

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Kabinet divadelních studií

při Seminári estetiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Mgr. Hana Zobačová

**REŽIJNÍ PRÁCE VLASTIMILA PEŠKY
V LOUTKOVÉM DIVADLE RADOST (2000 – 2006)**

(VED.PRÁCE Mgr. PAVEL KLEIN, Ph.D.)

BRNO 2007

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, s použitím citovaných pramenů a literatury.

V Brně dne 24. 4. 2007

Mgr. Hana Zobačová

Obsah

| | |
|--|----|
| 1. Úvod | 5 |
| 2. Loutkové divadlo Radost | 7 |
| 2.1. Historie Loutkového divadla Radost | 7 |
| 2.2. Loutkové divadlo Radost od 90. let minulého století | 11 |
| 3. Vlastimil Peška – osobnost | 22 |
| 4. Vlastimil Peška – režisér | 26 |
| 4.1. Inscenace pro mateřské školy a I. stupeň základních škol | 39 |
| 4.2. Inscenace pro II. stupeň základních škol a pro mládež | 50 |
| 4.3. Inscenace pro dospělé diváky | 63 |
| 5. Závěr | 73 |
| 6. Resumé | 80 |
| 7. Prameny | 81 |
| 8. Použitá literatura | 86 |
| 9. Seznam zkratk | 99 |
| 10. Přílohy: | |
| Portrétní fotografie Vlastimila Pešky | |
| Bibliografické heslo | |
| Soupis režii Vlastimila Pešky | |
| Soupis inscenací Vlastimila Pešky mezi sezónami 2000/01 a 2005/06 pro MŠ a pro I. stupeň ZŠ | |
| Soupis inscenací Vlastimila Pešky mezi sezónami 2000/01 a 2005/06 pro II. stupeň ZŠ, pro mládež a pro dospělé | |
| Syžety rozebíraných inscenací | |
| Soupis recenzí k inscenacím Vlastimila Pešky | |
| Dokumentace k inscenacím | |
| Vstupní portál Loutkového divadla Radost (vchod z ulice Bratislavská) – fotografie 2005 | |
| Sál foyer divadla (pohled z přízemí) – fotografie 2005 | |
| Sál foyer divadla se vstupem na Malou scénu (pohled z lávky vedoucí k bufetu) – fotografie 2005 | |
| Hlediště Malé scény divadla – fotografie 2005 | |

Sál Velké scény divadla – fotografie 2005
Technické zázemí divadla – hlediště Velké scény – fotografie 2005
Technické zázemí divadla – jeviště Velké scény – fotografie 2005
Program k inscenaci *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku*
Program k inscenaci *Broučci aneb Ze života Svatojánků*
Program k inscenaci *Perníková chaloupka aneb Jenom jako*
Program k inscenaci *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani*
Program k inscenaci *Swing aneb Komorní muzikál pro hudebně nadané herce*
(přední strana)
Program k inscenaci *Swing, komorní muzikál pro hudebně nadané herce*
(zadní strana)
Program k inscenaci *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*
Program k inscenaci *Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*
Program k inscenaci *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*
(vnější strany)
Program k inscenaci *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*
(vnitřní strany)
Program k inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět*
(přední strana)
Program k inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět*
(zadní strana)
Fotografie členů ansamblu
Fotografie loutek Jezinek z inscenace *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku*
Fotografie z inscenace *Perníková chaloupka aneb Jenom jako...*
Fotografie z inscenace *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*
Fotografie z inscenace *Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*
Přepis rozhovoru s režisérem Vlastimilem Peškou
Přepis rozhovoru s herečkou Erikou Kubálkovou
Přepis rozhovoru s výtvarnicí Alenou Křížovou, vedoucí loutkového ateliéru

1. Úvod

Vlastimil Peška působí v současnosti jako ředitel, režisér a umělecký šéf v Loutkovém divadle Radost a šíří a četností svého uměleckého záběru patří k nejdůležitějším tvůrcům loutkového divadla v Brně.

Cílem bakalářské práce je zachytit způsob režijní práce Vlastimila Pešky v Loutkovém divadle Radost. Snažíme se systematicky zmapovat vývoj režisérské osobnosti a jeho přínos do tohoto typu divadelní tvorby. Práce si všímá působení Pešky od jeho nástupu do Loutkového divadla Radost v roce 1994 do konce divadelní sezóny 2005/2006. Naším cílem je pojmenovat charakteristické znaky Peškovy dramaturgické a režijní práce a konkretizovat jeho postupy na jednotlivých inscenacích.

Práce je strukturována do tří základních částí. První z nich podává stručný přehled o chronologickém vývoji Loutkového divadla Radost od amatérských počátků, přes jeho profesionalizaci až k dnešní podobě tohoto divadla, do níž Vlastimil Peška svým přímým působením zasahuje. Druhá část se zabývá životopisnými údaji Vlastimila Pešky. V následující nejrozsáhlejší kapitole jsme se zaměřili na obecnou charakteristiku práce Vlastimila Pešky v průběhu jