá další malovaná kulisa, nové prostředí.



obr. 5 Šípková Růženka

Vypravěč zpočátku stojí uprostřed kulisy, s tou díky tomu může otáčet podle toho, které prostředí právě potřebuje použít a ovládat sklápěcí prvky. Aby byl vidět, stojí na vzpěrách uvnitř kulisy, což mu také umožňuje vedení loutek. Kulisa je velmi prostorově úsporná a kompaktní, pouze v závěru hry dojde k jejímu celému rozložení (viz obr. 5).

## 3.2.2 BAJAJA

### 3.2.2.1 PŘEDLOHA

Pohádkový příběh o princovi Bajajovi je původně český. Předlohou pro toto představení byl text Boženy Němcové (1820 – 1862) Princ Bajaja z knihy Národní báchorky a pověsti. Toto sedmisvazkové dílo vznikalo v letech 1845 – 1846 zapisováním do té doby především verbálně předávaných příběhů.

Děj této pohádky začíná v království, v němž se královně narodila dvojčata – synové. Ten starší byl čipernější a zvědavější a druhý se více držel poblíž matky, proto jí byl milejší. Král byl po dlouhá léta ve válce, a když syny poprvé spatřil, bylo jim již sedm let. Chtěl vědět, který je jeho následníkem a královna označila toho mladšího. Když princové dospěli, král jmenoval mladšího následníkem trůnu a to se staršího dotklo natolik, že chtěl ze zámku odejít. V maštali vypověděl svoje trápení svému koni a on mu odpověděl lidskou řečí, že odejdou ze zámku spolu sami a bez družiny, ale princ si musí vyžádat svolení rodičů. Princ byl udiven, že koník mluví, ale přislíbil. Když oba rodiče svolili, slíbil jim, že se do roka buď vrátí, nebo o sobě dá zprávu.

Na cestě kůň uhnul z cesty ke skále, kopl do ní a ona se mu otevřela. Ve skále se objevila pěkná stáj. Řekl princovi, aby ho tam zanechal, šel ke dvoru do služby a tam se vydával za němého, že ho král zaměstná. Pokud by později něco potřeboval, ať přijde ke skále, třikrát zaklepe a ona se mu otevře. Král ho zaměstnal, protože se mu zželelo němého a poznal, že se mu hodí na mnohé práce, že si ví v lecčem rady i jako písař, že je zdatný. Princ na otázky odpovídal jen „bajaja“, a tak mu dali to jméno. Král měl tři dcery, jednu krásnější než druhou. Nejstarší se jmenovala Zdoběna, druhá Budinka a ta nejmladší Slavěna. Bajaja nosil jedno oko zavázané, nebyl hezký, a proto ho král s klidným svědomím nechával s dcerami. Bajajovi byla nejmilejší Slavěna.

Po nějakém čase našel Bajaja krále zasmušilého a on mu vyprávěl, jak před lety přilétli tři draci - devítihlavý, osmnáctihlavý a sedmadvacetihlavý. Sežrali všechno dobytek i mnoho lidí. Král pozval kouzelnici pro radu, aby mu řekla, jak na ně. Dozvěděl se, že draci odletí tehdy, když jim dá své dcery. Král slíbil drakům své dcery v domnění, že je takhle odbude. Královna zemřela žalem nad očekávanou hrůzou, ale princezny doposud nevědí, co je vbrzku čeká. Král ještě řekl Bajajovi, že včera znovu draci přilétli do té samé skály, kde byli dříve, a on jim musí dát po tři dny vždy jednu z dcer.

Bajaja vyděšen jde za princeznami, najde je velmi smutné v černých šatech i zámek je už potažen černým sukem. Čekají na smrt. Bajajovi se nedaří je utěšit, tak tajně spěchá ke skále, aby vše koníkovi řekl, jaký osud princezny čeká. Koník o všem věděl, a řekl Bajajovi, že ho proto do této země přivedl, aby jim pomohl. Má ráno znovu přijít ke skále a dozví se, jak dál. Bajaja se povzbuzený vrací na zámek.

Druhý den, kdy má být nejstarší z dcer přivedena k drakovi, se vrací do jeskyně. Podle koníkových rad nalezne pod korytem truhlu, v ní troje krásné rytířské šaty, zdobenou uzdu a silný meč. Oblékne si jedny z šatů, osedlá koně a vyráží na draka, k němuž přišla Zdoběna. Useká drakovi všech devět hlav a beze slova odjíždí. Zdoběna se vrátila domů a všichni i Bajaja se těšili, že i pro ostatní by mohl osvoboditel přijít. Druhý den se situace opakovala i s Budinkou a osmnáctihlavým drakem. Ale ani ona neměla příležitost rytíři poděkovat. Slavěna je rozhodnutá uprosit zachránce, aby šel na zámek s ní, pokud ji zítra také vysvobodí. Král jel tentokrát s princeznou k drakovi, prosili rytíře, aby posečkal, ale kůň s ním odcválal.

Po nějakém čase byla králi vyhlášena válka sousedním králem, sezval tedy blízké urozené pány a za pomoc v boji nabídl své dcery těm z nich, kteří budou nejstatečnější. Oni pomoc přislíbili a se svými vojsky se sešli k boji. Bajaja zůstal na zámku, aby dohlížel na chod dvora a na princezny. Když se jim doneslo, že královo vojsko slábne, vypravil se za koníkem o radu. Ten mu řekl, aby se oblékl, že pojedou do boje králi na pomoc. Příští den mělo dojít k rozhodující bitvě, ale královo vojsko už bylo oslabené. Bajaja v šatech rytíře se objevil mezi nepřáteli a bil je hlava nehlava, to povzbudilo i královo vojsko a bitvu vyhráli. Bajaja byl raněn na noze a král mu ránu kusem svého pláště zavázal, ale Bajaja i přes královy prosby znovu zmizel.

Po slavném králově návratu se na zámku oslavovalo a princezny nerady svolily ke sňatku s knížaty, protože nevěděly, zda si pro některou tajemný rytíř nepřijde. Král si nevěděl rady, jak dodržet svůj slib a vybrat spravedlivě ty nejstatečnější, proto vymyslel, že se nápadníci postaví do řady, princezny z balkónu hodí každá zlaté jablko a ke kterým se zakutálejí, ti budou jejich ženichy. První dvě jablka se kutálela směrem k Bajajovi, který stál mezi diváky, ale on je odstrčil k jiným. Třetí jablko – od Slavěny - nechal dokutálet až k sobě a běžel za ní. Slavěna ho ale odmítla a utekla. Nechtěla němého. Pak se konala hostina a rytířské klání, Bajaja na hostině nebyl a všichni mysleli, že utekl. Slavěna měla rozdávat ceny. K rytířským soubojům se připojil i Bajaja coby rytíř. Všechny soupeře porazil, a když ho Slavěna dekorovala, slíbil jí, že se s ní ještě ten večer sejde. Znovu zmizel, než mu kdokoli stihl za vše poděkovat.

Toho večera se Slavěna hostiny neúčastnila, zůstala v komnatě. Místo rytíře za ní ale přišel Bajaja. Nejprve byla zklamaná, ale když jí všechno objasnil, jásala. Šli do hodovní síně a sdělili to i ostatním. Po svatbě jeli navštívit Bajajovy rodiče, ale zjistili, že mladý král – jeho bratr zemřel a že král i královna už v Bajajův návrat přestali doufat. Byli šťastni z toho shledání a Bajaja se stal králem ve své zemi.

Původní text Boženy Němcové byl dvakrát zfilmován. Poprvé Jiřím Trnkou v roce 1950 jako animovaný film a podruhé Antonínem Kachlíkem v roce 1971 tentokrát jako hraný. Obě filmové verze významně pracují s obrazem a hudbou na úkor mluveného slova, což pohádce dodává na ještě větší ponurosti a dramatičnosti, než je tomu u Němcové. Obě tyto filmové verze se v některých bodech od předlohy liší, ale tyto rozdíly nejsou předmětem našeho zkoumání, protože Marčíkova inscenace vychází z literární předlohy nikoli z filmové.

### 3.2.2.2 MARČÍKOVA ADAPTACE

**Scénář, režie a hudba:** Vítězslav Marčík

**Výprava:** Vítězslav Marčík

**Výroba loutek:** Renata a Tomáš Štolbovi

**Účinkuje:** Vítězslav Marčík

Psáno podle videozáznamu z 23. 8. 2011, Praha - Letná (viz DVD příloha, disk č. 1)

#### DĚJ

Marčík se v zásadních momentech drží děje předlohy, ale k několika změnám přeci jen přistoupil. Princ, jenž se později stane Bajajou, má zde jméno Jaroslav, u Němcové se jeho jméno vůbec nedozvíme. Jaroslavovi rodiče jsou oba mrtvi, žije sám a jeho jediným přítelem byl koník Šemíček, ani ten nemá v předloze jméno. Správcové nezkušeného mladého prince šidili a tak zámek pomalu chátral. Jaroslav přijde za Šemíčkem, aby mu pověděl, jak se mu na zámku nedobře daří, a kuň mu poradí, aby odešel do světa a vzal ho s sebou, že by měl rozdávat lidem radost. Proto koník Jaroslavovi daruje svou čapku, která vypadá jako šaškovská. U Marčíka se princ nepodivuje nad tím, že koník mluví lidskou řečí, přijme jeho čapku a odjíždějí do světa.

Po cestě přijedou ke skále, ale koník do ní nekopne, namísto toho třikrát zahrabe kopytem, aby se otevřela. I zde koník radí princi, aby dělal něměho a nechal se vzít do

služby u krále a v případě potřeby aby přišel sem, skála se mu otevře. Když princ přijde do zámeckých zahrad, shledá se tam s princeznou, která hraje s dvorními dámami na slepou bábu. Do hry se zapojí, ale je odhalen. Protože se jí zalíbil, přijala ho do svých služeb za šaška a dá mu jméno Bajaja podle jediné odpovědi, kterou od něj slyšela. Není tedy přijat do služby králem a nevykonává úřednické práce jako u Němcové. Změnou oproti předloze je také to, že princezna je v této adaptaci pouze jedna a neznáme její jméno.

Po nějakém čase najde Bajaja krále smutného. V tomto bodě Marčík cituje Němcovou: „*Jednou zrána přijde do síně, kde král snídával, a vidí ho celého zarmouceného sedět.*“ Dozví se od něj, že kdysi přiletěl drak a žral a žral. A Když se ho král ptal, jestli nechce letět jinam, drak mu odpověděl, že si odletí, ale vrátí se pro princeznu, až jí bude osmnáct let. Královna to žalem nevydržela a umřela a dnes princezna osmnácté narozeniny. Proto král pozval tři nejjudatnější prince, Krasomila, Radomila a Lidubila, a který z nich ji před drakem zachrání, ten ji dostane za ženu a půl království k tomu. Zde tedy známe přesný den, kdy má drak pro princeznu přiletět, ale u Němcové není tato doba přesně určená a král žije po léta v nejistotě. Přiletět má jen jeden drak, což je pochopitelné vzhledem k tomu, že princezna je též jedna, ale později ještě zjistíme, že drak je pouze jednohlavý. Oproti předloze jsou i potenciální ženichové konkrétnější, známe jejich jména zásadní charakterové rysy.

Je uspořádána oslava princezniných narozenin, na které princezna tančí s Lidubilem, protože je nejsilnější, ale král s Bajajou jsou zarmouceni. Vzápětí přiletí drak a přeje si, aby král zítra přivedl princeznu do skal, všichni utíkají a Bajaja běží za koníkem pro radu. Koník radí, že pod jeho korytem je truhlice a v truhlici plášť. Bajaja si ho má obléct, naskočit na Šemíčka a vyrazit na draka. Bajaja vytáhne krásný zdobený plášť a oblékne si ho. Nic jiného v truhlici nebylo, žádné další šaty, uzda ani meč. Když přijedou k drakovi, koník mu sdělí, že drakova síla je v jeho jazyku, ten je ale otrávený a nikdo se ho nemůže dotknout rukou. Jediná možnost je jazyk drakovi ukousnout. Proto Bajaja nemá ani meč. Jazyk se mu podaří ukousnout a vyplivne jej. Tím přestal být otrávený, proto ho může smotat a uložit do kapsy, jak mu poradil kůň.

Když se rozneslo, že drak byl přemožen, princ Lidubil prohlásil, že on je tím zachráncem a ukazoval hlavu draka. Princezně se zdálo, že viděla bojovat někoho jiného, přesto král Lidubilovi její ruku slíbí. V tu dobu je ale králi vyhlášena válka. Jakmile to uslyší princové, všichni tři prchnou ze země a k svatbě tedy nedojde. Bajaja se rozhodl, že bude bojovat proti válce. V Marčíkově úpravě se jedná pouze o abstrakci války, která je symbolicky ztvárněna (viz níže). Nejde zde o boj dvou vojsk dvou králů, z nichž jeden má

na své straně Bajaju, ale o boj Bajaji proti válce samé. Válka je poražena a znovu si Lidubil přivlastňuje Bajajovy zásluhy, protože se němý nemůže bránit. Již podruhé se schyluje k jejich svatbě, ale princezna prince nemiluje. Proto Lidubil uspořádá rytířské klání, aby viděla, jaký je udata a zamilovala se do něj. Na klání ale přijíždí i Bajaja ve zlatém brnění. Při boji s Lidubilem zvítězí a vyžene ho ze země. Bajaja nevěděl, jak si získat srdce princezny, až odhalí, že je Bajaja, protože ona ho miluje jako rytíře. Ukazuje princezně drakův jazyk a vypráví jí, jak přemohl válku. Pak teprve prozradí, kdo je. Svatba trvala po tři dny a noci, a pokud se milují, žijí dodnes.

Vidíme, že Marčikovy úpravy zásadně nemění charakter pohádky. Jedná se spíše o zjednodušení pro inscenaci v této malé divadelní formě. Jako nosné téma je zde zvolena láska.

### **VÝPRAVA HRY**

Tuto pohádku jsme v době přípravy naší práce zhlédli třikrát, dvakrát bylo představení provedeno pod širým nebem a jednou v kamenném divadle. Doba trvání se pohybovala okolo padesáti minut. Jedná se o dětské loutkové představení s účastí jednoho živého herce a současně i vodiče. Pohádkový příběh je dobře známý, proto není zcela nosným tématem představení, alespoň ne pro dospělého diváka, se kterým je počítáno.

Na úvod hry zpívá Marčík s publikem píseň „Když máš radost a víš o tom“, jako je tomu i v jiných představeních Teátru. Kytaru pak svěřuje do péče kytarové asistentky z řad diváků. Pokračuje: „Vy, kteří jste ještě neviděli mého Bajaju, si můžete říct, jak takový starý, škaredý chlap může hrát krásného, mladého Bajaju? Ale pozor, divadlo není film a občas se v divadle stane zázrak. Například starý ošklivý herec, třeba i sprostý, na sebe hodí divadelní kostým a stane se - Bajaja. Kdo chcete vidět ten zázrak, tak si zavřete oči, a kdo chcete vidět spíš průběh, tak nechte oči otevřené. Zaříd'te se podle toho.“ Obléká si pletenou děravou halenu připomínající spíš oděv tuláka než prince a dodává: „Okamžitě jsme se rozdělili na dva tábory, jedni, co touží po zázracích a jiní, co raději průběh.“

Pak začíná Marčík v roli vypravěče, představuje koníka a uvádí diváky do děje, přičemž se střídavě stává Bajajou a vypravěčem. Protože je jediným hercem, mluví i roli koně. Při řeči koně kýve jeho hlavou a mluví do plechové bandasky, což mírně mění jeho hlas. V této hře loutky představuje až v okamžiku, kdy skutečně vstupují do děje. Bajaja loutku nemá, toho představuje sám Marčík, loutky ztělesňují princeznu, krále a tři pozvané prince Krasomila, Radomila a Lidubila. Drak je představován pouze dračí hlavou, stejně jako koník Šemíček (viz obr. 6, 8).

Bajaja přichází do zahrad, kde se setkává s princeznou. Její loutka stejně jako ostatní je zavěšena v zadní části kulisy za závěsem a na scénu „vstoupí“ převěšením před závěs. Stejným způsobem se objevují v průběhu hry i další loutky. Marčík využívá každou příležitost k interakci s publikem. Když se například malý chlapec rozpláče, reaguje: „Paní, on se mě bojí, ale já to musím hrát naplno.“ Nebo když se chystá bez meče na draka: „Co se, pani, smějete? Vy nic neriskujete, vy jste tady ve stínu, máte jedinou starost: ‚abychom to vydrželi,‘ co? A když zahynu, tak si řeknete: ‚Ále, zemřel komediant, no.‘ A když zvítězím, na rukou mě budete nosit.“ Často také zapojuje celé publikum, například při nácvičku mávání, které ho má upozornit na to, že se objevil drak. Odvede ale v pravou chvíli pozornost publika, takže se na mávání zapomene. „Proč nemáváte? Na co jsme se to učili? Mě to vždycky překvapí, dneska každý chce studovat a pak, když to má použít, tak to nepoužije.“

Do provedení inscenace jsou zapojováni i jednotlivci z publika, aby na jevišti byli nápomocni dotvoření hry. S jejich pomocí bylo počítáno již v dramatinaci, bez nich by se některé scény nedaly realizovat. Jsou to asistentky války, které ve válečném stavu bubnují, holčička, která napomáhá poražení Lidubila v souboji s Bajajou, plechová asistentka, která ve vypjatých okamžicích přidržuje aktérovi před obličejem bandasku pro promluvu koně, další asistentka obsluhuje hlavu draka, aby se rozpochovala před soubojem, a již zmíněná asistentka kytarová, jíž je svěřena péče o nástroj po celou dobu představení.

Marčík obratně využívá nedokonalostí svého vybavení, ale i nedopatření, které se přihodí během hry. Při představování prince Krasomila upozorňuje na skutečnost, že se mu kdysi ulomila botička. Řezbář Štolba mu místo ní udělal protézku, aby prý každý věděl, jaký je Marčík hrubián. Při tanci princezny a Lidubila prý kdysi hrával hrací strojek umístěný pod kulisou, ale pak se rozbil a teď hraje velmi tiše. K této okolnosti se nám dostane vysvětlení: „Já jsem to ze začátku opravoval, ale pak jsem si řekl, proč to opravuju? Já ty loutky takhle namotám a oni budou tančit i bez hudby. Není to sice tak pěkné, ale vám to stačí, tak co.“ Namísto truhly s pláštěm, o níž mluvil koník, je použita taška. Bajaja se koníka ptá: „Koníčku, ta truhlice, není to náhodou ta stará taška, co tam byla na háčku?“ a vytahuje z tašky rytířský plášť. A směrem k dětem dodává: „Děti, pamatujte si, že na obale nezáleží, důležitý je obsah.“

Marčíkův přístup k přizvaným asistentkám je velmi svérázný. Přísně jim nadiktuje, co je jejich úkolem a i když jej splní dobře, najde si, za co je pokárat. I tak se může přihodit nedopatření, jako když žena komíhající s hlavou draka ve chvíli, kdy má Bajaja

ukousnout drakův jazyk v letu, pohybuje drakem příliš rychle a on se i po několikerém pokusu nemůže do jazyka zakousnout.

Scéna, v níž Bajaja symbolicky bojuje proti válce, je nejdůležitější. Přesto je provedena tak, že patří k jedné z nejzábavnějších a to především díky vznikuvšímu chaosu. Přicházejí dvě nové asistentky, jejichž úkolem je bubnovat, čímž budou vytvářet iluzi války. Zároveň představují armádu. Bajaja: „A vy ostatní se teď dívejte na mě, protože teď uvidíte hrůzu, jakou jste ještě neviděli ani v České televizi.“ Na pomoc je přizvána i plechová asistentka, která měla až doposud na starost starý rozbitý kropáč, který bude představovat hlavu války, ta je umístěna za Bajajou. Před začátkem boje prohlásí: „Vyzkouším plechovou asistentku, ještě v míru, aby pak nezklamala. Zapni – Vypni. Dobře to děláte, akorát mi to nervěte tak na obličej, já jak jsem v pohybu ... Mám ještě zítra hrát krásného prince.“ Pak nastává zmíněný zmatek, dvě ženy bubnují, Bajaja velí k útoku a hned zas k ústupu, plechová asistentka běhá kolem a přikládá mu k ústům bandasku a vše je v pohybu. Pak Bajaja seskočí z koně a ještě před posledním úderem jsou všichni vyzváni, aby si dali z bezpečnostních důvodů ruce na hlavu, to aby je nedopatřením v zápalu boje nezasáhl. Obratně roztočí hůl, kterou drží v ruce a hlavu války srazí k zemi. „Tady normálně tleskají. Tleskejte.“ Válka je poražena a na Bajaju čeká už jen svatba s princeznou.

Marčík v roli vypravěče zkouší děti, kdo všechno musí být na svatbě. Správnou odpovědí je ženich, nevěsta a láska. Dodává, že v lásce nesmí chybět věrnost, že to říkala jeho babička a že „pokud to nevyjde, je tu pojistka – odpuštění.“ Na závěr všichni zpívají úvodní píseň a po představení je dětem umožněno prohlédnout si loutky či vyzkoušet koníka.

## SCÉNA

Toto představení nebylo sehráno na jevišti, byť jeviště bylo dostupné, ale na travnaté ploše před ním, na níž seděli diváci. I přes velmi stísněný prostor a několik komplikací s pohybem dětí v prostoru pro herce, zvolil Marčík tuto možnost kvůli bližšímu kontaktu s publikem.

Veškeré použité kulisy jsou propojeny v kompaktní celek, jehož základem je tříkolka. V části u řídítek je upevněna část silné gumové hadice namířená dopředu, do níž bývá zasunuta tyč nesoucí hlavu koně (viz obr. 6). Bajaja sedící na sedátku za řídítky koňskou hlavou díky pružné hadici pokyvuje, když kůň mluví. Na předním kole jsou umístěny šlapky a celá kulisa se tak stává mobilní. Za Bajajovým sedátkem je umístěna

stará dřevěná židle, která chvíli představuje královský trůn a ve scéně boje s válkou je v její horní části zavěšena hlava války – starý rozbitý kropáč. Po obou stranách sedadla židle jsou instalovány bubny sloužící k navození iluze války a pod sedadlem se nachází výše zmiňovaný hrací strojek, který vydává jen slabou melodii k tanci princezny s Lidubilem.



obr. 6 – Bajaja na koni

Za opěradlem židle se tyčí trám zakončený vodorovnou konstrukcí, na které visí černý závěs, jenž tvoří zadní stěnu kulisy. Za tímto závěsem jsou pověšeny loutky, které právě nevystupují. Pod židlí je rovněž zavěšena taška skrývající Bajajův rytířský plášť a pytel, v němž se nachází hlava draka. Tuto hlavu vybavenou silným trnem Bajaja upevňuje do žebříku, který tvoří drakův krk, a ten se uchycuje pomocí jiného trnu na vrchol trámové konstrukce za židlí. Takové upevnění umožňuje pohybovat drakem ze strany na stranu, což má za úkol jedna z asistentek stojící při tom za kulisou (obr. 8). Žebřík, pokud právě nenese hlavu draka, je opřen o zadní stranu kulisy a slouží vypravěči k vystoupení při vedení loutek v prostoru nad konstrukcí se závěsem. V tomto prostoru je také dočasně umístěna zahnutá tyč na konci s kroužkem na lanku. Do tohoto kroužku vypravěč zavěšuje Lidubila a princeznu a roztáčí je k tanci (obr. 7). Loutky pak visí v prostoru nad židlí a otáčejí se. Tento kroužek je Marčíkem nazýván tanečním, avšak v závěru hry se mění na bojový a slouží k souboji Radomila a Lidubila při rytířském klání. Lidubil visí v kroužku a

Radomil na tyči umístěné v gumové hadici pro hlavu koně. Lidubil je vypravěčem rozhoupán a Radomila shodí na zem. Tuto akci Marčík doprovází: „Uvidíte souboj loutky proti loutce in natura!“ V této scéně se uplatní holčička, která má za úkol pootočit tyčí s Radomilem tak, aby spadl. Protože loutky v tu chvíli nikdo nevodí, iluze souboje loutky proti loutce je naplněna.

Mobilita celé kulisy je hojně hercem využívána, představuje jízdu na koni, ale také válečné tažení. Kdy ve scéně před poražením války velí k ústupu a k útoku popojíždí dopředu a dozadu přičemž smýká s bubnujícími asistentkami a je jen těžko dostižitelný asistentkou plechovou.



obr. č. 7 – Bajaja ve službě za šaška



obr. č. 8 – Bajaja ukusuje drakovi jazyk

### 3.2.3 SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ

#### 3.2.3.1 PŘEDLOHA

Předlohou pro adaptaci této pohádky byl příběh bratří Grimmů z poloviny devatenáctého století Sněženka a sedm trpaslíků, která vychází ze starých evropských pověstí a bratry Grimovými byla vůbec poprvé zapsána.<sup>18</sup>

Pohádka začíná v zimě, kdy královna očekávající miminko šije dětské košilky. Venku sněží a jak se na to královna dívá, píchne se do prstu. Vystrčí ruku z okna, aby si ji ochladila, a několik kapek krve odkápne do sněhu na parapet z ebenového dřeva. Královně se zalíbí červená na bílé a černé a přeje si mít děťátko bílé, červené a černé. Narodí se jí bělostná holčička s červenými tvářemi a černými vlasy a podle té události jí dali jméno Sněženka. Královna krátce nato umírá. Král si po roce přivedl jinou ženu, která byla krásná, ale příliš pyšná. Ptala se svého kouzelného zrcadla: „*Zrcadlo, zrcátko nejmilejší, která je v mé zemi nejkrásnější?*“ A její kouzelné zrcadlo jí říkalo, že v tomto království je ona nejkrásnější, až do té doby, než Sněženka dorostla sedmi let. Tenkrát jí zrcadlo odpovědělo: „*Královno, vy jste krásná jako vždy, ale Sněženka je krásnější než vy.*“ Královna po tom sdělení vzteky zežloutla. Povolala Myslivce a přikázala mu, aby Sněženu zavedl hluboko do lesa, tam ji zabil a královně jako důkaz toho činu přinesl její srdce. Myslivec ale viděl, že je Sněženka milé dítě a zabít ji nedokázal. Řekl jí, aby utekla a nikdy se už domů nevracela a namísto jejího srdce královně přinesl srdce divokého selete. Ta ho vhodila do ohně.

Sněženka celý den šla, kam ji nohy nesly, až večer objevila malou chloupku. V chaloupce bylo všechno maličké: židle, stůl se sedmi talířky, příbory a pohárky, u zdi sedm postýlek. Sněženka byla hladová, ale nechtěla vyjít jednomu vše, proto z každého talířku ujedla kus zeleniny a sousto chleba a upila hlt vína z každého pohárku. A protože byla unavená, chtěla si na chvilku lehnout, ale žádná postýlka jí nebyla akorát, až sedmá. V té usnula. Když byla už tma, vrátili se hospodáři – trpaslíci z hor, kde celý den kutali zlatou rudu, domů a hned viděli, že v chaloupce někdo byl. Pak sedmý trpaslík objevil Sněženu ve své postýlce. Všichni se sběhli a svítili si na ni kahánky a viděli, jak je krásná. Nechali ji spát a sedmý spal tu noc s ostatními. Ráno se Sněženka vzbudila, a když je uviděla, polekala se. Ale oni se jí přívětivě ptali, kdo je a kde se tu vzala, a ona jim vše

---

<sup>18</sup> Grimm, W. a Grimm, J.; překlad Kornelová, Marie: Pohádky bratří Grimmů, Albatros, Praha 1969, s. 118.

pověděla o maceše i o myslivci. Hned se domluvili, že se jim může starat o domácnost a ona svolila. Trpaslíci vždy ráno odešli do hor a kladli jí na srdce, aby byla opatrná, když je doma sama a nikomu neotevírala.

Další den se královna znovu ptala zrcadla, kdo je její zemi nejkrásnější, a ono odpovědělo: „*Královno, vy jste krásná jako vždy, ale za horami a za lesy u sedmi trpaslíků kdesi Sněženka je krásnější než vy.*“ Královna poznala, že ji myslivec obelhal a přemýšlela, jak Sněženku sprovodit ze světa. Pak se přestrojila za kramářku a šla přes sedmery hory k chaloupce trpaslíků. Zaklepala a předstírala, že má zboží na prodej. Sněženka vykoukla, a protože nečekala od babičky nic zlého, pustila ji dovnitř a koupila si barevné hedvábné šněrovadlo. Kramářka se nabídla, že jí pomůže se šněrováním a stáhla ji tak silně, že Sněžence došel dech a padla na zem jako mrtvá. Královna spokojená, že je po Sněžence, chvátala domů. Když kvečeru přišli trpaslíci domů, lekli se, a když viděli, jak silně je zašněrovaná, šněrovadlo přestříhli. Sněženka začala dýchat, vše jim pověřila a trpaslíkům bylo jasné, že to byla macecha. Znovu jí kladli na srdce, aby nikoho k sobě nepouštěla, když nejsou doma.

Po návratu královna od zrcadla zjistila, že je Sněženka naživu, a protože uměla i čarovat, vyčarovala ve své tajné komoře jedovatý hřeben a s ním se dalšího dne vydala znovu k chaloupce přestrojená za jinou prodejkyň. Sněžence se hřeben líbil, ale babku dovnitř pustit nechtěla. Babka jí ale nabídla, že ji učeše, ona zapomněla na opatrnost a pustila ji. Při česání začal jed působit a Sněženka padla i s hřebenem ve vlasech jako mrtvá. Královna utekla a brzy nato se trpaslíci vrátili domů. Přemýšleli a hledali, co se mohlo stát, a když hřeben ve vlasech našli a vytáhli ho, Sněženka se probírala a vyprávěla, jak se to seběhlo. Znovu ji varují před cizími lidmi.

Tou dobou královna u zrcadla znovu zjišťuje, že Sněženka nezemřela a vymýšlí, jak se jí zbavit nadobro. Je vzteky bez sebe. Znovu ve své tajné komoře čaruje a vyčaruje smrtelně jedovaté jablko, napůl žluté a napůl červené, ale jen červená polovina je otrávená. Přestrojená za selku se vydala k chaloupce, ale Sněženka ji tentokrát dovnitř nepustila. Selka jí alespoň chtěla dát jablko, ale i to odmítla, že nesmí nic od nikoho vzít. Babka jablko na důkaz, že je bezpečné, rozkrojila a žlutou polovinu snědla. Sněhurka na něj dostala chuť a červenou polovinu si přes okno od babky vzala. Zakousla se do něj a padla mrtvá k zemi. Doma spokojené královně zrcadlo odpovědělo: „*Královno, vy jste v té zemi nejkrásnější.*“ Trpaslíci po návratu domů našli Sněženku a pokoušeli se ji znovu přivést k životu, ale marně. Položili ji na nosítka a oplakávali ji. Pro její krásu ji nechtěli pohřbít do země, a proto vykovali stříbrnou rakev se skleněným víkem, aby bylo na Sněženci krásu

vidět. Rakev vynesli na vrch pod košatý dub a jeden z trpaslíků u ní stále držel stráž. Tak běžel čas, dlouho tam rakev stála, ale Sněženka se neměnila.

Jednoho dne do lesa zabloudil králevic a došel k chaloupce a trpaslíci ho tam nechali na noc. Když králevic uviděl Sněženku v rakvi, zakoukal se do ní a chtěl ji stůj co stůj od trpaslíků dostat, aby se mohl její krásou kochat. Trpaslíci se nad ním slitovali, když tak usilovně prosil, a darovali mu ji. Když nosiči rakev odnášeli, jeden z nich klopýtl a rakev narazila na zem. Tím nárazem vyskočil Sněžence z hrdla kousek otráveného jablka a tím bylo kouzlo zrušeno. Ona odklopila víko, posadila se a králevic jí všechno vyprávěl. Požádal ji, aby s ním odešla a byla jeho ženou. Na chystanou svatbu pozvali mnoho hostů i královnu macechu, ale nesdělili jí, že je to Sněženičina svatba. Královně ten den zrcadlo řeklo: „*Královno, vy jste krásná jako vždy, ale mladá královna je krásnější než vy.*“ Byla zvědavá na tu mladou královnu, ale hned, když vstoupila, poznala Sněženku a omdlela. Trpaslíci jí zuli boty a obuli jiné, které pro ni ukovali – z rudého zlata s železnou podešví. Obstoupili ji a začali hrát na hudební nástroje. Ty kouzelné boty způsobily, že královna chtě nechtě musela tančit. Tančící ji vyvedli ze zámku, do lesa a ještě dál a už ji potom nikdy nikdo neviděl. Kouzelné střevíce ji utancovaly.

### 3.2.3.2 MARČÍKOVA ADAPTACE

**Scénář, režie a hudba:** Vítězslav Marčík

**Výprava:** Simonetta Šmídová, Vítězslav Marčík

**Výroba loutek:** Josef Hanusch, Petr Sláma

**Účinkuje:** Vítězslav Marčík a Pavel Šmíd

Psáno podle videozáznamu z 23. 8. 2011, Praha - Letná (viz DVD příloha, disk č. 2)

#### DĚJ A VÝPRAVA HRY

Tuto pohádku jsme zhlédli v roce 2011 jen jednou na festivalu Letní Letná v Praze. Představení začíná stejnou úvodní písní „Když máš radost a víš o tom“ jako i jiné inscenace Teátru. Oba aktéři hrají na kytary a nacvičují s publikem pomlask, což Marčík komentuje: „Pani, že jste si říkala: nějaká pitomost, a teď slyšíte – taková nádhera!“ Pak hned následuje píseň, jejíž motiv se opakuje v průběhu celého představení s obměněným textem. Tato píseň vytváří předěly mezi loutkovými scénami a slouží jednak k vytvoření časového prostoru pro přípravu kulis, které povětšinou chystá Pavel Šmíd, a jednak plní

funkci vyprávění a posouvá děj či objasňuje následující události. Jako vypravěč v pohádce vystupuje Marčík a on také zpívá každou z písní. Šmíd se přidává většinou později. Mimoto jsou písně také aktivizačním prvkem, který zajišťuje dostatečnou pozornost publika, zvláště dětského.

Děj předlohy je v podstatě dodržen, jen některé části jsou vynechány a některé detaily pozměněny. Oproti předloze se hlavní postava v této adaptaci jmenuje Sněhurka, nikoli Sněženka a žije na zámku sama, protože její rodiče již zemřeli. Zlá královna není její macechou, ale žije v sousedním zámku. Od této změny se odvíjejí i některé další. Nevystupuje zde myslivec, poddaný královny, tudíž i královnin požadavek na přinesení Sněhurčina srdce je vynechán. I zde se královna každý den ptá svého kouzelného zrcadla, kdo je v této zemi nejkrásnější, a jednoho dne se jí dostane odpovědi, že Sněhurka je krásnější než ona. Královna umí čarovat a létat, proto letí za Sněhurkou, aby se podívala na její krásu a zbavila se jí.

Sněhurka je v lese a povídá si s princem, kterému se líbí, ona má ale strach ho milovat, aby ho pak neztratila jako rodiče. Postava prince na začátku příběhu je další změnou. V této verzi neznáme věk Sněhurky, ale z kontextu se dá odtušit, že se blíží dospělosti na rozdíl od předlohy, kde je jí pouze sedm let. Proto se zde o ni princ může ucházet již od počátku, k čemuž u Grimmů dojde až na konci, přestože je stále ještě dítětem. Princ po odmítnutí odchází a objevuje se královna přestrojená za babku. Prosí Sněhurku, aby ji doprovodila domů do hlubokého lesa. Sama je prý příliš unavená a potřebuje její oporu. Sněhurka ale cestu nezná a bojí se, že by netrefila domů, ale babka jí uchlácholí tím, že zpět půjde podél potoka a ten ji domů zavede. Sněhurka tedy svolí. Královninou snahou ale je, aby Sněhurka zpět netrefila a v hlubokém lese zahynula. Proto se babka po cestě ujišťuje, zda ještě stále domů trefí. Když si je jistá, že cestu sama nenajde, opustí ji. Sněhurka bloudí lesem, bojí se a blíží se tma. Náhle objeví malou chaloupku, ťuká na dveře, ale nikdo neotevívá. Proto opatrně vstoupí do pěkné světničky, kde na stole je sedm talířků. Protože už byla hodně hladová, ochutnala z každého talířku, aby nic nebylo poznat. Pak se jí ale už chtělo spát, proto přistoupila k postýlkám a zkoušela, ve které by se jí dobře leželo. Vyzkoušela všechny, ale až ta sedmá jí vyhovovala a v ní také tvrdě usnula.

Zatímco spí, vracejí se trpaslíci z práce. Než usednou ke stolu, aby se najedli, je nutné připravit loutky. Proto vypravěč Marčík doprovází tuto scénu komentářem a písní, do jejíhož provedení zapojuje i diváky. „Děcka, protože panu Šmídovi dá hodně práce nasoukat ty trpaslíky tady za stůl, tak já tady vždycky učím tu pim-pam-pomovou píseň.

K ničemu vám to do života nebude, ale aspoň se nebudete nudit.“ A rozděluje text podle věku diváků. Po třech pokusech o společný zpěv jsou všichni trpaslíci na svých místech a Šmíd bere také kytaru a přidává se. „Pim, pam, pom, cink, cink, tik-tak, tik-tak, tik-tak, tik-tak ...“ Trpaslíci poznají, že někdo jejich chaloupku navštívil a ujedl jim z talířků, jedl jejich nožíky, ochutnal masíčko a zeleninku. Jeden z nich jde pátrat po vetřelci a nalezne spící Sněhurku. Všichni se běží podívat. Tolik se jim líbila, že ji nechali spát a šli si tiše lehnout, aby ji neprobudili. Ten sedmý, který neměl kde spát, hlídal. V předloze sedmý trpaslík nehlídal, ale spal střídavě v postýlkách s ostatními trpaslíky.

Za svítání se Sněhurka probudila a vše trpaslíkům o sobě popravdě vyprávěla. I o babce, která ji přivedla, i to, že uměla létat. Trpaslíkům bylo hned jasné, že to byla zlá královna a Sněhurku před ní důrazně varovali. Nabídli jí, aby u nich zůstala a starala se jim o domácnost, zatímco budou v práci. Sněhurka ráda přijímá, protože jí samotné bylo na zámku smutno, a každého z trpaslíků pojmenuje - Šmudla, Mlsoun, Drzoun, Křikloun, Chrapoun, Chytroš a Hezoun. Grimmové mají trpaslíky bezejmenné, ale v jiných pozdějších verzích (od roku 1912), zejména filmových, jména měli, ačkoliv jiná než zde. Trpaslíci odcházejí do práce a k tomu je připravena pro publikum další aktivizační vsuvka, která spočívá znovu v účasti na provedení písně. Divákům je nejprve sděleno, že zespona jejich židli je připevněno sedm malých krumpáčků, kdo jej najde, má přijít na pódium a zpívat s herci. Všichni se zvedají a prohlížejí židle. Marčík je ale zarazí s tím, že se jednalo pouze o žert a vysvětluje: „Víte, co se nám, pani, stávalo? Že třeba v divadle, kde bylo 300 dětí, tady stálo sedm šťastných a dvě stě devadesát tři nešťastných, takže ať jsou šťastni všichni.“ Diváci zvedají ruce, jako že mají krumpáčky a máchají rukama, jako když kopou (předvádí Šmíd, Marčík hraje na kytaru). K tomu společně zpívají nápěv: jedna, dva, tři, čtyři, pět, Mlsoun všem svačinu sněd.

Královna se toho rána opět ptá zrcadla a dozví se, že Sněhurka je krásnější. Oba herci s kytarami zpívají: „*Namíchám jí medicínu, trochu síry, vodu, jedovatou slinu. Namíchám jí šťávu na bolavou hlavu. Přidám prášek z netopýrů a dvě myši, ať Sněhurka špatně slyší. Chacha chacha chacha, dej si na mě bacha! Sněhurko, ty krásná panno, nedožiješ příští ráno. Chacha chacha chacha, dej si na mě bacha!*“ Královna se chystá navštívit Sněhurku znovu, tentokrát s otráveným jablkem. Marčík předchozí dva královniny pokusy z původní pohádky sprovodit Sněhurku ze světa vynechal a přešel rovnou k poslednímu. I zde je otrávená pouze polovina jablíčka a babka (Marčík) jako důkaz nezávadnosti ovoce do něj kousne a rychle zmizí. Pak kousne za Sněhurku do jablka Šmíd „z hygienických důvodů do druhé poloviny“, podruhé, potřetí až má plnou pusou.

Marčík na to reaguje: „Pane Šmíde, klidně ho tam narvěte celé. Pani, já se omlouvám, ale já jsem taky v hrozném stavu, taky jsem měl chuť si ještě kousnout, ale já jsem herec, já budu mluvit. To jsem zvědavý, pane Šmíde, jak teď budete pokračovat.“ Má pusu úplně nacpanou, bere Sněhurku do ruky a snaží se mluvit, skoro mu není rozumět a Marčík jeho nesrozumitelnou řeč musí tlumočit. Rozumět je až poslední Sněhurčině replice: „Asi umřu.“ „Pane Šmíde, já z vás jednou umřu.“ Sněhurka padne mrtvá na prostřední lůžko, kde je nalezena trpaslíky. Truchlí a rozhodnou se vyrobit jí rakev k tomu zpívají smuteční píseň (opět oba herci i s publikem). Sněhurka vypadá i v rakvi krásně, proto se rozhodnou ji nepochovat, ale střežit ji v rakvi. Tento prostor využívá Marčík k tomu, aby dětem objasnil, proč nebyla pochována a použije k tomu svou vlastní zkušenost. „Když mi zemřel táta a díval jsem se na něj do rakve, věděl jsem, že už tam není, že je to jen tělo, a mohl jsem ho klidně pochovat. Ale Sněhurka jako by tam stále byla.“ Vzápětí se objevuje s korunou na hlavě, tentokrát představuje královnu on, ne loutka. Opakuje svou každodenní otázku a dostane odpověď: „*Ze všech nejkrásnější jsi přec ty, má paní nejmilejší.*“ Zrcadlo představuje Šmíd držící ho před svým obličejem.

Po čase k trpaslíkům zavítá princ, který Sněhurku hledá po lesích, protože ji má rád. Když mu sdělí, že je mrtvá, chce si ji odnést, ale oni mu to nedovolí. V předloze je mu to po naléhání umožněno a k Sněhurčinu obživnutí dojde právě při přenášení rakve. Princ je žádá alespoň o svolení, aby ji mohl políbit. Trpaslíci hlasují a svolí. Po polibku je Sněhurka opět živá, všichni se radují a princ si ji odvádí, aby si ji mohl vzít za ženu.

Mezitím královna (Marčík s korunou a zrcadlem) znovu ověřuje, že je nejkrásnější. Když ale uslyší, že nejkrásnější je Sněhurka, obrátí oči v sloup a padne mrtva. Zde se tedy vytrestala svou zlobou královna sama, nebyla za své skutky potrestána žádnou z postav jako v předloze.

## SCÉNA

Kulisou je zmenšený komediantský žebříňák, vpředu visí opona z kusů barevných látek. Ta se spouští dolů, čímž se odkrývá scéna a během představení je několikrát spuštěna a vytažena, aby mohlo dojít k výměně kulis. Dno vozu slouží jako pódium pro loutky, kterých zde vystupuje deset, trpaslíci, Sněhurka, princ a královna.

Po spuštění opony se v zadní části vozu objeví obraz místa, na němž se scéna odehrává. Les se zvířátky, kde se Sněhurka prochází, temný les a les s chaloupkou trpaslíků. Tyto obrazy fungují jako leporela, dají se ještě odklápět směrem dolů, čímž

vzniká podlaha nového prostoru. Odklopením lesa se objeví královnina komnata s kazetovou podlahou (viz obr. 9).

Nejnápaditější je světnička trpaslíků (viz obr. 10). Ta se objeví po sklopení obrazu lesa s chaloupkou a ten se stává podlahou světničky, na níž stojí dlouhý stůl a podél něj lavice otočená tak, aby sedícím trpaslíkům bylo vidět do tváře. Podlaha zůstává zešíkmená, aby byla celá a věci na ní lépe vidět. Její část se stolem a lavicí se dá ještě jednou překlopit směrem k divákům a tím vznikne ještě delší černá podlaha bez nábytku. Na zdi, která byla odklopením obrazu – podlahy odkryta, jsou nad sebou tři a tři poličky s nádobím, vše jen namalované na vystupujících plochách a mezi nimi na podobné, ale svislé ploše jsou namalované hodiny. Marčík ukazuje při prvním otevření této scény na stůl: „My jsme tady původně měli sedm krásných talířků, děti, ale hrajeme často na ulici, otevírá se ta bedna, padají a rozbíjejí se. Tak jsme si říkali, děcka, vy máte fantazii, vy si je představíte. A vám, dospělým neuškodí trochu si představovat. Je tady sedm maličkých keramických talířků! A mají červené puntíky!“ Šmíd: „Modré, pane Marčík.“ Každá z poliček umístěných nad sebou se dá odklopit, čímž se změní na postýlku s peřinkou i polštářkem. Svislý díl, na němž jsou namalovány hodiny, po odklopení odhalí sedmé lůžko, na němž později Sněhurka usne a také na toto lůžko padne mrtvá po ochutnání jablka. Zatímco ostatní postýlky jsou podél stěny, tahle poslední je umístěna kolmo ke zdi a trčí do prostoru světničky. Tento moment je důležitý pro scénu, kdy se trpaslíci vrátí domů a hledají vetřelce. Jeden z nich řekne, že vidí něčí vodící šňůry a drát, které trčí do prostoru nad stůl. Všichni si pak navzájem kontrolují, zda mají své šňůry na místě, a tím zjistí, že patří někomu jinému. Je to zajímavý moment, kdy loutky jsou si vědomy toho, že jsou loutkami a se samozřejmostí to přiznávají. Zábavně provedená je i scéna, kdy trpaslíci spí v postýlkách. Jsou tři a tři nad sebou a vodící dráty jim trčí ze scény ven. Každý z herců ovládá nyní tři trpaslíky naráz tak, že s nimi třepou a nadzvedávají je, funí a chrápou. Vodi tedy loutky i ve spánku.

Šmíd i Marčík mají na starosti každý jednu stranu kulisy a tam zaopatřují, co je třeba. Obsluhují kulisy, vodi loutky i sami hrají některou z postav. Toto rozdělení prostoru je neměnné po celou dobu trvání představení, tedy i v době, kdy hrají na kytary a zpívají.



obr. 9 – Královna se zrcadlem

Rekvizity jsou omezeny na minimum, trpaslíci nemají náradí a i nádobí, jak bylo objasněno výše, na scéně není. Zůstává ale zrcadlo, které je znázorněno pouze oválným rámem s držadlem bez skla, tudíž je skrz něj vidět (viz obr. 9). Královnin převlek za babku je proveden tak, že její dlouhý plášť jí Marčík přetáhne přes hlavu a sepne kolíkem na prádlo. Královna má tak úplně zahalený obličej. Další z předmětů, který je jen zmíněn, ale ve skutečnosti na scéně není, je rakev. Sněhurka leží břichem napříč přes postýlku, což má svůj význam, když přijde princ. Princovo políbení Sněhurky není provedeno shora, ale zdola. Princ je podsunován herci pod postýlku, dokud obě loutky nemají obličej nad sebou. Pak ji teprve políbí. Za účelem přesného namíření je požádána jedna divačka o to, aby řekla stop, až budou loutky mít hlavy nad sebou.

K dalšímu vtažení jedné z divaček dojde ve chvíli, kdy je hlasováno, zda má královna zemřít při zjištění, že Sněhurka přežila. V tu chvíli hraje královnu Marčík: „Já jako královna tu teď mám dramaticky umírat, ale protože se mně nechce a protože mám jít ještě na svatbu... Jestli chcete, tak já zemřu, ale bude se o tom hlasovat. ... Kdo by královně odpustil a ona neumřela?“ (Objeví se jen málo rukou.) „Kdo je pro, abych umřela dramaticky?“ (Většina se hlásí i Šmíd.) Marčík pak vyvolá mladou ženu: „Jak se jmenujete? Zuzana. (k divákům) Kdybyste viděli, s jakou chutí hlasovala – Ano, ať zemře! Zuzano, zahynete místo mě. S tím musíte počítat, když přejete druhým smrt!“ Sundává korunu a nasazuje ji ženě. „Můžu ti tykat, jo? Ty jak uslyšíš, že Sněhurka je nejkrásnější, dáš oči v sloup a padneš na kolegu, on už na to čeká.“ Vše se povede a následuje potlesk.

Pak oba pomáhají Zuzaně na nohy, Marčík ji políbí a děkuje. Ona odchází. „Zuzano, pan Šmíd by se také rád rozloučil.“ Ona se vrací a i Šmíd ji políbí. Představení končí stejnou písní, jako začínalo, „Když máš radost a víš o tom“.



obr. 10 – Trpaslíci přišli domů

### 3.2.4 ROMEO A JULIE

#### 3.2.4.1 PŘEDLOHA

Předlohou pro tuto hru byla Shakespearova klasická tragédie Romeo a Julie, nejedná se tedy o dramatisaci, ale o původní drama vzniklé na sklonku 15. století v době renesance a vrcholení Alžbětinského divadla. Autor přejímá do svých her prvky antického divadla, zde např. vystupuje chór, jehož smyslem je uvedení do děje a sdělování dějových posunů v průběhu inscenace, zastává tedy funkci vypravěče. Text je psán blankversem, pětistopým jambem, ne vždy rýmovaným.

Hra je strukturována do pěti jednání a dvaceti šesti scén, jejichž děj se odehrává v exteriéru (náměstí, ulice, hřbitov) i interiéru (dům Capuletů, hrobka).

Děj nás zavede do Verony, kde žijí dva znepřátelené rody - Montekové a Capuletové, mezi nimiž po dlouhou dobu vládne nevraživost. V prvním jednání jsme svědky sporů a potyček mezi členy obou rodin, které jsou protentokrát ukončeny vévodou Escalem. Následně se dozvídáme o přípravách na tradiční maskarní ples, na nějž je nedopatřením pozván i Romeo, a kde by se měl Paris – začít ucházet o Juliino srdce. Otec

Capulet s Parisem jejich budoucí sňatek domluvil. Na plese se Romeo do Julie zamiluje, tančí spolu, políbí se, ale až později se dovídají, že jejich lásce nebude přáno kvůli vzájemnému nepřátelství jejich rodin. Ten večer jde Romeo pod okna a balkon Juliiny ložnice a oba si vyznají lásku. Poté Romeo navštíví otce Lorenza a žádá ho, aby je oddal. On v domnění, že by to mohlo napomoci smíření obou rodů, svolí. Následujícího dne jsou v kostele františkánů tajně oddáni, pouze s vědomím Juliiny chůvy.

Týž den dojde k souboji Tybalta s Mercuziem, v němž je Mercuzio zabit. Romeo se rozhodne pomstít Tybaltovi, vyzývá ho na souboj a zabíjí ho. Za tento skutek má být Romeo vyhoštěn z Verony. Když se vše Julie dozví od chůvy, žádá ji, aby Romea, který se skrývá u františkánů, přivedla, než bude muset odejít. Jsou ale přerušeni v hovoru příchodem matky, která přišla Julii oznámit, že se její otec rozhodl provdat ji za Parise ihned, aby v této truchlivé době přišla na jiné myšlenky. Ke sňatku má dojít již za tři dny. Julie to odmítá, ale žádá, aby mohla navštívit otce Lorenza kvůli zповědi. Lorenzo byl Parise požádán, aby obřad vykonal, což nemůže připustit při vědomí dokonání svazku s Romeem, proto vymyslí plán, jak se Julie sňatku vyhne a bude moci s Romeem uprchnout. Dá ji lahvičku s lektvarem, který po vypití způsobí, že usne, ale její tělo nebude jevit známky života. Takto setrvá dostatečně dlouho, aby se tím vyhnula sňatku, a bude uložena do hrobky. Lorenzo mezitím pošle Romeovi do Mantovy psaní po bratu Janovi s vysvětlením celé situace a tím bude vše vyřešeno. Společně pak přijdou do hrobky pro Julii a prchnou. Julie souhlasí.

Dále probíhají události tak, jak je Lorenzo naplánoval. Ze svatby sejde a Julie je uložena do hrobky. Svědkem jejího ukládání do hrobu je i Romeův sluha Baltazar. V dobré víře odjíždí za Romeem, aby mu tuto smutnou novinu oznámil. Romeo zničen tou zprávou shání v Mantově silný jed, aby mohl spočinout v hrobě vedle své milé. Oba se pak vracejí do Verony, aniž je zastihl bratr Jan se vzkazem. Tomu se vůbec nepodařilo odcestovat z Verony kvůli podezření, že by mohl šířit morovou nákazu, protože navštěvuje nemocné. Vrátil tedy nedoručený dopis Lorenzovi. Ten se rozhodne vypravit se k hrobce a počkat sám na Juliino procitnutí, ukrýt ji u sebe a pak vyrozumět Romea. Dříve než Lorenzo však ke hrobce dorazí Paris s pážetem, aby se rozloučil se svou milou. V zápětí přichází i Romeo s Baltazarem, Paris z úkrytu pozoruje, jak se snaží otevřít hrobku. Brání vchod a v souboji s Romeem je těžce zraněn. Před smrtí žádá Romea, aby ho uložil k Julii. Paris je uložen do hrobky a Romeo v domnění, že je Julie mrtvá, pozře jed a padne mrtev také. Páže i Baltazar jsou venku a nevědí, co se událo. Přichází Lorenzo s Janem právě ve chvíli, kdy se Julie probouzí. Když uvidí, co se zde stalo, popadne Romeovu dýku, vrazí si ji do

hrudi a padne na něj mrtva. Ani Lorenzo ji nedokázal zadržet. Přicházejí stráže zavolané pážetem a s nimi Capuletovi a Montekovi. Baltazar předává otci Romea jeho dopis, v němž vše vysvětluje. Oba rody se pak nad hroby pod tíhou událostí usmíří.

### 3.2.4.2 MARČÍKOVA ADAPTACE

**Úprava a režie:** Vítězslav Marčík

Osoby a obsazení:

**Vypravěč a vévoda Escalus - Vítězslav Marčík**, principál

**pan Capulet - Jan Brůček**, řezník, mistr na činel a buben

**Benvolio, bratr Jan a Baltazar - Vítězslav Marčík jr.**

**Tybalt** (bratranec Julie) a **Mercuzio (vévodův syn) - Vojtěch Alois Vrtek**, ekvilibrista

**Romeo - Vít Schuster**, vokální mistr, banjo

**Julie - magistr Pavel Šmíd**, impresárió společnosti

**otec Lorenzo - Marek Vojtěch**, korepetitor vídeňské opery, harmonium

**Paris a lékárník z Mantovy – Karel Zich**, kontrabas

**Chůva – Jiří Šmíd**

**akrobatka Kiki Betty Lou, děšť, zdravotnice – Kristýna Vlčková**

Psáno podle videozáznamu z 12. 8. 2011 – Mirotické setkání loutek a hudby (viz DVD příloha, disk č. 3)

Představení vzniklo jako společný projekt Teátru Víti Marčíka, Kejklířského divadla Vojty Vrtka a orchestru Péro za kloboukem. Toto umělecké uskupení vystupuje pod názvem Komedianti. (viz s. 8 – 10)

### DĚJ

Předlohou pro tuto úpravu tragédie byl použit překlad Jiřího Joska<sup>19</sup>. Oproti původnímu textu došlo k redukci počtu postav na ty nejpodstatnější a také počtu herců, z nichž někteří ztvárňují více rolí. Tato skutečnost je pochopitelná vzhledem k omezeným personálním možnostem Komediantů.

---

<sup>19</sup> [www.ulozto.cz/](http://www.ulozto.cz/).

K dalšímu redukování došlo v množství scén oproti Shakespearově předloze. Příběh je divákům dobře znám, proto je možné některé scény vypustit a v případě potřeby jen krátce převyprávět, čehož se zhostí častokrát vypravěč, ale i některé jiné postavy. Ve scénách, které jsou v představení zachovány, je zpravidla zkrácena řeč postav či vynechány některé dialogy i díky tomu, že některé postavy v této adaptaci nevystupují, anebo se rozsáhlejší monology či dialogy pro tuto formu provedení jednoduše nehodí. To, co se skutečně na jevišti odehrává, je tedy pouze ta nejpodstatnější část děje. I přes veškeré škrtky v textu, je Joskův překlad ve velké míře použit.

Vším zkrácením vzniká hercům maximální prostor pro komično, které k nim neoddělitelně patří. Dochází pak k situacím, v nichž herci své role opouštějí a vedou civilní rozhovor, anebo vypravěč vystoupivší ze své role rozmlouvá s diváky nebo dokonce s herci a jiným personálem.

Ke změnám v dějové linii nedochází, příběh zůstává takovým, jaký ho všichni znají. Proto se tedy ve větší míře zaměříme na specifika provedení tragédie v podání umělecké společnosti Komedianti.

## **VÝPRAVA HRY**

Jak bylo již zmíněno, v této adaptaci nevystupují všechny Shakespearem vytvořené postavy, chór je ale zachován. Na začátku se jím stávají sami herci, když se střídají v přednesu úvodu hry. Jindy je chór ztvárněn pouze postavou vypravěče, který zde také plní funkci jakéhosi konferenciéra. Účinkující hudebníky, herce a jejich role představuje hned v úvodu, připravuje diváky na některá specifika představení a pod jeho vedením probíhá nácik „bouřlivého potlesku“, aby povzbudili orchestr, jehož příchod je očekáván. Každým svým výstupem či přerušením hry udržuje diváka v pozornosti, navazuje s ním kontakt a zlehčováním situace či svou nemotorností ho pobaví. Po většinu představení sedí vypravěč v první řadě mezi diváky, aby mohl kdykoliv do děje pružně vstupovat.

Živá hudba ve složení banjo, bicí, kontrabas a harmonium doprovází velkou část představení klasickou hudbou různých autorů ale i ve stylu jarmarečních odrhovaček, což zdánlivě nekoresponduje s tragédií tohoto druhu, ale se způsobem jejího provedení ano. Naopak tento kontrastní hudební styl podtrhuje komediálnost představení, jak je již uvedeno na plakátu k představení „nebývale komická tragédie“ (viz příloha č. 4). Změnou je také vloženo několik písní, jimiž se děj posouvá kupředu a které takto nahrazují některé z vypuštěných scén. Nelze však říci, i přes zmíněné rysy, že by se vlivem této změny jednalo o muzikál.

Hned v první realizované scéně, kdy se Julie na konci plesu po tanci s Romeem na něj ptá chůvy, dochází ke komické vsuvce do textu: „Kdo to je ten s tím banjem, co vůbec netancoval?“ V tu dobu je již představitel Romea mezi muzikanty a hraje. Z celého prvního jednání zůstává pouze tato pátá scéna – ples u Capuletů, naopak z jednání druhého je vypuštěna pouze scéna první, jejíž obsah je sdělen vypravěčem. Všechny následující jsou zkráceny, ale jejich obsah je zachován. Po „balkónové scéně“ následuje návštěva u otce Lorenza, který sedí u harmonia a zpívá píseň o přírodě, námět písně je podobný jako jeho monolog v této scéně v původním textu. Pak proběhne dialog o plánovaném sňatku a Lorenzo znovu zpívá, tentokrát „Můj svatý Františku“, jejíž text opět vychází z původního. Ve čtvrté a páté scéně se dočkáme znovu několika žertů, ale vyvrcholením je z tohoto hlediska scéna šestá.

Odehrává se u Lorenza, kde se chystá obřad. Celá tato scéna je provedena beze slov, Romeo Julie zdobí scénu k obřadu, Lorenzo hraje na harmonium a chůva sedí v ortopedickém vozíku, do něhož byla unavená po předchozích pochůzkách posazena a svačí. Oba snoubenci chůvou posunují, aby nepřekážela, přinášejí a odnášejí výzdobu a tyto úkony několikrát zopakují. To vše je doprovázenou veselou melodií orchestru. Lorenzovi dojde trpělivost a osloví principála: „Pane Marčík...“ Načež jsou účinkující principálem napomenuti: „Romeo, uklidte tu, Julie taky! A odvezte chůvu. Rychle! Společně, pohněte si!“ Romeo k Julii: „Zaber, je to tvůj brácha,“ Marčík: „Romeo, teď to je i tvůj brácha!“ Chůva je odvezena a snoubenci se vracejí, aby dokončili obřad – opět mlčky. Vypravěč – principál zůstává na scéně a pouští se do vysvětlení souběžně probíhající scény, v níž bojuje Tybalt s Mercuziem a která končí Mercuziovou smrtí. Specifičnost tohoto souboje spočívá v tom, že oba soupeři jsou ztělesnění jedním hercem. Souboj probíhá zároveň se svatbou a s principálovým komentářem, přičemž je jím herec několikrát ve svém unikátním výkonu přerušen. Na tuto skutečnost reaguje slovy: „Já se vám, pane Marčík, na to vaše umělecké divadlo ...“ a jako mrtvý Mercuzio opouští scénu po svých namísto toho, aby bylo jeho tělo odneseno. Tímto spojením scén hra postoupila do třetího jednání. Další scéna znázorňuje souboj Romea, jenž touží pomstít Mercuziovu smrt, s Tybaltem. Oba sice tasí meče, ale souboj je veden nakonec jen symbolicky pomocí dětské hry „kámen, nůžky, papír“. Poražený Tybalt je po prohře probodnut a padá k zemi. Vévoda Romea za tento čin uvrhne do vyhnanství.

Následuje přestávka, která je ale pojata zcela neobvykle. Neslouží ani k odpočinku účinkujících, ani publika. Slouží k prodeji zápalek a svíček, aby si potulné divadlo přivydělalo. „Svíčky jsou vyrobeny ručně, obsahují pravý knot a hoří skutečným

plamenem!“ Je nabízena také možnost vyfotografovat se v kulise Romea a Julie s vyříznutými obličejí. Romeo: „jako Romeo a Julie v rakvičce, není to vkusné? A toto všechno vám zpřijemní naše akrobatka na volném laně Kiki Betty Lou!“ Všichni účinkující chodí mezi diváky a prodávají, akrobatka cvičí, muzikanti hrají. Nastává zmatek podobný jarmarečnímu rejí, lidé kupují a fotografují se.

Tento zmatek je asi po deseti minutách ukončen předscénou, v níž principál děkuje za komerční přestávku a hovoří o druhé polovině hry. Přiměje diváky držet minutu ticha za ty, kteří v druhé půli zahynou. Kiki ztvárňuje déšť pro podkreslení atmosféry, chodí po laně a kropí pódium konví. Romeo pak přijde se smetákem v ruce k louži. Marčík: „Vy ne. Pane Krejčí, pojd'te rychle, jo? (k Romeovi) Tady je technik z Jihočeského. Pohněte! Pohněte si, Krejčí!“ Krejčí vytírá.

Představení pokračuje až třetí scénou třetího jednání, kdy Lorenza navštíví chůva a hledá Romea, který se zde ukrývá. Lorenzo mu sděluje plán, má vyhledat Julii sám pak prchnout do Mantovy a v pravý čas ohlásit jejich sňatek. K tomuto sdělení otec používá nástěnný obraz se symboly a obrázky, na něž ukazuje ukazovátkem pro lepší ilustraci jeho plánu. Čtvrtá scéna je ztvárněna jako zpěvohra, v níž vystupuje Capulet hrající na bicí a Paris hrající na kontrabas, stojí v místě pro orchestr, tedy mimo jeviště. Oba neumělým zpěvem domlouvají uspišení Juliiných vdavek již za tři dny.

Obsah další scény je krátce sdělen vypravěčem a doprovázen komentářem: „Co je nám do toho, jak loučili se ti, kteří se milují. Jestli jste si představovali něco vy, my nic. Nejsme šmíráci přeci. Neukážeme vám ani, jak otec sděluje Julii zprávu o svatbě a ona odmítá.“

Celé čtvrté jednání je omezeno na minimum. První a třetí scéna probíhají současně, tedy Juliina návštěva u Lorenza a její následné ukládání ke spánku po pozření lektvaru (viz výše obsah předlohy hry), avšak bez Juliina slavného monologu. Z ostatních scén tohoto jednání je proveden pouze velmi zkrácený výstup chůvy ráno v den svatby po nalezení Juliina těla. Julie leží nehybně na scéně. Toto radikální zkrácení znovu nabízí prostor pro vtipnou vsuvku. Chůva řekne směrem k muzikantům: „Pánové, dejte mi loknout“ a napije se z podané láhve. Do toho vstoupí Marčík: „Pane Šmíde, je vám líp?“, k divákům: „Nezlobte se, že tu pořád moralizují, ale když pijete ze žalu, k čemu to vede? K ubíjení duše a vede to k alkoholismu! Pane Šmíde, běžte, vemte si ten žebříček a styďte se! Zato když pijete z radosti, oslavujete, to duši povznáší.“ Pak vysvětluje situaci, že Julie jen spí, ale nikdo to neví, jen Lorenzo. Romeo ještě nic netuší a čeká v Mantově na zprávy.

Poslední jednání začíná v Mantově, kdy Baltazar sděluje Romeovi, že viděl, jak Julii ukládají do hrobky. Zdrčen touto zprávou běží Romeo k lékárníkovi, aby si zakoupil jed a mohl spočinout vedle Julie v hrobce. Při přeběhu jeviště ale zakopne o ležící Julii, na niž i publikum již zapomnělo, a ze tmy se ozve Romeovo: „Jau! Co děláš?“, Julie: „Jen jsem si dřímnul.“ Okamžitě zakročí principál: „Nic se neděje! Pane magistře, všechno v pořádku.“ Romeo: „Jak se nic neděje? Už jsem moh bejt mrtvej, mám dvě děti!“ „Ale pan magistr má čtyři.“ Julie se odplíží Romeovi z cesty, dolů za jeviště. „Ale on si tady leží!“ Marčík: „No jo, ale my jsme v těžké situaci, pane Schuster. My hrajeme a pak spíme, na rozdíl od pana magistra, který neustále bere nové a nové telefony a domlouvá další štace, pane Schuster, on je naše živobytí. Tak hrajte Schuster!“ Teď teprve Romeo dokončí přeběh a volá lékárníka, ten se vystrachá z okénka a po krátkém přemlouvání mu jed prodá.

V další scéně bratr Jan vysvětluje, proč nemohl odcestovat z Verony, a tedy nepředal dopis Romeovi. Lorenzo odchází na hřbitov, chce Julii po procitnutí schovat u sebe a znovu se pokusit informovat Romea, ale netuší, že Baltazar řekl Romeovi o Juliině „smrti“.

Následuje příprava prostředí hřbitova pro závěrečnou scénu, do níž jsou principálem zapojeni i diváci. K vytvoření iluze hřbitova slouží svíčky zakoupené o přestávce, které je potřeba zapálit. „Vy, kdo máte svíci a jste tady sám, zapalte ji, dívejte se do plamene a přemýšlejte nad tím, proč jste tady sám. Udělejte si takový hrobeček samotář. ... A vy, co jste si nekoupili a světlo nemáte, vy se dívejte přes ramena těch, co světlo mají, a přemýšlejte, proč jste nic nekoupili, teď už je pozdě. Já teď mávnu, a jak mávnu, bude tady tma, pan Berger vypne jistič. To není žádná chyba, to jenom tady musíme udělat tu iluzi.“ Na jeviště byly přineseny zapálené louče a přichází smuteční průvod. Vojtěch Vrtek, představitel Tybalt, a Kiki žonglují se zapálenými loučemi, hraje buben a harmonika (vesele). V průvodu jde i Julie, nese s sebou máry, na něž si pak lehne. Chůva je vezena Parisem na ortopedickém vozíku. Každý drží louči. Postupně pak všichni odejdou, chůva si odváží vozík a zůstává jen Paris, aby se mohl rozloučit s Julií, která leží na márách. Do toho přichází Romeo s Baltazarem. Ten v zápětí odchází a Paris se ukrývá. Když vidí, že jde Romeo k Julii a pozná vyhnance, dojde k souboji, v němž Paris padne. Romeo se rozloučí s Julií, pozře jed a padne mrtev. To už se Julie probouzí, a když uvidí mrtvého Romea, chopí se jeho dýky a probodne se. Přichází Lorenzo a brzy nato i ostatní. Vše je pak vysvětleno Baltazarem a rody se nad těly svých mrtvých dětí usmíří.

Tím ovšem představení nekončí. Děj sice dále nepokračuje, ale principál se ujímá nácvičku děkovačky, do něhož je zapojeno i publikum. Herci nastupují a odcházejí, publikum jásá, znovu a znovu jsou zkoušeny různé konfigurace postav na jevišti, než se vše odehraje naostro. To vše je zdůvodněno principálem: „I když není představení perfektní, stejně je nejdůležitější děkovačka. Dobře natrénovaná děkovačka může všechno zachránit a divák pak jde domů a říká si: To bylo ale nádherné představení!“

Provedení této tragédie a celková atmosféra jsou pro diváky, dospělé i dětské, příležitostí k milému pobavení s pocitem, že si to vše prožili díky jejich osobní účasti na konečné podobě hry. Střídání dějové a aktuální roviny drží diváky po zhruba celých 90 minut v pozornosti a nedovolí jim, aby jejich soustředění polevilo.

## SCÉNA

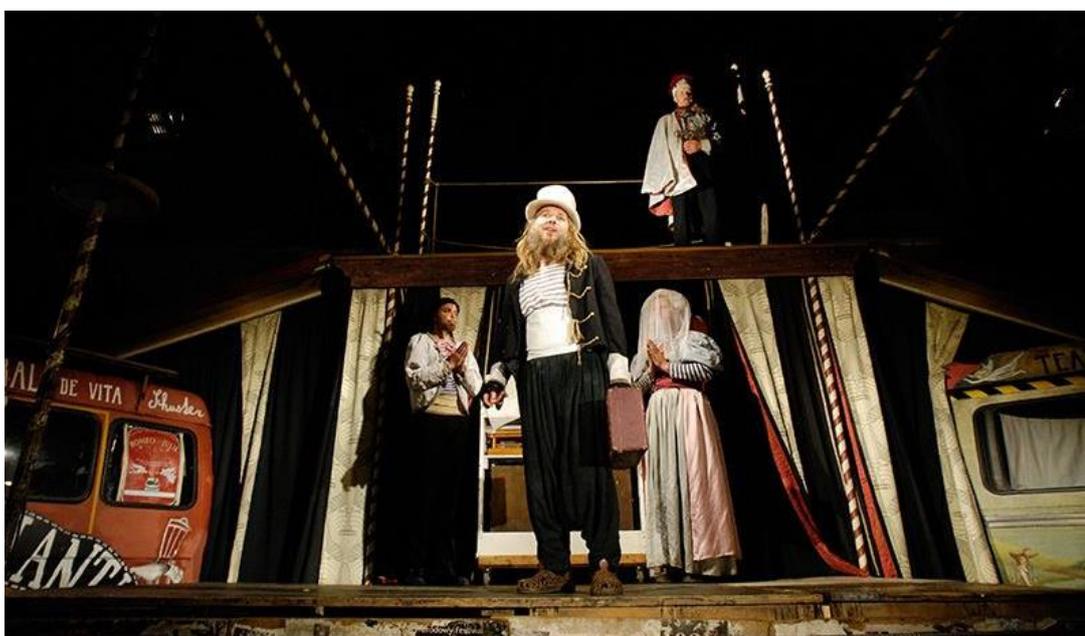
Stavba scény je maximálně jednoduchá, avšak účelná. Nejsou použity žádné kulisy, pouze závěsy sloužící k zakrytí zákulisí. Samo jeviště není velké, ale jako jeho součásti slouží i jiné stavební prvky. Nad ním je umístěna lávka, která spojuje vpravo i vlevo umístěné automobily (dodávky Kejklířského divadla Vojty Vrtka a Komediánů). Z pohledu diváků je v levé části mezi jevištěm a automobilem prostor pro orchestr. (viz obr. 11)

Jednotlivé zmíněné prvky plní v realizaci různé funkce. Lávka slouží jako místo souboje Mercuzia s Tybaltem, aby bylo možné tento souboj, předvedený jedním hercem, dobře sledovat za současného „odborného“ výkladu principála stojícího na jevišti. Lávka je vybavena žebříkem vedoucím do zákulisí, aby mohl mrtvý Mercuzio opustit scénu. Toto místo slouží rovněž jako balkón Juliiny ložnice i jako ložnice sama v momentu, kdy Julie vypije lektvar a usne. Před tím, když přichází k Lorenzovi žádat o pomoc, přináší s sebou žebřík, což se v první chvíli jeví jako komický prvek. Ale tato rekvizita slouží k tomu, aby mohla přímo z jeviště vystoupat do „ložnice“. Na tomto místě také setrvává až do chvíle, kdy o ni zakopne Romeo chvátající za lékárníkem (viz výše s. 46). Na lávce je také zavěšeno lano, na němž akrobatka Kiki v době přestávky cvičí a po němž chodí kroupice jeviště deštěm, když je držena minuta tich za budoucí zemřelé.

Samo jeviště má přístup i zepředu, od publika, pro rychlé vstupy vypravěčovy, ale také pro žonglující při ohnivém show. Na jevišti se nachází jen harmonium umístěné i se židlí na podvozku s kolečky kvůli snadné manipulaci i v době, kdy je nástroj používán, tedy i s hudebníkem. Harmonium ale neslouží jen coby hudební nástroj, ale také jako oltář při svatebním obřadu a jako opora pro máry, na nichž v závěru leží Julie.

Celý jevištní prostor je uzavírán z obou stran automobily, které také dojdou svého využití. Především slouží jako portály pro vstup herců. Inscenace se ale odehrává i na jejich střechách. Pravý vůz zobrazuje Mantovu, kde je zastižen Romeo Baltazarem, a levý, na jehož střechu se Romeo dostane již zmíněným přeběhem přes lávku, je lékárnou. Sám lékárník je uvnitř vozu a prodej jedu se uskuteční přes okénko (viz obr. 12).

Kostýmy ve zjednodušené formě symbolicky korespondují s renesanční dobou, představitelé ženských rolí mají oblečené šaty (viz obr. 13). Postava Tybalta od Mercuzia je rozlišena barvou pláště. Představitel obou rolí je vybaven oboustranným pláštěm, který obratně dle potřeby přetáčí. Zvláště při souboji na lávce vyvíjí představitel nemalé úsilí, aby se divák v obou rolích stále orientoval. Ostatní postavy, jsou-li představovány jedním hercem, jsou rozlišeny pokrývkou hlavy. Je tomu tak u Parise a lékárníka, Benvolia, Baltazara a Jana i u Vypravěče a vévody Escala.



obr. 11 – Svatba Romea a Julie, vpředu vypravěč, na lávce Mercuzio / Tybalt

Toto představení ukazuje, že složitá výprava nemusí být zárukou úspěchu. Velmi strohá scéna s minimem rekvizit a žádnými převleky tříbí divákovu fantazii a představivost a je tedy divadlem jakožto obrazem a symbolem v pravém slova smyslu.



obr. 12 – Romeo kupuje jed



obr. 13 – Julie na plese

### 3.2.5 MYSTÉRIA BUFFA

#### 3.2.5.1 PŘEDLOHA A JEJÍ AUTOR

Mysteria Buffa je kniha – divadelní projekt, který vznikl v letech 1969 – 1977 a jehož autorem je italský dramatik, režisér, herec a výtvarník Dario Fo (nar. 1926). Za tuto práci mu byla udělena Nobelova cena za literaturu v roce 1997. Nežli se soustředíme na text předlohy, je namístě pozastavit se u osobnosti jejího autora.

Dario Fo je italský autor sympatizující s levicí známý svou politickou a společenskou satirou. Vystudoval výtvarnou akademii Accademia di Belle Arti di Brera v Miláně. Sám sebe považuje ponejvíce za výtvarníka či scénografa a za dramatika či herce jen v menší míře, přestože již od padesátých let dvacátého století vystupuje se svými satirami na stav italské společnosti a politického dění. V začátcích své profesionální dráhy spolupracoval s rozhlasem a televizí, později byl také filmovým scénáristou. Fo a jeho žena, herečka Franca Rameová, založili vlastní divadelní společnost *Compagnia Dario Fo – Franca Rame* a s ní připravovali pro italskou televizi krátké scénky - satirické komediální morality - do cyklu zábavných pořadů *Canzonissima*. Díky jejich politické satire začalo být vysílání cenzurováno a celá záležitost vyvrcholila soudním procesem, z něhož vyšel Fo se čtrnáctiletým zákazem práce v televizi. Od konce šedesátých let se tedy intenzivně oba věnují divadlu. Svá představení s novu nezávislou společností jménem

*L'Associazione Nuova scena* ale směřovali do jiných, neobvyklých prostor, jako jsou tovární haly, veřejná prostranství nebo lidové domy, což jim skýtalo možnost oslovit jinou skupinu publika - nižší třídu, než je tomu v kamenných divadlech. V podstatě se jednalo o kočující společnost, do jejíž činnosti však v sedmdesátých letech také začaly zasahovat cenzura a policie a snažily se znemožnit uvádění Foových her, které byly reakcemi na dění v Itálii ale i v jiných částech světa. Témata jeho divadelních her se obracejí k problematice byrokracie, korupce, drog, terorismu, AIDS, ale i k lokálním válečným konfliktům a Fo směřuje svou kritiku také do řad církevních. Na konci sedmdesátých let navázal znovu spolupráci s televizí, v níž uváděl svůj vlastní pořad *Il teatro Dario Fo*, který mu dopomohl k masovému věhlasu na jedné straně, a k tvrdému odmítání a kritice na straně druhé. Kromě výše zmíněné Nobelovy ceny obdržel v roce 2005 doktorát honoris causa na pařížské Sorbonně a následně i na římské univerzitě. V roce 2006 se účastnil komunálních voleb v Miláně, kde usiloval o post starosty města za levicovou stranu L'Unione. Skončil ale druhý a stal se zastupitelem. Doposud je aktivně umělecky činný a velmi pečlivě sleduje světové společenskopolitické dění.<sup>20 21</sup>

Pro svou podporu disidentů a odsouzených signatářů Charty 77 byl u nás od sedmdesátých let až do uvolnění společenskopolitických poměrů po roce 1989 zakázaným autorem, přesto v českých divadlech patří k jedněm z nejuváděnějších italských autorů. Na českých scénách byly uvedeny i jiné Foovy hry (*Archandělé nehrají biliár, Nepokradeš, a když, tak jen málo, Isabella, tři karavely a podfukář, Náhodná smrt anarchisty aj.*), ale *Mysteria Buffa* jsou u nás nejčastěji inscenovaná.<sup>22</sup> V roce 1977 byla uvedena v Divadle na provázku v Brně a od roku 1990 v královéhradeckém divadle Drak, Dejvickém divadle, v divadelním klubu JAMU Marta, v Divadle v Řeznické a v mnoha dalších, mimo to vznikla i verze rozhlasová. Doposud je jediným dostupným českým překladem překlad Aleny Světlíkové z roku 1977, která přeložila z francouzštiny osm z celkem devatenácti mystérií, proto všechny výše uvedené inscenace z tohoto textu vycházejí.<sup>23</sup> Tento původní text se nám bohužel nepodařilo získat, proto pro porovnání Marčíkovy adaptace s předlohou použijeme výše zmíněnou rozhlasovou hru z roku 1997 natočenou pro ČRo 2 Vltava<sup>24</sup> (viz níže). Aby bylo naše srovnání co nejpřesnější, budeme její obsah ověřovat

---

<sup>20</sup> Valentová s. 10 – 25.

<sup>21</sup> [www.wikipedia.cz](http://www.wikipedia.cz).

<sup>22</sup> Valentová s. 23.

<sup>23</sup> Valentová s. 50.

<sup>24</sup> [www.ulozto.cz/xutUsK3/dario-fo-mysteria-buffa-rar](http://www.ulozto.cz/xutUsK3/dario-fo-mysteria-buffa-rar).

s obsahem uvedeným v disertační práci Veroniky Valentové z roku 2006.<sup>25</sup> Případné rozdílnosti uvedeme v závorkách.<sup>26</sup>

Název hry *Mystero buffo* v překladu znamená „legrační zázraky“ či „komická tajemství“ a to také plně vystihuje její obsah. Je složena z krátkých samostatných příběhů, které mají jedinou spojitost – obrací se k Ježíšovým skutkům, které jsou zkombinovány s lidovými mystérii a moralitami. V tomto projektu vychází Fo z evangelií Nového zákona a ze zásad středověkého náboženského divadla, které bylo ve svém prvopočátku pod patronací církve a jeho úlohou bylo šíření a sdělování skutků Ježíšových i skutků ostatních světců – mysteria a miráky. Toto divadlo bylo nejprve předváděno v kostelích, ale postupným vývojem se přemístilo na světskou půdu a bylo organizováno obcemi či jinými spolky. Nejoblíbenějším žánrem takového lidového divadla se stala fraška, veselohra s obhroublou komikou často doplněna o kejklířské výstupy.

Fo v *Mystériích* v zásadě vychází ze středověkého divadla a dává mu novou formu. Jeho inscenace jsou typickou ukázkou narativního divadla, divadla, kde je popisováno, co a proč postavy konají. Jeden z důvodů je i ten, že v některých částech využívá gramelotu, divadelního jazyka složeného pouze ze zvuků, které skutečnou řeč jen připomínají, přestože vychází z italských dialektů. Proto se stává nesrozumitelným i pro italské publikum. Fo sám svá mysteria hraje, často je jediným hercem na jevišti, a tak ztvárňuje všechny postavy, prochází z role do role, a zároveň je vypravěčem či komentátorem mimo všechny role. Hru uvádí a objasňuje její stěžejní téma a také přidává výklad z pohledu historického a seznamuje diváky s prameny, z nichž vycházel. Tento projekt mu umožňuje velkou měrou improvizovat a fabulovat situaci na jevišti i realitu a vmísit do sebe zároveň současnost a biblickou minulost, to vše často nevybíravým způsobem. Podstatný je pro něj při jeho exhibicích kontakt s divákem, proto se také tento projekt neustále vyvíjí a mění.<sup>27</sup> Záhy po prvních veřejných vystoupeních a uvedení v televizi (1977) sklídl Fo za *Mystéria* velkou dávku kritiky a protestů z řad představitelů církve i kulturní elity, kteří zřejmě v této době nebyli připraveni přijmout Foův způsob interpretace křesťanské tematiky.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Valentová, Veronika: Odkaz středověkého divadla a *commedia dell'arte* v díle Daria Fo, Masarykova univerzita, Brno 2006.

<sup>26</sup> Valentová s. 58 – 63.

<sup>27</sup> Valentová s. 38 – 42.

<sup>28</sup> Valentová s. 48 – 49.

## MYSTERIA BUFFA - Originální variace na středověké komické výstupy

S tímto podtitulem uvedl český rozhlas v roce 1997 svou úpravu tří nejčastěji inscenovaných Foových Mystérií – Moralita o slepci a kulhavém (*Moralita del cieco e dello storpio*), Zázrak při svatbě v Káni (*Il miracolo delle nozze di Cana*), zde O svatební hostině v Káni a Zrození kejklíře (*La nascita del giullare*), zde O zrození potulného komedianta.<sup>29</sup> V této inscenaci účinkují dva herci – Boris Rösner a Josef Somr pod režijním vedením Michala Pavlíka. V prvním mysteriu O slepém a chromém účinkují oba, ve druhém O svatební hostině v Káni jen v úvodu, dále pokračuje pouze Rösner a ve třetím O zrození potulného komedianta uslyšíme pouze Somrův hlas.

### O slepém a chromém

Příběh začíná střídavými nářky obou hrdinů, slepého a kulhavého, kteří prosí o milodary. Kulhavý nařiká, že se mu rozlámala kola od vozíku (Valentová: Kola se kulhavému rozkutálela.) a nemůže se teď pohybovat, a slepý, že mu utekl pes a on teď do všeho naráží. Oba prosí o zázrak, kulhavý o kola a slepý o zrak. Své nářky navzájem uslyší a sdělí si, jaká jsou jejich postižení. Slepý navrhně, že by se mohli spojit ze dvou do jedné stvůry tím, že mu kulhavý vleze na záda. Tím mu slepý umožní pohyb a kulhavý mu zase bude říkat, kudy má jít, bude se za něj dívat. Proto kulhavý naviguje slepého k sobě. (Valentová: Slepý má potíže s přesunem, proto se rozhodne jít po čtyřech, ale položí ruku do psího lejna. Kulhavý jízlivě poznamená, že ačkoliv nevidí, mohl to předem cítit.) Když se setkají, vyleze kulhavý na záda slepého a chtěl by si ho ovládat jako koně udidlem. Slepý to odmítá slova: „Máš mě za nějakou herku?“ a naráží na velkou váhu kulhavého způsobenou několikadenní zácpou. Kulhavý ale odvede pozornost tím, že upozorní na dění poblíž. Popisuje blížící se procesí, které nenávistně někomu nadává a plive na něj. Tou osobou je Ježíš. Kulhavý chce prchnout z dosahu Ježíšových zázračných skutků, aby se jim nestalo neštěstí a nebyli uzdraveni a zbaveni neduhů, pak by museli začít pracovat, co by si počali? Slepý chce jít zázraku naproti, ale kulhavý mu to vymluví. Vysvětlí mu, že nepracovat je jejich privilegium stejně jako bohatých. „Být zázrakem uzdraven, to je největší nebezpečí, jaké existuje.“ Ježíš nesoucí kříž a procesí se k nim blíží, a tak slepý svolí k útěku. Vymkne si ale nohu a oba padají. Tímto zdržením dojde k tomu, že je zázrak

---

<sup>29</sup> Valentová s. 50.

uzdravení nemine. Slepý zjišťuje, že vidí a velmi se z toho raduje a kochá se vším okolím. Kulhavý má na slepého vztek a nejraději by ho nakopl, což se mu daří. Tím zjišťuje, že se mu nohy hýbají a že byl také uzdraven. „Budiž proklet tento den, jsem ztracen! Proč zrovna já musím mít takovou smůlu, že si mě ten člověk plný lásky všimnul?! Budu muset umřít s prázdným břichem. Prokletý svinský osud! Teď abych šel hledat nějakého jiného světce, který by mi prokázal tu milost a znova mě zmrzačil.“ Slepý: „Budiž požehnán ten svatý syn, který mě vyléčil! Byl jsem blázen, když jsem chtěl prchnout z dobré cesty a zůstat v temnotách, protože jsem nevěděl, co znamená vidět.“

V obsahu mystérií u Valentové jsme zjistili pouze dva drobné rozdíly, proto předpokládáme, že se tvůrci rozhlasové hry od původní předlohy, překladu Světlíkové, v zásadě neodchýlili.

### **O svatební hostině v Káni**

V úvodu tohoto mystéria slyšíme libý hlas anděla – Josefa Somra, který se chystá podat nám zprávu o událostech na svatební hostině v Káni. Do jeho vyprávění mu několikrát vstoupí neomalený opilec – Boris Rösner a po několika andělových pokusech znovu začít s vyprávěním tento slovní souboj vyhrává tím, že andělovi vytrhá peří a pak ho kopáním do zadku vyžene ze scény. Opilec vypráví, že byl kdysi pozván na svatbu v Káni, jídla bylo dost, ale všichni hosté nařikali a kleli a otec nevěsty tloukl hlavou o zeď. To vše proto, že jim všechno víno připravené na hostinu do rána zoctovatělo. Potom se mezi hosty objevil Ježíš s Madonou, která ho požádala, aby těmto lidem ulevil od nesnází s vínem. Ježíš požádá hosty o dvanáct věder naplněných vodou, z čehož se opilci – vypravěči udělalo zle. Ježíš dělal znamení nad vodou. Pak ale opilec ucítí vůni drcených hroznů a dojde mu, že byl svědkem zázraku – vědra jsou plná vína. Vypravěč popisuje, jak dobré víno bylo. Všichni hosté se veselili a řádně se opili, jen otec nevěsty stále tloukl hlavou o zeď, protože mu zapoměli v tom zmatku oznámit, že víno již mají. Ježíš hostům nalévá a přemlouvá i svou matku, aby pila, ale ona odmítá. Vypravěč se pohoršuje nad tím, že: „...je na světě taková holota, která vykládá, že víno je vynález ďáblův, že je to hřích, že pochází od Satana, haha! Copak myslíte, že kdyby bylo víno od ďábla, dal by Ježíš napít své mamince?“ A porovnává jeho lásku k matce se svou láskou ke kořalce. Dál rozvádí polemiku o „hadí potvoře“ v ráji, která Adamovi nabídla jablko, a o možnosti, že by namísto toho Bůh naučil člověka lisovat hrozny, nebyli bychom na tomto prokletém světě, ale zůstali bychom v ráji, protože Adam by sklenku vína za jablko nevyměnil. Adam se

tenkrát dopustil velkého hříchu, protože jablka a další plody nebyly stvořeny k jídlu, ale k výrobě alkoholických nápojů. Pak opilec popisuje svoji vizi nebe, do něhož pocestní po smrti přijdou. Měl před časem sen, že pro něj přišli a odvedli ho na divné místo, myslel, že je v pekle, protože viděl domnělé hříšníky, každého ponořeného po hlavu v kádi plné špinavé tekutiny podobné krvi. Byl vydrhnut a spuštěn do jedné z kádí a vzápětí mu došlo, že je ponořen ve víně. Pochopil, jak to Bůh skvěle vymyslel, aby se blahoslavení nemuseli namáhat, zvedat ruku a naplňovat poháry, takhle stačí jen otevřít ústa a pít.

### **O zrození potulného komedianta**

Tento příběh má svůj základ ve středověkém dramatickém monologu. Začíná bujarým křikem: „Ohé, lidičky, pojd'te sem, přišel k vám komediant! Ten komediant, co dělá salta a kotrmelce! Pobavím vás, ačto si dělám srandu z velkých tohoto světa a předvádím, jaké jsou to měchuřiny nafouklé. Tak se jim podíváme na zoubek, vyrazíme špunt a pffff, oni splasknou. Pojd'te všichni sem!“ Komediant pak v retrospektivě vypráví příběh svého života. Jak objevil kopec, který nikdo pro jeho neúrodnou půdu nechtěl, usadil se tam se svou rodinou a začal o zem pečovat, dokonce zde objevil vodu a začalo se mu dařit. Když se to rozkřiklo, začal se o kopec zajímat zdejší pán a chtěl komedianta vyhnat. Hádají se spolu o právo na tuto půdu. K opuštění půdy ho přemlouvá i farář: „In Deo domini, nebuď idiot,“ a notář: „Jednáš jako blbec, je tu zákon...“ Pán se ale nevzdává a ničí mu úrodu tím, že ji celou s přáteli na koních zdupe a jednoho dne mu vše dokonce spálí. (Valentová: Pán úrodu a půdu zabaví.) Sedlák vše znovu uvedl do pořádku již poněkolkáté a neodešel. Sedlák své úsilí nevzdává, ani když pán s přáteli před jeho zraky znásilní jeho ženu. Rodině se od té doby daří hůř a hůř. Žena se z toho zbláznila a utekla, děti onemocněly a umřely, ale sedlák neodešel. Přestal být ale šťasten a nemá dál důvod žít, proto se rozhodne, že se oběsí. Ve chvíli, kdy si už chystá provaz, přijdou tři zubožení pocestní a žádají o jídlo. Sedlák tedy sebevraždu odloží, aby je nakrmil. Popisuje, jak se nacpávali a jak uboze vypadali, a čeká, až zas odejdou, aby dokončil, co započal. Jeden z nich k němu promluví, že cesta, kterou zvolil, není ta správná, že ho za jeho dobrotu obdaruje darem řeči. Je to Ježíš a apoštolové Marek a Petr. Ježíš říká, že je k sedlákovu štěstí zapotřebí mít něco „tady a tady“, ukáže mu na čelo a ústa, a promlouvá pak k němu: „Jenom výsměchem dokážeš, že z pána spadnou gatě. Jen když se mu vysměješ, z obra se změní v tajtrlíka, a nakonec v ubohou nicku. A teď tě políbím a ty promluvíš.“ Chytí sedláka za pačesy a polibkem mu dá dar výmluvnosti. V samém závěru komediant znovu

svolává lidi: „Ohé, lidičky, pojd'te sem, přišel k vám komediant! Ten komediant, co dělá salta a kotrmelce!...“ Tím se mystérium uzavírá v kruh a vrací se na začátek.

## MARČÍKOVA ADAPTACE

**Scénář:** Dario Fo a Vítězslav Marčík

**Režie:** Vítězslav Marčík

**Výroba scény:** Vítězslav Marčík, Pavel Krejčí, Jan a Simonetta Šmídovi, Jan Wirth, Karel Dřínek, Pavel Juříček a další

**Hraje:** Vítězslav Marčík

Psáno podle videozáznamu z 3. 9. 2011, Klášter v Teplé (viz DVD příloha, disk č. 2)

Zohledníme-li rozhlasovou verzi společně s obsahem, který ve své práci uvádí Veronika Valentová, musíme konstatovat, že u Marčíka dochází k minimálním změnám, a to pouze v několika detailech, nikoli v dějové rovině. Dokonce i způsob předvedení a koncepce celé exhibice se velmi podobá popsané koncepci Foově. Rozhlasová adaptace nemá prostor pro živou komunikaci s divákem, proto se omezuje jen na děj samý. Marčík je při inscenaci všech tří mystérií jediným hercem stejně jako Fo, a proto i jeho komunikační prostředky jsou podobné, s výjimkou použití gramelotu.

U Marčíka se v maximální míře shoduje řeč postav s rozhlasovou úpravou a jednoduchý děj u všech tří mystérií je zachován. Výše zmíněné rozdíly nemají vliv na celkové vyznění příběhů. Např. ve Zrození komedianta Ježíš chytí sedláka za pačesy, ale neukazuje na čelo a ústa, kde mu něco chybí, ale na čelo, ústa a hrud', v mystériu O slepém a kulhavém nepoužívá kulhavý vozík, ale žebřík s popruhy, jako by byl vždy určen k nošení, a ne k ježdění.

## VÝPRAVA HRY

Toto představení je typickou ukázkou narativního divadla. Herec vsouvá do textu objasňování dané situace a baví se o ní s publikem, oslovuje konkrétní jednotlivce a nabádá je buď k zamyšlení, nebo přímo k účasti v představení. Tak tomu je např. i na samém začátku Morality o slepém a chromém, kdy oba žebrají. Marčík přímo vyzve ženu z publika, aby mu přinesla drobné mince a nepřímo i ostatní nabádá k přispění. Tím je

zdánlivě přerušen děj, ale ve skutečnosti se diváci, kteří se nakonec „dobrovolně“ zvednou, aby herci do napřažené dlaně přispěli, stávají součástí představení.

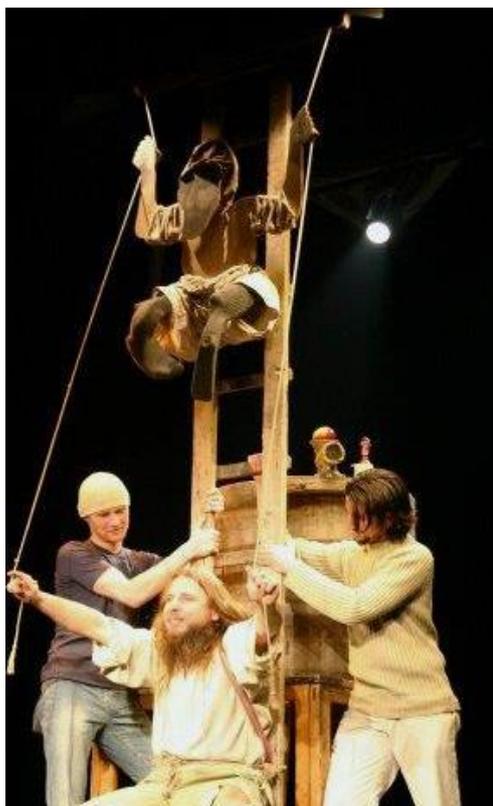
Na úvod se dovídáme o tom, jak Marčík hrával mystéria na vozíku s klecí a s kádí, jak proběhlo toto představení kdysi v Přerově či na Piaristickém náměstí v Budějovicích. Vypráví, kdy ho napadlo, že raději bude lidi svolávat saxofonem, který vyndává z kufříku. Dojde i a zmínku o autorovi. Připravuje diváky na to, jak bude představení probíhat. Tento úvod trvá osm minut.

Pak následuje Zrození komedianta a svolávání pomocí saxofonu a: „Lidičky, pojd'te sem, přišel k vám komediant! Ten komediant, co dělá salta a kotrmelce! Pobavím vás, ačto si dělám srandu z velkých tohoto světa a předvádím, jaké jsou to měchuřiny nafouklé. Moment, vyrazíme špunt a pffff, a ony splasknou.“ Po tom, co se mu podařilo zúrodnit kopec, pozve sousedy na oslavu, hraje na saxofon. Hru přeruší slovy: „Já když hraju, tak lidé přicházejí ve dvojicích, ti kteří se mají rádi, tak jak teď budeme oslavovat, vstaňte, obejměte se a ... tjadada (předvádí, jak mají lidé tančit). A vy, co jste tu sami a nikoho nemilujete, buďte v klidu. V klidu sed'te jak dřeva.“ Hraje na saxofon a sleduje, kdo tančí. „To já jsem neříkal kvůli nějakému průzkumu, abych se díval, kdo koho má rád. Prosím vás, já to všechno dělám kvůli vám.“ A zmiňuje zkušenost, kdy jeho publikum tancovalo za deště na náměstí, kdo zůstal, tomu se to líbilo. Z toho plyne, že co si prožijete na vlastní kůži, to si mnohem hlouběji pamatujete. Saxofon je pak svěřen ženě z publika do opatrování.

Jediným vybavením scény je stará dřevěná židle, která slouží mimo sezení, a to jak na sedadle, tak na opěradle, i ke stání na ní, když komediant vykřikuje: „Lidičky pojd'te sem! ...“ nebo při chystání provazu k oběšení. Představuje i kočár, kterým přijede k sedlákovu pán. Židle je otočena opěradlem dopředu, Marčík na ní sedí a ruce má poležené napnuté na opěradle, jako by držel opratě.

V úvodu k mystériu O slepém a chromém je sděleno, jak si herec poradí s oběma rolemi a také jak dříve tuto hru hrával. Používal dřevěný žebřík, který měl na ramenou na popruzích, a na jeho vrcholu byla umístěna figurína. (viz obr. 14) On představoval slepého a figurína chromého. Když mluvil chromého, pohyboval jejíma rukama pomocí provázků. Celé to bylo velice náročné, tak žebřík používá doma na seníku. Aby se divák orientoval v rolích, je mu sděleno, jak jsou oba rozlišení. Když bude mít oči vytřeštěné, hraje chromého, a když zavřené, slepého. Zde je jistá podobnost se ztvárněním postav ve Foově exhibici. „Na začátku stojí uprostřed scény a natočením těla i poukazováním rukou k

*jednotlivým „stanovištím“ žebřáků dává najevo, kdo zrovna mluví. Při pozdějším dialogu slepce s chromým na zádech rozlišuje herec obě postavy hlavně střídáním podřepu se stojem a při replikách slepého si občas přejede dlaněmi přes oči.“<sup>30</sup> Následuje výše zmíněná scéna s žebráním a obradováním herce lidmi z publika, při níž se významně rozhlíží po lidech, zda se ještě někdo zvedne. Sedí s rukou před sebou a dává čas na rozmyšlenou. Po tom, co dárci odejdou, Marčík scénu uzavírá: „Vy ostatní se styďte. ... Kdo jste ještě na pochybách, tak pojďte, protože dál už čekat nemůžu. No a další ... Tak já už začnu, takže kdo chcete dát, už nedávejte. Ne, že bych nechtěl, chci, ale já už musím hrát.“ Dává si drobné do kapsy u kalhot. Začne hrát, text ve srovnání s rozhlasovou verzí dodržuje za použití několika vtipných obrátů, dojde pouze k vypuštění dialogu o zácpě chromého. Zde hru přeruší s vysvětlením, jak aktuální scéna vypadá s plným vybavením, tedy s žebříkem, přičemž vstupuje i mezi diváky.*



obr. 14 – O slepém a chromém

Také nás seznamuje se svou zkušeností se „zázrakem“ a popisuje narození své dcery. Až do konce pak děj postupuje jako v předloze, oba se setkají s procesím, chtějí prchnout (znovu je hra přerušena popisem pádu slepého i chromého za použití žebříku) a

---

<sup>30</sup> Valentová s. 61.

jsou zázrakem uzdraveni. Slepý jása a chromý je zoufalý. Slepý si prohlíží své nohy – herec hraje bosý. Marčík přiměje jednu z divaček, aby mu také ukázala nohy, na což reaguje: „Pavlo, ty kdejakému komediantovi ukazuješ nohy? Přemýšlej o sobě!“

Třetí mystérium je Svatba v Káni galilejské. Po kratičkém úvodu, kdy jsou diváci seznámeni s tím, že normálně hraje herec toto představení v kádi (viz příloha č. 5). Oproti předešlým dvěma mystériím je na scéně kromě židle také jablko, kladivo a láhev vína. Pak začíná prolog, v němž není postava anděla, rovnou pijan vsedě s láhví vína v ruce vypráví, jak se opil na svatbě. Celé toto mystérium je z hlediska textu předvedeno stejně jako rozhlasová verze s tím rozdílem, že Marčík zobrazuje otcovo bušení hlavou do zdi bušením kladiva do židle. V rozhlasové hře nebyl žádný zvuk použit. Jablko je požito v závěru, kdy je rozvedena polemika o tom, jak by se lidský osud vyvíjel, kdyby Adam v ráji neokusil jablko, protože by jej nevyměnil za pohár s vínem. Marčík několikrát do jablka kousne a znechuceně ho odhodí. „Adam se tenkrát dopustil hříchu, protože ty plody nebyly určeny k jídlu, ale k lisování pití a pálení ... Prosím vás, děti, co jste tady, hrozno to je smrtelný hřích to jenom jíst.“ Představení končí popisem ráje pro „chudáčky alkoholičky“ a epilodem, proč Marčík mystéria hraje a zmiňuje svou zkušenost s uvěřením v Boha. Vysvětluje, jak skvěle se může člověk zamyslet ve vaně, sprchováním svou mysl šidíme, a dopracovat se tím k závěrům, kterými bychom se pak měli řídit. Sprchování a koupel jsou zde metaforou pro povrchnost a hlubší vnímání světa.

Marčíkovo představení trvá šedesát dva minut, je tedy zhruba o deset minut delší než rozhlasové zpracování. Mystéria buffa jsme zhlédli v průběhu léta 2011 několikrát a je třeba znovu konstatovat, že se jedná o skvěle promyšlenou konstrukci, která aktérovi umožňuje velkou míru improvizace a komunikace s diváky, ačkoliv v určitých momentech vyvolává dojem naprosté nepřipravenosti.

### **3.2.6 ROBINSON CRUSOE**

#### **3.2.6.1 PŘEDLOHA**

Tato inscenace vznikla na motivy románu Daniela Defoe (1660 – 1731) „Život a zvláštní podivná dobrodružství Robinsona Crusoa, námořníka z Yorku“ (1719), který

čerpal z osudů existujícího námořníka Selkirka. Vzhledem k tomu, že děj románu je velice obsáhlý, nemůže ho divadelní adaptace takto malých rozměrů pokrýt ani zdaleka. Je možné říci, že Marčíkova inscenace není dramatizací románu, ale je založena pouze na jeho základním motivu. Jedná se tedy o jednu z řady robinsonád, která na prvku osamění hrdiny v pustině bez jakéhokoli zázemí staví příběh, kdy hrdina objeví sám sebe a dokáže přemoci nepřízeň osudu.<sup>31</sup>

V tomto případě nebudeme porovnávat původní text s divadelním provedením, ale více se zaměříme právě na motiv osamění a na způsob, jakým byl tvůrcem uchopen.

### 3.2.6.2 MARČÍKOVA ADAPTACE

**Scénář, režie a hudba:** Vítězslav Marčík

**Výprava:** Vladimír Šopík, Vítězslav Marčík

**Výroba loutek:** Vladimír Šopík

**Účinkuje:** Vítězslav Marčík

Psáno podle videozáznamu z 22. 8. 2011, Praha - Letná (viz DVD příloha, disk č. 4)

#### DĚJ A VÝPRAVA HRY

Přestože celé představení trvá téměř osmdesát minut, z původního děje bylo ponecháno jen několik základních momentů. Marčík hraje roli Robinsona, vystupuje tedy v ich formě.

Robinson se narodil v Yorku léta páně 1632. Chtěl se stát námořníkem, ale rodiče mu to nedovolili. Přesto v roce 1651 nastoupil na loď jedoucí do Londýna, aby se námořníkem stal. V průběhu plavby je zastihne bouře a do lodi teče. Snaží se čerpat vodu, ale pak přijde náraz na útes a loď se začne potápět. Robinson je stržen vlnou a vyvržen na pobřeží. Ráno, když se probral, uviděl kolem sebe krásnou přírodu a na moři loď. Byla to jeho loď. Napadlo ho, že na ní někdo mohl přežít, a tak se na ni vypravil. Nenašel nikoho živého, ale po dalších deset dnů si z lodi navozil mnoho potřebných věcí. Doposud nevěděl, zda je na ostrově nebo na kontinentu. Po dalších dvou dnech se loď potopila. Pak se odhodlal zjistit, kde vlastně je a vydal se na průzkumnou cestu. Vylezl na vysoký kopec, rozhlédl se a zjistil, že je na ostrově. Je z toho zklamaný a ptá se Boha, proč ho nechal

---

<sup>31</sup> [www.wikipedia.cz](http://www.wikipedia.cz).

zrovna tady, ale vzápětí ve své situaci objeví i klady v tom, že se mu podařilo spoustu potřebných věcí z lodi zachránit, takže by se mu mělo podařit přežít a za to Bohu děkuje.

Dlouhou dobu žije na ostrově pouze se zvířaty, celkem dvacet pět let. Jednoho dne se ale probudil a bylo mu zle, myslel si, že je to jeho konec, klepal se zimou. Hlavou se mu honily vzpomínky na otce. Pak si také vzpomněl, že Brazilci používají jako lék na kdejaké nemoci tabáku. Proto prohledal kufry a našel doutník. Zapálil si ho a „začal se intenzivně léčit“. Tabák drolil i do rumu a popíjel, „fuj, to bylo hnusné!“ Vedle doutníku našel i Bibli. Prosil boha, aby mu ukázal, jak ji má číst. Pak ji nazdařbůh otevřel a četl: „*Utíkej se ke mně ve dnech svého trápení a já tě vysvobodím, když otevřeš ústa svá a budeš mě chválit.*“ Chtěl se tedy pomodlit otčenáš, poklekl u lůžka, ale hned usnul. Až ráno zjistil, že je zdrav a pochopil, proč je na ostrově. Není to za trest, ale kvůli tomu, aby pochopil, co je to opravdová svoboda. Svoboda není to, že si dělá, co chce, ale je to dodržování určitého řádu, který ho vede ke štěstí.

Jednoho rána ho probudily divné zvuky, vylezl na kopec, rozhlédl se a uviděl skupinu domorodců se dvěma zajatci. Byli to kanibalové a zajatce chtěli sníst. Když se zabývali prvním, Robinson šel toho druhého osvobodit. Kanibaly chytil, naplácal jim na zadek, a když slíbili, že už to neudělají, pustil je. Jejich zajatce si odvedl a dal mu jméno Pátek. Začal ho vyučovat jazyky, německý a anglický, a Pátek se dobře učil. Za tři roky mluvil zcela plynule.

Jednou Pátek přiběhl za Robinsonem a řekl, že viděl loď. Šli to prozkoumat a viděli piráty, jak chtějí na ostrově vysadit kapitána lodi. Robinson s Pátkem je přemohli a kapitána osvobodili. S piráty bojovali i na lodi a zvítězili. Kapitán je za to odvezl do Londýna.

Dějová linie je opravdu strohá a jednoduchá, o to více prostoru je věnováno přímému kontaktu s diváky, improvizaci a cestě k podstatě představení. Přibližně jedna třetina časového prostoru je přímo inscenace příběhu Robinsona a dvě třetiny času jsou věnovány ostatním aktivitám, kterými je děj přerušován. Sám příběh Robinsona slouží jen jako alegorie pro skutečné sdělení, k němuž Marčik cíleně míří. Tímto sdělením je odhalení, co je to lidská osobní svoboda a to, kdy ho může učinit šťastným. Do této promyšlené konstrukce jsou zapracovány i čtyři písně, které obsahově nedoplňují jen dějovou linii, ale právě téma svobody a samoty. „... *Zbraně a střelivo, vodu a jídlo mám, je lepší mít člověka, s kterým se občas pohádám. To všechno víš, to všechno znáš, Bože, tak proč mě tu necháváš?...*“ Na příkladu pijana, který denně chodí do hospody, Marčik ukazuje, že to není z jeho svobodné vůle, ale proto, že musí, kvůli pití, kvůli řádu pití.

Přestože on sám si myslí, že jde pít svobodně. A na příkladu křesťana chodícího pravidelně do kostela ukazuje totéž. Jde tam kvůli Bohu, kvůli řádu, kvůli sobě, protože musí. Takže znovu pro dodržení řádu. Jen řád nás vede ke štěstí.

Velký prostor je věnován i objasňování divadelnosti. Marčík často poukazuje na herecké umění, jak ztvárnit tu kterou scénu, a dokonce se i v ději vrací, aby divákovi předvedl „kvalitní umění“, přičemž často dochází ke komickým scénám. Srovnává film a divadlo a vyzdvihuje přednosti divadla, které spočívají v jeho nedokonalosti, neopakovatelnosti a jedinečnosti a které umožňují divákovi tříbit fantazii a představivost na rozdíl od filmu, který je statický a výkony herců na plátně neměnné, ať je promítán kdykoliv. „Nenechte si ničit fantazii dokonalým obrazem a zvukem.“

Například si namokří vlasy a obličej, aby vyvolal iluzi námořníka ošlehaného bouří (na pódiu je kýbl s vodou). „Divák si dnes neumí představit, že herec je mokrá, když je suchý a naopak! Teď vám ukážu bouří v divadle. Vás nezajímá, jestli tu prší nebo ne, vás zajímá, jak herec tu bouří hraje.“ Nebo když posunuje ostrov blíž ke středu pódia: „Ve filmu si to nemůžu dovolit, posunout ostrov na jiný poledník, tady jo.“

Jak bylo již zmíněno, podstatné v provedení této inscenace je zapojení diváků do dotvoření její konečné podoby. K přímé spolupráci je přizváno postupně celkem dvanáct diváků a divaček. Nikdo tuto spolupráci neodmítne, přestože bez rozdílu je jejich výstup ukončen zesměšněním či pokáráním, kterého se jim za jejich snahu dostane. Jako i v ostatních představeních i zde je vybrána kytarová asistentka, další tři lidé hlídají a podávají v průběhu hry loutky, pět mužů Marčíkovi průběžně pomáhá s manipulací s kulisami a se ztvárněním živlů. Mimo tyto je ještě určena asistentka držící hrnek s vodou, aby se umělec mohl při představení osvěžit, a asistentka chůdová podávající chůdy. Když při manipulaci s člunem z něj Marčíkovi vypadnou námořníci, osloví divačku: „Pani, jak jste tam vedle toho proužkového, nevádí vám, že John s Karlem se topí? Prosím vás, běžte je zachránit. Jak se jmenujete? (Renča) Renčo, vás neučili, že když se někdo topí, tak ti, co se netopí, mají povinnost zachránit ty, co se topí? Že silnější pomáhá slabšímu a tak dál? Přemýšlejte o sobě.“ Žena si odnáší námořníky. Po chvíli se na ni znovu obrátí: „Renčo, já jsem vám říkal, abyste je zachránila, ne abyste si s nima hrála!“ Ve chvíli, kdy je potřeba znázornit bouří, vyvolá dva muže. Jejich úkolem je vozit část kulisy sem a tam, jako že je smýkána bouří. Marčík je ale zmate svými povely natolik, že nejsou schopni svůj úkol řádně splnit. Zlobí se na ně: „Běžte si sednout. A nesměj se! Čekáš, až ti někdo zatleská?“

V závěru představení jsou všichni asistenti a asistentky přizváni k nácvičku děkovačky a pak si s hercem vychutnají mohutný, nadšený aplaus, jenž byl také s diváky

nacvičen. Představení Marčík uzavírá slovy: „Někdo si může po představení říct: *Co to jako bylo? Já jsem četl Robinsona a vůbec jsem se neorientoval.* Tohleto představení je spíš záminka pro setkání s vámi, abych vám řekl můj názor na to, co je to svoboda. Že to není, že si děláme, co chceme, ale že je to dodržování určitého řádu, který nás někam vede. Moje babička ještě říkala, že svoboda je něco, jako cesta, na které nezáleží, jestli vede do kopce nebo z kopce, jestli prší nebo svítí slunce. Dokonce říkala, že na cestě nezáleží, jestli je nám dobře nebo blbě, ale kam ta cesta vede.“

## SCÉNA

Na počátku je celá kulisa složena v jeden celek. Vše je vyrobeno z masivního dřeva a vyvolává dojem těžkopádnosti a bytelnosti. Ve spodní části je konstrukce podobná stolu opatřená dřevěnými koly a zboku je na ní zavěšen starý kufř. Na ní leží nohama vzhůru druhý podobný díl, ale bez kol. V tomto vrchním díle je postaven oblý člun se stěžněm. Když se loď pohupuje ve větru, což Marčík předvádí tím, že stojíc ve člunu drží se za stěžně a houpe člunem ze strany na stranu, přičemž člun vrže podobně jako staré koráby, vypadá vše vratce. Vrchní díl konstrukce brání převrhnutí člunu, který je zde ještě jištěn řetězy. (viz obr. 15)

Zatímco herec vypráví o ztroskotání lodi a o boji Robinsona s vlnami, odstraní ze člunu stěžně a člun postaví na zem, pak sejme horní díl, postaví ho na nohy vedle spodního a pomocí dvou fošen, doposud ukrytých pod spodním dílem, mu vytvoří desku. Vzniká objekt podobný stolu, který představuje ostrov, na nějž se Robinson vrhá. Člun je vrácen zpět na spodní díl. Na scéně je tedy ostrov a ještě nepotopená loď. Když se rozhodne, že se na ni vypraví, neodhodlá se skočit do vody a plavat, protože se bojí moře. Proto si vyrobí chůvy a na nich k lodi dojde. Kufř ztělesňuje vše, co si z lodi odváží. Z dílu na kolech sundá člun na zem a tím vznikne vor (na kolečkách). Naloží kufř na vor, ale nedaří se mu posunovat se kupředu k ostrovu, proto si vybírá dva muže z publika, aby jím pomalu posunovali. „Dvacet minut tam poplujem. Divák je otráven vždycky, ale já si odpočinu.“ Při předvádění přílivu oba muži i s Marčíkem vystrkají vor na ostrov. Oba díly jsou znovu na sobě, ale v obráceném pořadí než na začátku. Kufř ukryje pod vrchní díl, na něj umístí člun dnem vzhůru a usadí se na vršek. Až do konce představení se už kulisy nemění, jen dojde k otočení člunu, aby mohl proběhnout boj s piráty a následné odplutí.

Na minimum je omezen počet rekvizit. Kromě výše zmíněného kufřu, kýble s vodou a chův nejsou použity ani doutník, ani Bible. Kouření a čtení je předvedeno bez nich. Posledním použitým kusem vybavení je řídce pletený svetr, spíše vesta, která více

vypadá jako rybářská síť nežli jako kus oblečení. Je použit na začátku při představování Robinsona, který se pak do něj halí v době nemoci.



obr. 15 – Robinsonova loď se houpe ve větru

Na začátku představení ukazuje Marčík loutku Robinsona, která má ulámané nožičky a ručičky, proto musí postavu Robinsona hrát sám. Loutku svěří jedné z divaček do opatrování. Loutka Pátka je poničená podobným způsobem, ale přesto je využita, podobně jako loutka kapitána, která ztělesňuje na začátku hry kapitána Robinsonovy lodě a na konci kapitána zajatého piráty. John a Karel (později i piráti), kteří byli zmíněni již výše, jsou loutky spojené silným provázkem, nemají vlastně žádné vodící zařízení, jsou určeny více jako symbol posádky a pirátů nežli jako konkrétní postavy. Loutky jsou to velmi jednoduché bez detailů, hlava, trup a na provázcích nohy a ruce ze surového dřeva. Jsou také menší než ostatní tři. Každá z uvedených loutek má jen několik málo replik, nedá se tedy toto představení považovat za loutkové. Způsob využití loutek se více blíží používání rekvizit nežli ztělesnění hrajících postav.

## 4 KRITICKÁ REFLEXE

V této kapitole shrneme naše poznatky získané při analýzách jednotlivých představení a pokusíme se uceleně charakterizovat Marčíkovu divadelní práci. Oporu pro naše závěry budeme hledat i v odborné literatuře. Zohledníme především interakci s diváky a práci s loutkami. Reflexi provedeme odděleně pro představení dětská a inscenace pro dospělé.

### 4.1 DĚTSKÁ PŘEDSTAVENÍ

Všechna Marčíkova představení určená dětskému divákovi jsou postavena na pohádkové literární předloze, jedná se tedy o dramatizace. Jsou provedena jako loutková. Přestože jsou loutky zpravidla na scéně přítomny po celou dobu představení, času, po který skutečně hrají, je poměrně málo.

Po velkou část časového prostoru hry je centrem Marčík. Ať už v roli vypravěče coby postavy, nebo v „rolí“ Vítě Marčíka. Pak vystupuje sám za sebe, vypráví historiky ze svého života anebo se zdá, že hraje roli herce, jenž k Vám přijel s loutkovým divadlem – tedy postava na pomezí divadelní fikce a reality. Skutečný epický subjekt hry včetně loutek jako postav je tak odsunut do pozadí a podstatným, nosným tématem, které si publikum, především jeho dospělá část, má z divadla odnést, se stávají právě sdělení mimo dějovou rovinu a řeč postav. Případný druhý účinkující herec (Pavel Šmíd, Vítězslav Marčík jr.) využívá prostor k prolínání svých rolí v menší míře nežli Marčík.

K tvrzení, že dětská představení je možné označit za představení loutková, nás vede i názor divadelního kritika a pedagoga DAMU Miroslava Česala, jenž je autorem úzce zaměřené studie „Živý herec na loutkovém divadle“<sup>32</sup>, která podává ucelený obraz podoby loutkového divadla v druhé polovině dvacátého století na pozadí historických souvislostí a která je doposud povinnou literaturou pro studenty loutkářství na uměleckých školách. Současná existence živého herce a loutek je tedy okolností léty prověřenou a s úspěchem opakovanou v mnoha českých i světových loutkových divadlech, a jak autor uvádí, také nutným vyústěním vývoje klasického loutkového divadla, kde jsou herci více či méně

---

<sup>32</sup> Česal, Miroslav: Živý herec na loutkovém divadle, Horizont, nakl. Socialistické ak. ČSSR, 6. svazek Knihovničky amatérského divadla, Praha, 1983.

ukrytí. Kde herci loutky vodí a propůjčují jim svůj hlas a loutky samy se tak stávají „živými“ postavami hry, na něž je zaměřena pozornost diváka.

Tato publikace se zabývá účinkováním a funkcí živých herců na loutkovém divadle a nabízí pohled na vývoj tohoto aspektu především na české scéně. Autor soustřeďuje svoji pozornost na otázku historie existence živých herců na jevišti společně s loutkami daleko před rokem 1959. Dokládá na příkladech, že se nejedná o módní záležitost moderního divadla, ale že jde o tradiční prvek, který se objevoval již v římském, španělském i japonském tradičním divadle.

Ve druhé polovině 18. století nastupuje éra marionetářů a dochází k izolaci loutkového divadla mimo větší města. Takoví loutkáři se svým způsobem divadelnosti snažili o napodobování činohry ovšem s velmi omezenými prostředky. Takže principál mluvil všechny role a loutky jeho vyprávění pouze doprovázely. Na začátku 20. století se stává loutkářství velmi často amatérskou záležitostí určenou především dětskému divákovi. Na rozdíl od lidových loutkářů, jejichž záměrem bylo co nejvíce napodobit barokní divadlo, se v této době u amatérských scén objevují mnohem iluzivnější kulisy, marionetám se prodloužilo jejich vedení a dráty byly nahrazeny nitěmi. Tím došlo k tomu, že loutkoherc nemohl současně vodit a mluvit, proto nutně nastupuje rozdělená interpretace. Dramatické jednání postavy je téměř výlučně přeneseno na slovo, protože na rozdíl od činohry, kde je dramatická akce v jednotě slova, gest, pohybu a mimiky, loutky svou ztuhlostí působí pouze jako vizuální ilustrace verbálního projevu. Slovem jsou komentovány i pocity a popisy, slovo reprodukuje a vypráví děj kompletně. Tím je potlačena dramatická akce, proto zákonitě muselo loutkové divadlo dospět k vypravěči, k živému vypravěči. Tento princip je nazývám „dualismus“, protože v epické rovině zde fungují dva faktory: vypravěč jako epický subjekt a děj jako epický objekt. Dramatický princip je tím podstatně narušen stejně jako princip iluzivnosti, o jejíž maximální míru usiluje evropské divadlo již od dob renesance. A proto i ve 20. století jsou živí herci mezi loutkami často zobrazení obrů. Často také plní funkci vypravěče zprostředkujícího kontakt s divákem, podobně jako tomu bývalo u Kašpárka. To ovšem vedlo k jisté schematičnosti představení a proto se některé scény ve snaze odklonit se od schématu uchylují k jinému využití živého elementu.<sup>33</sup>

Na kontrastu velikostí bylo také založeno představení „Guliver v Maňáskově“ Divadla Dětského domu v roce 1948, nové bylo v tom, že role živého herce byla zachycena už v textu hry. V padesátých letech se objevuje více živých herců, často v maskách, takže se

---

<sup>33</sup> Česal, Miroslav: Živý herec na loutkovém divadle, kapitola 2.

vlastně stylizují do loutek, nejde tedy o činoherní herectví v pravém slova smyslu. Rok 1958 přinesl další úspěšné pokusy o začlenění herců do hry v divadle DAMU Loutka, ale jako zlomový rok udává autor právě rok 1959. V tomto roce se konal Mezinárodní loutkářský festival v Bukurešti, kde česká divadla excelovala právě s představeními s živými herci. K tomuto postupu se české soubory uchýlily z důvodu neúspěchu v předchozím ročníku festivalu a vyplatilo se jim to. Od té doby je princip živého herce na našich loutkových scénách vžit a byl uznán praxí i kritikou. Dochází k jeho uznání jako jednoho z platných výrazových prostředků loutkového divadla. V Marčíkově podání tato koncepce dosáhla hranice v tom smyslu, že se živý herec mezi loutkami stává dominantním a to dává některým kritikům důvod nazývat Teátr divadlem jednoho herce. „*Páteční festivalová představení Šípková Růženka a Mystéria buffa Teátru Víti Marčička ... byla především ve znamení interaktivity a spolupráce s divákem. A právě komunikace, pobavení, ale i poučení, ať už dětského nebo "dospěláckého" publika, jsou pro Vítězslava Marčička nejdůležitější. Skrze známé příběhy vyprávěné a hrané s využitím alternativního loutkového divadla a s pomocí Marčičova osobitého bezelstného humoru jsou publiku sdělovány životní pravdy a moudrosti lidového vypravěče. Teátr Víti Marčička je energeticky nevyčerpatelným divadlem jednoho herce, pravého komedianta, který aktivizuje fantazii diváka a který svoje divadlo světa a života nevytváří před divákem, ale spolu s ním a pro něj....*“<sup>34</sup> Tato charakteristika je možná v případě inscenací, v nichž Marčík účinkuje sám, nelze ji ale použít pro kompletní loutkový repertoár Teátru.

Marčík však vedle tohoto již tradičního obsazení využívá ještě formu podobnou Werichovým a Voskovcovým forbínám, které jsou známy z her Osvobozeného divadla jakožto ozvláštňující prvek hlavního epického subjektu. Stejně jako výše zmínění ve svých předscénách promlouvá k publiku, vtipkuje s ním nebo zpívá písničky doprovázeje se hrou na kytaru. Tyto vstupy plní funkci dějového posunu prostřednictvím vyprávění, shrnutí přeběhnuvšího děje či úvodu k následujícím scénám. S ohledem k výše uvedeným skutečnostem lze Marčíkova dětská představení označit za typickou ukázkou narativní formy divadla.

Během představení přerušuje i jednotlivé scény a opět se do nich navrácí takovým způsobem, že v mnoha případech není zcela patrný přechod z role do role. Častokrát i v rámci jedné promluvy dojde k takovému přechodu. „*Všude se tancovalo, zpívalo a hrálo, já to vím, protože jsem tam byl. Tak já se teď o to tady pokusím a vy paní, kdyby se mi to*

---

<sup>34</sup> [http://www.rozhlas.cz/pardubice/grandfestival/\\_zprava/427927](http://www.rozhlas.cz/pardubice/grandfestival/_zprava/427927).

*nepovedlo, že byste mi pak odpustila za celý kolektiv.*“ (viz DVD příloha – Disk č. 1, Šípková Růženka) Při těchto četných přerušeních také opouští pódium a vchází mezi diváky, hovoří k nim anebo přistupuje ke vtažení některého z nich, zpravidla dospělého, do realizace hry. Takto vybraní jedinci se stávají jeho asistentkami a asistenty přímo na jevišti, Marčík jim přiděluje úkoly, kterými mu pomáhají s konečným dotvořením hry. (viz výše kapitola 3.2 Vybraná představení s. 15 - 62) Tak se jeho provedení pohádek stávají v maximální míře interaktivními. Vším tímto jednáním vyvolává dojem, že opouští hlavní dějovou linii a ovlivněn momentem – děj sám nebo stav či selhání jeho vybavení a rekvizit - se stává komentátorem aktuální situace. Zdánlivě vystupuje z role a často se pozastavuje nad vlastní vzpomínkou evokovanou okolnostmi hry. Takové vzpomínky jsou ale předem pečlivě promyšlené a citlivě zasazené do konkrétního okamžiku se záměrem dodržet plánovanou koncepci, která vede diváka ke skutečnému motivu představení. Takovými motivy jsou obvykle některé z mravních a lidských hodnot. *...tématem všech jeho opusů je vztah naplněný láskou a porozuměním, tedy schopnost žít život nejen pro sebe a umět odpouštět ...*<sup>35</sup> (viz příloha č. 6)

Neodmyslitelnou součástí dětských představení je spolupráce s celým publikem. Diváci obyčejně ochotně následují Marčíkovy pokyny a nechají se jím přimět ke společnému zpěvu či k nácvičku potlesku nebo domluvených signálů, které slouží ke vzájemné komunikaci mezi diváky a hercem. V pohádce Bajaja mají diváci za úkol upozornit Bajaju máváním, že se objevil drak (viz s. 28), a ve hře Sněhurka a sedm trpaslíků ochotně hledají ukryté krumpáčky (viz s. 36). Marčík takto docílí spontánní spolupráce publika především svou přesvědčivostí a bezelstností projevu. Od samého počátku vyvíjí snahu navázat blízký kontakt s přítomnými a bariéru, která přirozeně mezi dětmi a hercem na jevišti je, odstranit. K tomuto účelu slouží píseň, která je tradičně úvodem i závěrem dětských představení „Když máš radost a víš o tom“. Tu doprovází hrou na kytaru. Při písni diváci vykonávají drobné úkony jako mrkání, tleskání či mlaskání, čímž dochází k jejich uvolnění a ke zbavení ostychu. Tyto skutečnosti podporuje Marčík napomínáním některého z dospělých, že se nezapojil nebo to odbývá: „*Pane, a proč vy to neděláte? Takový sympaták. Ještě jednou, děláme, připravit, teď!*“<sup>36</sup> Tím přiměje i váhající jedince k účasti a snažení v obavě, aby nebyli také veřejně pokáráni.

V každém z dětských představení se objevují i další písně. Následují obvykle zhruba po deseti minutách hry, což je vhodný časový úsek pro udržení pozornosti dětského

<sup>35</sup> Vladimír Zajíc: Kritika: Těatr Vítí Marčíka.

<sup>36</sup> Šípková Růženka, DVD příloha – Disk č. 1.

diváka prostřednictvím změny činnosti a rytmu průběhu představení. Vezmeme-li v úvahu, že se doba trvání pohádek pohybuje kolem čtyřiceti minut a že věk přítomných dětí bývá velmi často předškolní, je takovýto postup rozhodně vhodný a přínosný. Stejnou funkci plní tímto způsobem i výše zmíněná přerušování s využitím asistentů a se vzpomínkovými vsuvkami. Často jsou v těchto vzpomínkách zmiňováni „babička a děda“ a Marčíkovy zážitky s nimi nebo jejich životní poznání: „*Já jsem měl dědu tesaře. A měl jsem zákaz chodit do stodoly, babička mě hlídala každou sobotu a neděli. Jednou v sobotu jsem to nevydržel, vešel jsem dovnitř, děda uslyšel, jak vrzly vrátka, a řekl: „Chlapče, co tu děláš?“ „Dědo, já jsem se přišel podívat, jak řežeš.“ „Ty umíš řezat?“ Já jsem říkal: „Jo.“ Udělal mi zářez a já jsem zabral, tam – zpátky, tam - zpátky. A děda se smál a říkal: „ Chlapče, tak se neřeže. Vezmi obě ruce a zaber k sobě“, tak jsem zabral, „a teď odpočívej“, a zabral děda. A od té soboty jsme spolu pracovali, odpočívali a vyprávěli si. Dědeček mi říkal: „Já takhle řežu s babičkou čtyřicet let a pořád nás to baví. Někdo řeže tam a zpátky, nadře se a nic neřeže.“ A tak mě děda hlídal sedm let. A když mi bylo dvanáct, zazvonil jsem, babička otevřela dveře a řekla““ Chlapče, už nebudeš s dědou řezat. Děda nám umřel, to dědové dělají.“ Podala mi tu pilku, že jí nechce, já jsem ji taky nechtěl, tak jsem z ní sundal ten plátek, našrouboval jsem tady taneční kroužek (viz s. 31) a v závěru ho používám ještě jako bojový kroužek.“<sup>37</sup> Nebo: „Slíbil jsem babičce, když jsem byl pětiletý kluk, že do svých padesáti let každý den budu zpívat písničku, kterou mě naučila. A protože ještě padesát nemám a sliby se plní, i když se nechce, tak zazpívám tu dětskou infantilní písničku...“ (viz DVD příloha – Disk č. 1, Šípková Růženka) a „Koukejte, děcka, to je starý kropáč, ten jsem dostal od dědečka a už se nedá na nic použít, jenom na fantazii.“ (viz DVD příloha – disk č. 1, Bajaja)*

Tyto zmínky neplní pouze funkci udržení pozornosti, ale jejich smysl spočívá především v připomenutí tradičního uspořádání rodiny, vnímání jednoho člověka druhým a vzájemného naslouchání a úcty. Marčík tím dodržuje tradiční výchovný a mravoučný princip pohádek, avšak neimperativní cestou. Zvláště v současné společnosti, kde vztah dětí k prarodičům je způsobem života mnohdy oslabený, je takto předaná konkrétní zkušenost konkrétního člověka zcela jistě přínosná.

S ohledem na výše uvedené poznatky z Česalovy publikace jsou Marčíkova představení způsobem svého provedení nejbližší potulným marionetářům, kteří putovali mimo velká města a v jejichž hrách byla výrazným prvkem role vypravěče zprostředkujícího

---

<sup>37</sup> Bajaja, Marčíkova adaptace s. 26 – 32.

inscenovaný příběh publiku. Loutky Marčíkovi slouží hlavně k vizuální ilustraci, jejich dramaticčnost je přenesena na verbální vyjádření, mimiku i pohyb vypravěče. Při vodění se nesnaží o dokonalé napodobení lidského pohybu, přestože jsou jeho marionety vyrobeny tak, aby to umožňovaly. Jsou vybaveny pevným drátem i provázky a mají pohyblivé klouby, ale těchto možností Marčík využívá jen málokdy. Většinou skutečný pohyb jen symbolicky naznačuje anebo ho naopak přehání, opět za účelem vizuální ilustrace. Často s loutkou pouze neobratně poskakuje v okamžiku, kdy za ni hovoří. Tento způsob pohybu loutkami je dokladem tvrzení, že dramaticčnost postavy je v maximální míře přenesena na pohyb a mimiku živého herce. Marčík si např. načechrává vlasy, když „královním“ hlasem říká: „*Králi, já jsem u Růžanky, copak jsi zapomněl, že je to miminko?*“ (viz DVD příloha – Disk č. 1) Přičemž loutka je zavěšena za kulisu a není dokonce na scéně přítomna. Podobně je tomu i v představení Sněhurka a sedm trpaslíků (viz s. 38 a DVD příloha – Disk č. 2), kdy on i Šmíd vodí každý tři loutky trpaslíků naráz. Ty leží v postýlkách a herci s nimi mohutně třepou a nadskakují, přičemž pohyb doprovázejí přehnaně hlasitým chrápáním.

Loutky určené pro dětská představení jsou precizně vytvořené, malebné, oblečené v propracovaných kostýmech, což více koresponduje s barokním loutkovým divadlem, které se snažilo o co největší míru iluzivnosti a přiblížení k činohernímu divadlu. Marčíkova práce s loutkami však tento princip opouští a nevyužití pohybového potenciálu loutek slouží ke zvýšení míry komičnosti. Herec vyzdvihuje svou neobratnost, říká, že to s loutkami neumí a že je dokonce někdy svým zacházením i poškodí. Tato prohlášení jsou ale sdělována se záměrem soustředit divákovu pozornost na aktérovu osobu, nikoli na loutky, tedy na dramaticčnost postav zprostředkovanou Marčíkem. Např. v Šípkové Růžence je nástup babice Arany na scénu proveden kroužením její loutkou nad hercovou hlavou.

Marčíkova loutková představení jsou svou vizuální iluzivní povahou ovlivněna barokním loutkovým divadlem, avšak posun k narativnímu divadlu s využitím živého herce v roli vypravěče či současně v roli jiné ukazuje na velký vliv vývoje loutkového divadla ve 20. století. Marčík využívá principu živého herce jako legitimního výrazového prostředku loutkového divadla a posouvá jej svou dominantní dramaticností v určitém ohledu téměř na hranici divadla jednoho herce, kde jsou loutky pouhými rekvizitami a celá loutková pohádka jen nositelem jím přidaného sdělení.

## 4.2 INSCENACE PRO DOSPĚLÉ

Jak vyplývá z analýzy představení pro dospělé (viz s. 41 – 64), jedná se ve velké míře o činoherní inscenace, v nichž je herectví jen okrajově podpořené využitím loutek. Z tohoto důvodu považujeme za vhodné obrátit opět naši pozornost k odborné literatuře, v níž budeme hledat historické pozadí vývoje divadla. Na základě zjištěných skutečností budeme moci určit vlivy vývojových tendencí, které se odrážejí v Marčíkově tvůrčí práci.

Česal<sup>38</sup> nás ve výše zmiňované publikaci seznamuje s kořeny divadla v době antického Řecka, kde jsou sice postavy představovány živými herci, ale v maskách, čímž docházelo k výrazné stylizaci. Herec v této době vytvářel umělý odstup od člověka a ženské role hráli muži. Dekorace byly jednoduché a mohutné, aby neodváděly divákovu pozornost od myšlenek básnickových k detailům. Živá postava je „loutkou“ manipulovanou rukou božstva. Divadlo plní v každé době nějakou společenskou funkci, a jak se tato funkce vyvíjí, mění se i divadlo a pohled na něj.

Evropské divadlo významně ovlivnily dvě epochy výrazně rozdílné přesto, že je dělilo jen přibližně padesát let – alžbětinské a francouzské klasicistické divadlo. Alžbětinské divadlo bylo všelidovým populárním zábavním podnikem, který se opíral o znalost divadelní konvence vycházející ze středověkého divadla a renesance na základech antického divadla. Vlivem renesance není v rukou bohů, ale stává se středem všehomíra, dekorace jsou buď jen náznakové, nebo jsou zmíněny v replice či zvuku. V alžbětinské době se divadlo vyznačovalo sepětím s publikem, herci byli obklopeni ze tří stran, hráli na veřejných prostranstvích uprostřed běžného městského ruchu. Takové divadlo bylo velmi populární, proto v roce 1629 bylo v Londýně již sedmnáct divadel, kdežto v Paříži pouze jedno. Oproti tomu francouzské klasicistické divadlo nebylo určeno k všelidové zábavě, ale spíše k cílům politickým. Publikum se vymezovalo jen z úzké vrstvy dvořanů a aristokratů. Klasicističtí autoři odstranili z antických vzorů vše, co by mohlo připadat nízké, hrubé a tělesné (na rozdíl od alžbětinského divadla), vše, co by mohlo urážet vkus dam. Roku 1635 Ludvík XIII. prohlásil, že z divadla bylo vyhnáno všechno, co mohlo urážet nejdělicatnější ucho. Zdání skutečnosti bylo navozováno složitými stroji, to vedlo k prohlubování jeviště na úkor hlediště, což vyvrcholilo v baroku scénickou divadelní mašinérií, která zatlačila do pozadí i samotné herce. Následně v Evropě vznikala podobná dvorská divadla jako v Paříži, proto se jeví vliv tohoto typu divadla, kde se projevuje snaha o oddělení diváků a herců, jako

---

<sup>38</sup> Česal, Miroslav: Živý herec na loutkovém divadle, kapitola 3.

významnější pro evropské divadlo. Ale v celé Evropě docházelo k podobným rozporům mezi menšinovým a všelidovým směrem, jeden se snažil o vytváření zdání skutečnosti nejrůznějšími komplikovanými způsoby a druhý za použití co nejjednodušších způsobů a s vyloučením scénického iluzivního napodobování usiluje o spolupráci s publikem. Klasicistické divadlo vlastně nepotřebuje hercovu tvořivou invenci, spoléhá pouze na jeho tlumočení obsahu literatury. Ztrácí se tak bytostnost a dochází k maximální iluzívnosti v době baroka, kde se dá hovořit o výrobě iluzí. (Odtud pramení rozmach barokního marionetového divadla.) Teprve v době realismu se divadlo obrací znovu k herci s důrazem na detail, proto vznikají menší komorní scény. Koncem 19. století nabývá na důležitosti aktivita režiséra a jeho vliv na ztvárnění inscenací.

Později dochází k poklesu zájmu o divadlo vlivem filmu, který se stal mistrem v iluzívnosti, bezprostřednost divadla nahradil detailem, začal využívat všech možností, které divadlo nenabízí. Tuto okolnost Marčík významně zohledňuje ve hře Robinson Crusoe. (viz s. 61 a s. 73) Divadelní scéna na tuto skutečnost reagovala tím, že kladla důraz na kontakt herec – divák, na svou bezprostřednost a realistické herectví, které je určeno a adresováno publiku. Divadelní dekorace se stávají symbolickými, náznakovými (viz obr. 11 s. 49 a obr. 15 s. 64), například gotický oblouk nahrazuje celý chrám apod., (U Marčíka ve hře Robinson Crusoe celou posádku symbolizují dvě jednoduché loutky námořníků, zcela bez kostýmů, viz DVD příloha – Disk č. 4.) divadelní představení tady pracují s divákovou fantazií, nepředkládají dokonalost reality jako film.

Divadelní dramatičnost sjednocuje slovo, herce, kostým, dekoraci a hudbu. Tyto prvky fungují jako jednotlivé složky jednoho celku – dramatické akce. Divadelní avantgarda přináší možnost v této symbióze nahradit živého herce strojem či loutkou, jako využití týchž prostředků jiného divadelního druhu. To vychází z obdivu avantgardy k strojům a technice. To se projevilo částečně v Osvobozeném divadle, kde Jindřich Honzl nechal herce na předscéně (forbíny Wericha a Voskovce) vést hovor s diváky o aktuálních otázkách dne, to odstraňovalo odloučení publika s herci. Nedošlo tedy k náhradě herce strojem, ale k jeho vyjmutí z role, k postavení mimo dramatickou linii představení.

V Marčíkově tvorbě se jednoznačně setkáváme s vlivem divadla alžbětinského, které bylo všelidovou zábavou, mimo kamenné scény s minimem kulis a rekvizit. I Marčíkova představení se často odehrávají na veřejných prostranstvích, kde bývá diváky obklopen. Přesto je patrné, že při tvorbě scény počítá s tím, že hra bude sledována především zepředu. Jeho hry jsou ale bytostně závislé na sepětí s publikem, stejně jako tomu bylo v době

renesance. Je zde ale také patrný vliv malých komorních scén z období realismu, kde je více možností zaměřit se na detail a na hercovy výrazové prostředky. Ty Marčík ve svých inscenacích častokrát staví na odiv, poukazuje na ně a je dokonce ochoten vrátit se v ději zpět, aby divák měl možnost vše si dokonale vychutnat (Robinson Crusoe). Nebo se také uchyluje k výkladu, jak je scéna ztvárněna, jak herec ten či onen úkol uchopil (Romeo a Julie). Marčík používá těchto pozastavení jako komických prvků.

Ve dvacátém století dochází k upřednostnění filmu na úkor divadla z důvodu dokonalé iluzivnosti. Tato skutečnost vyvolala reakci divadla, které se zaměřilo na kontakt herců s diváky jako důkaz bezprostřednosti, tvárnosti a aktuálnosti, což film nemohl nabídnout. Publikum se začalo právem cítit, že je součástí živé produkce. Tento aspekt je u Marčíka zvláště patrný. V repertoáru Teátru není hra, která by diváky do svého dotvoření nezapojila, kde by se již na počátku jednalo o zcela hotovou podobu inscenace. Publikum cítí, že s ním je počítáno. Je také počítáno s jeho fantazií, kulisy jsou často náznakové, nesnaží se soupeřit s filmovou dokonalostí, nebo dokonce téměř chybí (Mystéria buffa). A pak je divák nucen pracovat jen se svou představou na základě hercova verbálního sdělení. To bylo také jedním z důvodů, kromě fyzické a prostorové náročnosti, pro omezení kulisy ve hře Mystéria buffa. (viz s. 56 – 59) Touto změnou Marčík dosáhl toho, že publikum soustředí svou pozornost na něj.

Vliv avantgardy je také jedním z aspektů nalezených v provedení inscenací Teátru. Honzlovy forbíny, v nichž herci vedou hovor s diváky o aktuálních otázkách, Marčík obratně využívá také. Témata hovorů, byť vypadají spontánní, jsou pečlivě zvolena s ohledem na cíl, který herec sleduje a kam zamýšlí hru směřovat. Nebo rovnou vyzývá jednotlivce z publika, aby mu přidělil úkol. Tímto přístupem dosahuje maximální interakce a propojení sebe a publika. Marčík tedy sám sebe nebo i jiné herce (např. ve hře Romeo a Julie) vyjímá z role mimo dramatickou linii představení.

Víťa Marčík se cítí být komediantem. Komediantem se vším, co si pod tímto označením lze představit. Především je pro něho důležitá vzájemná blízkost lidí, jejich pobavení, ale i poučení. Posláním komediantů vždy bývala zábava určená nižším vrstvám, ale i předávání mravních ponaučení a toho dosahovali svou přirozeností a s minimem prostředků. Byli to všestranní kumštýři. A přesně takovým je i Víťa Marčík, jako by přišel z dob dávno minulých.

Na závěr zde uvádíme Marčíkovo vyjádření z úvodu hry Robinson Crusoe, v němž vysvětluje svůj postoj k divadlu v porovnání s filmem.

*„Jako malý kluk jsem nenáviděl divadlo. Když jsem přišel, tak jsem pořád srovnával divadlo s filmem, film jsem měl daleko radši, a film potom s knížkou. Nevím, kdy to na mě přišlo, v určitém věku jsem přišel na to, že srovnávat film, divadlo a knížku je stejná pitomost, jako kdybych srovnával fotku s malbou nebo se skutečností.*

*Protože hrávám většinou pohádky pro děti, vždyť mě znáte, tak to srovnání filmu, divadla a knížky vám předvedu na princí Bajajovi. Jako malý kluk jsem si v knížce o princí Bajajovi přečetl větu: „A překrásná princezna ujížděla na krásném koni.“ Já jsem si okamžitě představil, jak krásná princezna – blondýnka sedí tak na boku – po žensku na nádherném černém koni a jede a ty vlasy jí tak planou. ... Pak jsem přišel zase na Bajaju ale do kina a byl jsem zvědavý, jaká tam bude princezna. Rozevřela se opona a najednou vidím, jak na běloušovi ujíždí černovláska. Já jsem si říkal: Co je to za krása? ... To pan režisér ve filmu určuje, co je pěkné a co není. A pak jsem přišel do divadla. Tam to bylo nejhorší. Tam přišel herec, trochu pyšně se před nás postavil a říká: „Jsem překrásná princezna.“ Přitom to byl škaředý chlap. Sedl si na imaginárního koně, to je kůň, který neexistuje, a začal ujíždět. A už se mu neprášilo od zadku jako ve filmu, ne mu ale koni, ani ta příroda tak neuháněla. Ale já jsem přišel na to, že sice divadlo je nedokonalé, ale pozor – zato je živé. A tady je hlavní rozdíl mezi filmem a divadlem. Já mám fakt film rád, ale film, když se natočí, zůstane pořád stejný. A je jedno, jestli se promítá ráno, v poledne nebo večer, jestli se promítá dnes, zítra nebo za pět let. Teda vám to jedno není, ale výkony těch herců na plátně se nemění. Divadlo je vždycky jiné. Jiné by bylo, kdybych to tady vypl a hrál to normálně naživo, bylo by to krásnější. Na druhou stranu, já se tady trošičku šetřím. Tvářím se, že jedu naplno a vy si říkáte: ten jede, ten jede, a přitom já to jen tak šolíchám. Kdybychom hráli ve stanu, tak by to bylo jiné divadlo, v tu samou dobu, přesuneme se tam – jiné. Kdyby se hrálo o hodinu později – jiné. Kdyby tu bylo všude plno lidí – jiné, kdyby tu byla jenom první řada – jiné, kdyby tu nikdo nebyl, tak to bych byl blázen, abych hrál. Vždycky je jiné, já jsem si říkal, jestli mě bude bavit třeba stokrát hrát tohleto představení. A já vím, že mě to baví, protože každý den vy jste jiní a já taky.“ (Robinson Crusoe, DVD příloha – Disk č. 4)*

## 5 ZÁVĚR

Cílem naší práce bylo zmapovat historii souboru Teátr Víti Marčíka od jejího počátku po dnešek se zaměřením na významné osobnosti souboru, popsat a posoudit způsob divadelního zpracování námětů a

v neposlední řadě shrnout i tvůrčí aktivity mimo samostatnou tvorbu a vybrané významné počiny.

### **Způsob práce a využití zdrojů**

Pro zmapování historie souboru jsme pracovali s archivem společnosti, v němž bylo nalezeno množství podstatných údajů a dat týkajících se premiér a účasti na festivalech či jiných kulturních událostech. Dalším cenným zdrojem informací byly osobní rozhovory s představiteli souboru, Vítězslavem Marčíkem a impresáři Mgr. Pavlem Šmídem. Významným pramenem informací byl také internet. Pátrali jsme především na autorizovaných stránkách Teátru a spolupracujících souborů, ale také v člancích a kritikách publikovaných v internetových verzích tištěných periodik a na autorizovaných stránkách kulturních festivalů. Informace nalezené v otevřené encyklopedii Wikipedie byly ověřeny i v jiných zdrojích, např. na webech specializujících se na divadelní či literární vědu. Považujeme tedy zde uváděné informace za dostatečně ověřené.

Za účelem zkoumání přístupu k práci s původními texty, způsobu jejich zpracování a z toho vyplývajícího specifického způsobu herecké práce a komunikace s divákem jsme vybraná představení podrobili analýze z hlediska dějové linie a z hlediska aktuálního scénického ztvárnění se zaměřením na scénografii i tvůrčí herectví a komunikaci. Všechna vybraná představení byla zaznamenána videokamerou a tento záznam byl pak zkoumán. Z celkového počtu dvanácti aktuálně uváděných her jsme takto analyzovali her šest, tři dětská představení a tři určená dospělému divákovi.

Analýza byla prováděna ve třech rovinách. První rovinou bylo využití původního textu předlohy, z níž inscenace vycházela, případně vývoj a změny textu v historii. Druhou pak samo konkrétní zpracování původního textového materiálu a z něj vycházející scénické ztvárnění včetně dějových změn a změn v množství postav. Poslední, třetí zkoumanou rovinou byla výprava scény, existence kulis a jejich funkčnost, využití loutek, rekvizit či kostýmů. Pro ilustraci každé z popisovaných scén uvádíme obrázky pocházející z internetových zdrojů. Původní texty byly vyhledány v tištěných publikacích nebo na

internetových stránkách, stejně jako základní informace o autorech předloh. V jednom případě (hra *Mystéria buffa*) jsme pro nedostatek přístupných dat a publikací byli nuceni ve velké míře čerpat z disertační práce Veroniky Valentové. Předpokládáme, že takto získaná fakta lze považovat také za dostatečně ověřená. V tomto případě jsme současně využili rozhlasovou adaptaci hry volně přístupnou na internetu vzniklou pro Český rozhlas 2 – stanici Vltava.

Výběr představení proběhl se záměrem zajistit zastoupení různorodých žánrů a stylů v maximální míře, a proto jsme při výběru zohledňovali následující aspekty. Posuzovali jsme, zda se jedná o dramatizaci původní literární předlohy, nebo o původní drama, zda je představení určeno dětem, nebo se jedná o hru pro dospělé. Důležité pro nás také bylo, abychom zařadili některou z her s křesťanskou tematikou, které zastávají významné postavení v repertoáru Teátru, a aby se ve výběru objevila představení jednoho herce i obsazená širším hereckým souborem, inscenace loutkové i čistě činoherní. Analyzovali jsme tři pohádkové příběhy, z nichž dva jsou i pět až šest století staré, původem evropské, a byly mnohokrát zpracované v různých evropských i mimoevropských verzích v psané i filmové podobě (*Sněhurka a sedm trpaslíků*, *Šípková Růženka*). Jeden pohádkový příběh (*Bajaja*) je mladší a původem český. Dále bylo vybráno původní drama staré zhruba čtyři sta let (*Romeo a Julie*) a novodobý text určený k divadelní interaktivní performanci jednoho herce s křesťanskou tematikou (*Mystéria buffa*). Posledním vybraným dílem byla dramatizace na námět románu vydaného před třemi sty lety (*Robinson Crusoe*). Tímto výběrem jsme docílili toho, že jsou v naší práci zastoupeny inscenace v co největší šíři spektra repertoáru této divadelní společnosti.

### **Shrnutí**

Zadání práce se nám podařilo splnit v oblasti zmapování historie souboru a jeho osobností. Rovněž se nám podařilo uspořádat repertoár souboru a provést analýzu vybraných představení. Na základě prostudování odborné literatury jsme se pokusili stanovit, jaké vývojové tendence se ve tvorbě souboru odrážejí.

Rozsah a prostor této práce nám však nedovolily podrobněji se na větší ploše zabývat i jinými počiny, které by si zcela jistě své místo zasloužily. Takovými počiny jsou mimo jiné úspěšné a nevtíravé hry s křesťanskou tematikou *Moravské pašije* a *Setkání u Betléma* stejně jako výjimečný a unikátní projekt *Elektrické divadlo*. Přesto lze říci, že se nám podařilo splnit zadání a cíle naší práce.

## SEZNAM PŘÍLOH

1. Kateřina Čejková: O kouzelné kuličce - kritika
2. MF DNES, Tomáš Málek: článek o V. Vrtkovi a V. Marčíkovi
3. MF DNES Jižní Čechy, Karel Hrdina: rozhovor o Španělském festivalu
4. Plakát Romeo a Julie
5. Plakát Mysteria buffa
6. Vladimír Zajíc: Bajaja - kritika

## SEZNAM DVD PŘÍLOH

DISK č. 1 – 1. Šípková Růženka

2. Bajaja – 1. část

3. Bajaja – 2. část

DISK č. 2 – 4. Sněhurka a sedm trpaslíků

5. Mysteria buffa – 1. část

6. Mysteria buffa – 2. část

DISK č. 3 – 7. Romeo a Julie - 1. část

8. Romeo a Julie - 2. část

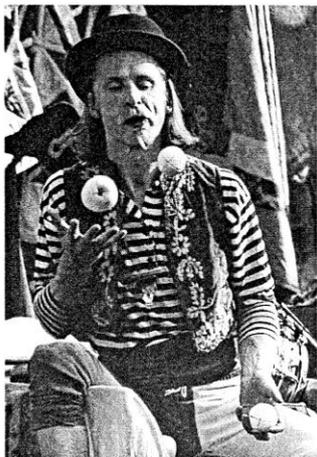
9. Romeo a Julie - 3. část

DISK č. 4 – 10. Robinson Crusoe – 1. část

11. Robinson Crusoe – 2. Část

# O kouzelné kuličce

Kateřina Čejková



Kejklíř Vojta Vrtek

**Divadelní festival Dítě v Dlouhé** určený pro děti všech věkových kategorií, jejich rodiče, učitele i vychovatele, jehož šestý ročník se letos konal od 27. dubna, skončil v sobotu 1. května vyhlášením vítěze divácké ankety o Cenu Vojty Šálka. Získalo ji **Kejklířské divadlo z Českých Budějovic** za inscenaci **O kouzelné kuličce aneb Jak Vojta k šikovnosti přišel**. Vítěze festivalu a držitele velkého marcipánového šálku opět určili svým hlasováním sami dětská diváci, kteří po každém představení vřazovali do uren listky s hodnocením. Kejklířské divadlo tvoří trojice Szilárd Boráros, Jan Brůček a Vojta Vrtek, která spolu spolupracovala již na Cirkusu Vitae divadla Continuo, které se snaží ve svých inscenacích realizovat francouzský „nový cirkus“ (cirque nouveau – off cirkus) v Čechách. Poté se jejich cesty rozešly. Nyní se však všichni tři znovu spojili a ve spolupráci s Josefem Brůčkem, vedoucím Tatramů ze Sudoměřic u Bechyně, vytvořili novou, a rovnou třeba říci, že pozoruhodnou inscenaci. Inscenace je určena především pro hraní na ulici, má být součástí projektu Komedianti Teátru Víti Marčíka, ale lze ji hrát i v uzavřeném prostoru. Divadelně sběhlý Josef Brůček vytvořil přehledný text na motivy příběhu o hloupém Honzovi, „který k rozumu a princezně za pomoci kouzelného dědečka přišel“.

Výtvarník Szilárd Boráros pak k realizaci textu dodal představu divadla na divadle (a nebo možná v tomto případě „cirkusu na cirkuse“, neboť se mnohdy doslova jedná o „cirkus na kolečkách“). Loutky působí mile starosvětsky, jako by zrovna odešly z nějakého dřevěného kolotoče. Vzhledem k potřebám praxe jsou loutky bytelné, jedná se vlastně o figuríny na podstavci – věšáku. Pro hraní na ulici, s kterým má trojice bohaté zkušenosti, je stabilita a nepřehlédnutelnost loutek důležitá. Tyto loutky téměř v životní velikosti rozhodně vítr neodfoukne a diváci je nepřehlédnou. Jejich charaktery jsou jasně čitelné – padouch hrabě, nedotípní loupežníci, hodná máma a spanilá princezna.

Jen u krále trochu mate ofírcská uniforma, jejíž smysl se vysvětlí až na samém konci představení. Dva kejklíři přitáhnou na jeviště maringotku s nápisem Cirque Théâtre (Kejklířské divadlo) a hledají svého principála, pro kterého mají vystavět cirkusový stan. Principála však na určeném místě nenajdou, a proto se rozhodnou pobavit shromážděné publikum jakoby právě vznikající pohádkou. Herci se „bratrsky“ rozdělí o to, kdo co bude hrát – Vrtek hloupého Vojtu, a Brůček všechny ostatní postavy. Domnívám se, že to je více než rozumné řešení vycházející z dovedností obou protagonistů. Brůček dovedně animuje i mluví všechny loutky, zatímco Vrtek bezkonkurenčně předvádí své kejklířské umění. Z přivezené maringotky oba protagonisté začnou vytahovat loutky, samotná maringotka pak slouží jako kulisa zámku či lesa.

Na zámku se má princezna vdát za nehodného hraběte, kterého jí doporučuje otec. Princezna však hraběte prokoukla a za žádnou cenu si ho vzít nehodlá. Prohlásí, že si raději vezme prvního mužského, který se v zámku ukáže. Hrabě trikem sebere králi žezlo a dá ho loupežníkům výměnou za to, že do zámku nepustí žádného muže. Mezitím Vojtova máma připraví koblihy pro krále a pošle s nimi ne příliš šikovného a bystrého Vojtu na zámek. Vojta snadno projde. Vždyť kdo by se o takového nešiku zajímal? Cestou však potká kouzelného dědečka, který dá Vojtovi kouzelnou kuličku. Kuličku má Vojta použít, až mu bude nejhůř, ale ten si nakonec poradí i bez ní. Vojta dorazí na zámek, zároveň s hrabětem, který znovu dotírá na princeznu. Princezna si (k pobavení

dospělé části publika) uvědomí, že Vojta je přece jen kus chlapa, a řekne tatičkovi králi, že toho a žádného jiného si vezme za muže. Král s hrabětem pošlou Vojtu pro žezlo k loupežníkům. Tváří v tvář loupežnické chaze začne Vojta konečně jednat a obere loupežníky nejen o žezlo, ale i o jejich nože, sváže je i s proradným hrabětem a odvede na zámek. Král si uvědomí, že Vojta splnil všechny úkoly a svolí k sňatku Vojty s princeznou.

Vojta přijde k slibované šikovnosti již při setkání s kouzelným dědečkem. Dá totiž dědečkovi šátek, ve kterém nese koblihy. Aby donesl koblihy v pořádku, začne s nimi žonglovat. A tím zahájí celý seriál žonglování, které je jedním z půvabů představení. Žonglování pak využije i k přelstění loupežníků, kteří mu sami začnou dávat další a další předměty k žonglování, a to včetně svých nožů. Kejklířské dovednosti se Vojtovi hodí i při dalším z králových úkolů, kdy se má sám vézt na trakaři. Přechod pohádkového příběhu k cirkusové produkci je sice trochu násilný, ale vezmeme-li v úvahu, že se jednalo o čtvrtou reprízu, inscenace má šanci ještě v průběhu doby dozrát.

Závěrečná děkovačka, kdy vystupující postavy jsou představovány jako zaměstnanci cirkusu (Vojtova máma jako prodavačka lízátek, princezna jako krasojedkyně, král jako dromtér – krotitel lvů) pak působí značně neorganicky a samoučelně a slouží jen k předvedení Vojtovy šikovnosti v žonglování.

Přes tyto dílčí nedostatky považuji inscenaci za zdařilý příspěvek k vývojové linii nového cirkusu (či off-cirkusu) v Čechách.



Jan Brůček a Vojta Vrtek – duo Kejklířského divadla Z Českých Budějovic. Foto: archív

Josef Brůček: *O kouzelné kuličce aneb jak Vojta k šikovnosti přišel*  
Výprava: Szilárd Boráros, realizace: Vojta Vrtek, Jan Brůček, hraji: Vojta Vrtek a Jan Brůček  
Kejklířské divadlo, České Budějovice  
Psáno z reprízy  
29. 4. 2004

obě divadelní hry vhodné pro malé i zůstanou jen na představení, ale vy- výstava barevných snímků. stupná bezpla



**VOJTA VRTEK NA KONI.** Kejklíř Vojta bude hrát představení...království za koně?!

FOTO: MAFA - JAROSLAV SYBEK

## Vzduchem lét

**Plzeň (ttm)** - Kejklíř Vojta, který patří mezi hlavní aktéry Mladé fronty DNES s komedianty, dokáže žonglovat s předměty, jež jsou určeny pro zcela jiné účely. Vzduchem tak létají například i pánvičky na smažení. Tvrdí, že jiným než poctivým řemeslem se živí už sedm let.

### Komediantství nechápete jako poctivou práci?

Já ano, ale spousta lidí hrani takhle nevnímá. Když jsem byl soustružník s maturitou a učil jsem stroje pracovat, tak si doma mysleli, že tohle je v pořádku. S mým komediantstvím se museli trochu vyrovnat.

### Žonglování je u tuzemských divadelníků zatím dost netypická dovednost?

V Olomouci jsem se dostal k historickému šermu. Postupem doby šermířské výstupy přerostly v divadlo. V jedné hře se objevilo žonglo-

vání a také chůni jsme zkoušeli pak ke mně předeš žonglovat snad udržíš ve

### Je těžké se naučit předemět v

Když jsem bylo hodně těžké pro mě bylo jsem na ně žny jsem na let také moc překvapilo, hničí objevil ny. Tam se o deokazety.

### Je velký ro uměním v Č

Technika té je pojet žonglérů. D sů. V druhé

## Kejklíř chce hrát divadlo



Vojta Vrtek pochází z Moravy. Narodil se v roce 1969 v Senici na Hané. Vyučil se seřizovačem obráběcích strojů. Od roku 1992 prošel několika skupinami historického šermu. Ve hře Navoněná bída z roku 1993 Vrtek poprvé žongloval.

Od poloviny 90. let je na volné noze. Vystupuje s one man show, ale spolupracoval i s několika divadly. Zahrál si ve hře Circus Vitae Divadla Continuo či v Národním divadle v opeře Braniboři v Čechách, kterou režíroval Petr Léb. Informace na adrese [www.kejklir.zde.cz](http://www.kejklir.zde.cz).

## Španěle jsou vstřícní

**Plzeň** - Teatr Viti Marčíka hrál před několika týdny na ostrově Mallorca. Divadlo se tak po roce vrátilo do Španělska.

### Jaké je to hrát před španělským publikem?

Loni jsme uvedli v okolí Segovie jedenáct představení. Pro poučené diváky se hrálo bezvadně. Ale školní představení ve velkém divadle byla náročná. Španělské děti jsou ještě živější než české. A když je inscenace nebaví, tak to dávají najevo. Kolegové, kteří vystupují na ulici, vyprávějí, že po nich děti házely písek nebo kamínky.

### Hraní hodně namáhá hlasivky. Byla cesta do Španělska v tomto smyslu těžší než vystupování v Čechách?

Děti jsou tam opravdu hodně hlučné. Učitelé dokonce nosí píšťalky jako fotbalový rozhodčí, aby je zvládli.

### Jak dlouho jste na Mallorce byli?

Celkem čtyři dny. Hráli jsme sedm představení. Je zajímavé, že dětská představení se tam hrají od dvanácti hodin. Španěle obědvají později než my. Rytmus celého dne je prostě posunutý.

### Minulý rok jste pro španělské publikum překládali části textu. Jak jste se s problémem překladu vypořádali letos?

Pomohly nám zkušenosti. Komunikaci zajišťovala moje dcera Kateřina. Já sám španělsky neumím, takže jsem se text naučil jako rytmický zvuk. Na začátku jsem lidem hned říkal, že neznám jejich jazyk. Když jsem slova spletl, tak jsem musel začít odříkávat celou naučenou frázi. Diváky tohle hrozně bavilo. Připadalo jim to komické.

### Vaše hry těží ze spolupráce s publikem. Jak se vám dařilo uplatnit tento divadelní princip na Mallorce?

Když hr jedenlívce z diváků s Měl jsem j bavilo, kdy ce. Třeba valí i učite že se mn Španěle js

### Předpokládá je toto pu

Hrát pr těšení.

### Od vstřícn val, že si l popovídá řeči, kdy

Vždyc se hodně lisách, za li promlu

### Co je zaj Vždyc

# hem létá i pánvička na smažení

ta, který pa-  
Mladé fronty  
lokáže žong-  
jsou určeny  
zduchem tak  
čky na smaže-  
pocitivým ře-  
m let.

pete jako po-

lidí hraní tak-  
sem byl sou-  
učil jsem stro-  
na mysleli, že  
mým komedi-  
chu vyrovnat.

mských diva-  
typická doved-

se dostal k his-  
postupem doby  
erostly v diva-  
jevilo žonglo-

vání a také chůze na chůdách. Všich-  
ni jsme zkoušeli všechno. Režisér  
pak ke mně přišel a řekl mi: Ty bu-  
deš žonglovat. Vypadá to, že ty věci  
snad udržíš ve vzduchu.

**Je těžké se naučit chytat nejrůzněj-  
ší předměty ve vzduchu?**

Když jsem se to učil já, tak to  
bylo hodně těžké. Cirkusoví žonglé-  
ři pro mě byli nedostupní. Neměl  
jsem na ně žádný kontakt. Do cizí-  
ny jsem na začátku devadesátých  
let také moc nejezdil. O to víc mě  
překvapilo, když jsem pak v zahra-  
ničí objevil specializované prodej-  
ny. Tam se dají koupit knížky a vi-  
deokazety.

**Je velký rozdíl mezi žonglérským  
uměním v Čechách a v zahraničí?**

Technika je všude stejná. Důleži-  
té je pojetí. Vidím tři kategorie  
žonglérů. Do první patří lidé z cirku-  
sů. V druhé jsou žongléři z různých

street party, kteří to mají jako zába-  
vu. Do poslední skupiny řadím pouli-  
ční komedianty, kteří k žonglování  
přidávají divadelní prvky. To vi-  
dím jako cestu pro budoucnost.

**V představení Divadla Continuo  
Circus Vitae jste žongloval s téměř  
neuvěřitelnými věcmi. Jaký je váš  
oblíbený předmět na žonglování?**

Nejraději mám kuželky. To je nej-  
klasičtější náčiní. Házím to, co je  
potřeba v inscenaci. Baví mě ale  
všechny disciplíny, které patří ke  
kejklování. Třeba letos v zimě jsem  
se začal učit chodit po laně.

**V tuzemsku je teď hodně skloňova-  
né slovní spojení nový cirkus. Tedy  
představení, která v sobě spojují  
prvky divadla a právě dobře zvlád-  
nuté cirkusové techniky. Směřujete  
také k představením tohoto typu?**

Je to taková francouzská móda,  
která hodně staví na technice. A tro-

chu mi v novém cirkuse chybí kus  
české divadelní duše. Mně bylo hod-  
ně blízké již zmiňované představení  
Divadla Continuo Cirkus Vitae, kde  
byly prvky z nového cirkusu a záro-  
veň ta divadelní duše.

**Je něco, co vás na životním stylu kejk-  
klíře a komedianta nebaví?**

Vadí mi vztah státu k pouličním  
umělcům. Například ve Francii stát  
komedianty opečovává. U nás zís-  
kat grant je obrovský problém.

**Cítíte, že konkurence v žonglování  
houstne? Přece jen tady vyrůstá  
mladší generace, která měla lepší  
příležitost se žonglování naučit?**

Ve srovnání s polovinou devade-  
sátých let je lidí, kteří žonglují, roz-  
hodně víc. Musíte své vystoupení  
pojmut jinak. Podle mě je důležité  
kejkliřským technikám přidat  
více divadla, aby se představení od-  
lišila od produkce ostatních.

## vstřicní, říká Marčík

allorce byli?

y. Hráli jsme  
e zajímavé, že  
e tam hrají od  
nělé obědvají  
nus celého dne

panělské publi-  
textu. Jak jste  
ladu vypořádá-

šenosti. Komu-  
je dcera Kateř-  
neumím, takže  
jako rytmický  
em lidem hned  
ch jazyk. Když  
jsem musel za-  
naučenou frázi.  
bavilo. Přípa-

upráce s publi-  
ilo uplatnit ten-  
na Mallorce?

Když hrají v Čechách, hned na  
jednotlivých lidech poznám, komu  
z diváků se nechce hrát se mnou.  
Měl jsem pocit, že Španěly hrozně  
bavilo, když blbnou v rámci inscena-  
ce. Třeba školní představení si uží-  
vali i učitelé a bylo na nich poznat,  
že se mnou chtějí spolupracovat.  
Španělé jsou více otevření, vstřicní.

**Předpokládám, že pro divadelníka  
je toto publikum příjemnější.**

Hrát pro takové diváky je fakt po-  
těšení.

**Od vstřicných diváků bych očeká-  
val, že si budou chtít po představení  
popovídat. Chodili za vámi na kus  
řeči, když spadla opona?**

Vždycky, když jsme dohráli, tak  
se hodně povídalo. Děti lezly po ku-  
lisách, zatímco rodiče si s námi chtě-  
li promluvit.

**Co je zajímavé?**

Vždycky chtěli říct své pocity.

Často přicházeli s poděkováním. To  
je ve Španělsku mnohem častější  
než v Čechách. Jejich otevřenost  
byla hrozně příjemná. Chodili se na  
nás dívat i Češi, kteří tam žijí.

**Cestovali jste mikrobusem. O špa-  
nělských řidičích se říká, že jsou to  
ostří hoši. Je to pravda?**

Jsou sice neukáznění, ale v poho-  
dě. Cestovali jsme přes Barcelonu,  
kde jsme samozřejmě zabloudili.  
Tamější dopravní značení je pro  
Středoevropany poněkud nezvyklé.  
Španělé na nás troubili. Ale bylo jas-  
né, že chtějí jenom projet. Nebylo v  
tom nic zlého.

**Dokážete si představit, že byste ve  
Španělsku žil?**

Mně se Španělsko líbí. Ale žít  
tam, to je něco jiného. Mám rád,  
když jsem na dvoře a zapadá sluní-  
čko, den pomalu končí a vlašťovky  
mi létají nad hlavou.

**TOMÁŠ MÁLEK**

## Marčík sází na pohádky



Vít Mar-  
čík se narodil  
v roce 1963  
v Napajed-  
lech. Vyrús-  
tal v Rožno-  
vě pod Rad-  
hoštěm, kde

se v tamější Tesle vyučil elek-  
tromechanikem. Na konci 80.  
let získal angažmá v Malém di-  
vadle v Českých Budějovi-  
cích, které se zaměřuje přede-  
vším na tvorbu pro dětské divá-  
ky. Od roku 1992 je na volné  
noze. Jeho první samostatná in-  
scenace byla Šípková Růžen-  
ka, se kterou objížděl mateřské  
školy.

Teatr Vít Marčíka má v sou-  
časné době v repertoáru pět po-  
hádek a tři hry pro dospělé. In-  
formace na [www.teatr.cz](http://www.teatr.cz).

MF DNES - 10. května 2004

JIŽNÍ ČECHY

# Marččík vyrazil na jih se Sněhurkou

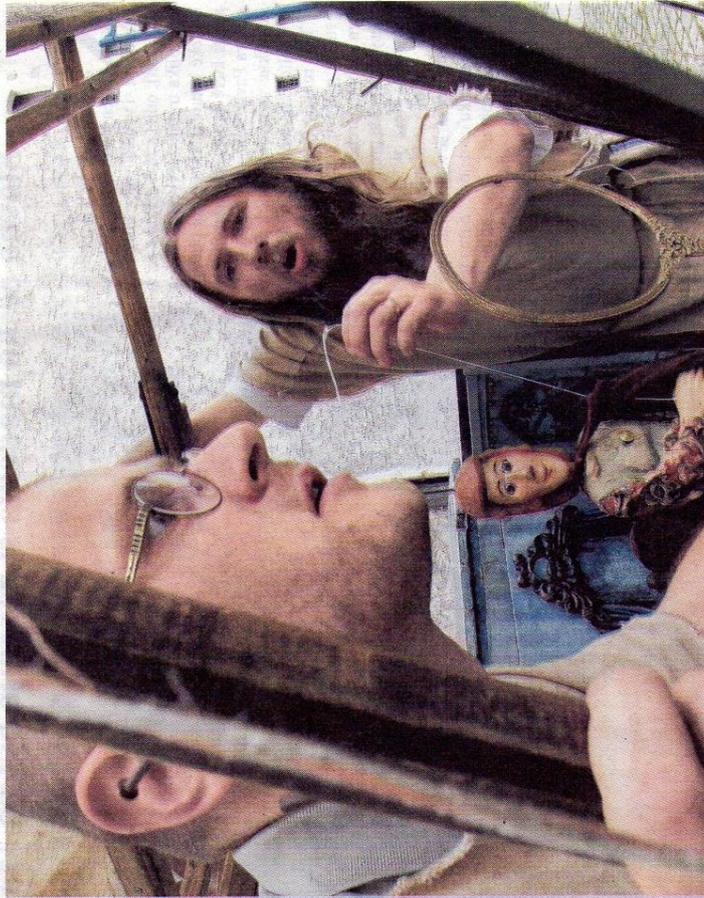
## Českobudějovický Teatr zahraje známou pohádku španělskému publiku v jejich řeči

Na jih Evropy vyrazili česko-budějovičtí kumštýři ve středu 5. května. Prvním cílem zhruba dvoutýdenní cesty po Španělsku je festival ve městě Segovija nedaleko Madridu nazvaný Titirimundi, což v překladu znamená Svět loutek.

**České Budějovice** - Do Španělska se Teatr Víti Marččíka vydal u počtvrté. „Celé to vzniklo tím, že jsme se před pěti lety zúčastnili největšího loutkářského festivalu na světě ve Francii. Španěle nás tam viděli, líbilo se jim, co děláme, a tak nás začali zvát. V minulých letech jsme tam hráli Zlatovlásku a Bajaju. Nyní tam vezeme Sněhurku a sedm trpaslíků,“ připomněl producenti a herec Teatru Pavel Smíd a dodal, že tentokrát odehrají celou pohádku ve španělské.

Ani jeden z herců španělsky neumí, takže se celé představení museli naučit nazpaměť slovo od slova. „Každým rokem se snažíme co nejvíce přiblížit místním lidem. Když jsme tam byli poprvé, představení bylo z osmdesáti procent překládané z češtiny, což je u našeho hodně komunikativního divadla dost náročné,“ poznamenal Smíd. Letos zvládnou oba své role ve španělském. O komunikaci s publikem, která je součástí pohádky, se stará dcera Víti Marččíka Kateřina.

Pozvánky na festival Titirimundi-



**ŠPANĚLSKY DOMA.** Už počtvrté vyjel Teatr Víti Marččíka na turné do Španělska. Před cestou si aktéři pohádky Sněhurka a sedm trpaslíků Pavel Smíd (vlevo) a Víti Marččík odzkoušeli španělštinu před studenty této řeči na Piaristickém náměstí v Českých Budějovicích. FOTO: MAFA - JAROSLA V SYBEK

di, na který se sjíždějí loutkářské soubory z celého světa, si jihočeští divadelníci váží. Teší na skvělou atmosféru a publikum. Segovija, zhruba stotisícové město poblíž hlavního města země Madridu, festi-  
valem žije. Představení se konají od odpoledních hodin dlouho do noci, sjíždějí se na ně lidé z okolních měst. „Je to tam úplně jiné než

koncert skupiny - 123 minut už v devět hodin večer kvůli tomu, že si někdo stěžoval na hluk,“ připomněl Pavel Smíd nedávnou nevydařenou oslavu vstupu České republiky do Evropské unie.

Dále řekl, že pokud chtějí být Budějovice městem s bohatým kulturním děním, musejí si obyvatele centra zvyknout na hudební či divadelní vystoupení. „Nám také jednou chtějí přerušit představení Elektrického divadla, protože jsme neskončili v deset večer,“ dodal.

Na Titirimundi nebude Teatr Víti Marččíka jediným českým zástupcem. S Barokní operou dorazí i bratři Formanovi se svým divadlem. Ti v Segoviji zůstanou do 12. května a pak budou pokračovat do Francie. Také Teatr čekají vystoupení v dalších španělských městech. Zastaví se například v Salamance, Zamore nebo Valladolidu. „Celkem odehrajeme devět představení,“ upřesnil Smíd.

Zájezdem na jih Evropy startuje Víti Marččík sezónu hraní pod širým nebem. Po návratu ze Španělska bude pokračovat v přípravách projektu Komedianti, na kterém se s ním podílí kejklíř Voja Vrtek a herci z Divadla Koňmo. Premiéra společného programu bude 10. června na Piaristickém náměstí. S představením vyjedou do celé republiky. „V srpnu by měl Víti vyrazit na jeden festival do Španělska, tentokrát do Pyrenejí. Podrobnosti bychom měli domluvit během tohoto zájezdu,“ upřesnil Smíd. **KAREL HRDINA**

TEATR VÍTI MARČÍKA • VOJTĚCH VRTEK • ORCHESTR PÉRO ZA KLOBOUKEM

uvádějí  
nebývale komickou tragedií  
WILLIAMA SHAKESPEARA a VÍTĚZSLAVA MARČÍKA

# ROMEO a JULIE

režie ♦ VÍTĚZSLAV MARČÍK  
výprava ♦ KOLEKTIV

hudba ♦ SERGEJ PROKOFJEV ♦ JOHANN STRAUSS ml. ♦ GIUSEPPE VERDI  
BĚDRICH SMETANA ♦ FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY ♦ FRYDERYK CHOPIN  
ARAM CHAČATURJAN ♦ EDVARD GRIEG ♦ JOHN LENNON ♦ PAUL McCARTNEY  
a ORCHESTR PÉRO ZA KLOBOUKEM

*Kdo vinný je? Kdo nevinen? Ze žalu slunce nevyjde!  
Ať výstrahou nám provždy je Romeo a Julie.*

osoby a obsazení

výprava a scénová Realita  
♦ p. VÍTĚZSLAV MARČÍK  
Romeo, syn Montekův  
♦ p. VÍT SCHUSTER  
Tybalt a Mercutio  
♦ p. VOJTĚCH VRTEK  
Otec Lovasů  
♦ p. MAREK VOJTĚCH  
Kapalet  
♦ p. JAN BRŮČEK  
Hrabě Paris a lékárník  
♦ p. Karel Zich  
Benvolio, Balzar a bratr Jao  
♦ p. VÍTĚZSLAV MARČÍK ml.

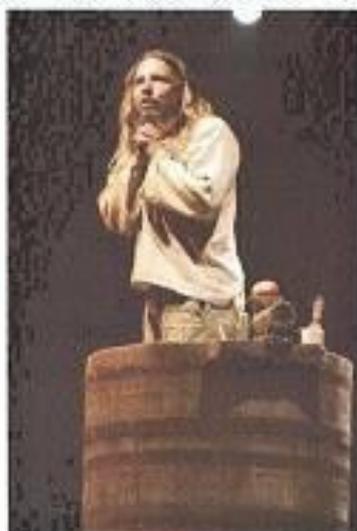
Julie, dcera Kapaletova  
♦ p. PAVEL ŠMÍD  
Julietta chůva  
♦ pl. EVA JURÍČKOVÁ

produkce ♦ PAVEL ŠMÍD ♦ info@teatr.cz ♦ tel. 608860885  
[www.teatr.cz](http://www.teatr.cz)

MĚSTO KLADRUBY pořádá 6. ročník přehlídky  
divadelních souborů **DIVADELNÍ ROK 2010**  
a tedy



[DIVADLO JEDNOHO HERCE]  
uvádí hru



# MYSTÉRIA BUFFA

KTEROU BUDETE MOCI SHLÉDNOUTI

**v ÚTERÝ 9. listopadu 2010**  
**v 19.00 hodin v Kladrubech**

- představení je určeno pro všechny od 12 let -

## **Kritika: Teátr Víti Marčíka: „Bajaja“**

Napsal, zrežiroval a hraje Víťa Marčík, člověk to charismatický a především autentický.

---

Příběh Bajaji není důležitý, i když je divadelně odvyprávěn a divácky prožit. Ale jako obvykle, pohádka je pro Marčíka pouze nosičem sdělení, že všichni žijeme v jednom společném světě, neboť tématem všech jeho opusů je vztah naplněný láskou a porozuměním, tedy schopnost žít život nejen pro sebe a umět odpouštět. Dobro v pohádkách ukryté jeho inscenace prostupuje a proudí všemi použitými prostředky. S tím souvisí specifické a zcela ojedinělé téma vystupující ze scénografie, která metaforicky dokazuje, že loutky a předměty všeho druhu (ty konkrétně explicitně, a z toho pak implicitně vztahy) opuštěné, ztracené, nefunkční či rozbité, nejsou bezobsažné. Že v sobě mají stále emotivní náboj těch, kdož je používali, a díky divadelnosti dokáží ožít.

Schopnost rozevřít naši představivost a nastartovat pochopení je poselstvím, že když budeme jen trochu chtít, nic není ztraceno, i když se zdá, že ze světa mizí soucit, a zbabělost se sype jak Jidášovy drobné. Vždyť Marčík hraje, a hraním nás přesvědčuje o tom, že už, už na patře cítíme chuť nových slov, která šeptají, že i když andělé boží zestárli, křídla mají zavšiveny, a místo mečem či ratolestí máchají berlou mrzáků, tak všichni jsme děti boží, a že zase vzlétneme.

Všechny inscenace Víti Marčíka jsou zážitkem, i když je vidíte třeba po desáté, a lze je doporučit bez ohledu na věk, neboť jde o výsostný kumšt, o silné, obrazné divadlo. Jeho poetika, to jak zachází s prostředky, jak odstupuje od situace, komentuje ji a nahlíží ze svého specifického úhlu, dokáže v divácích vyvolat prožitek přímé účasti v dění.

*Vladimír Zajíc*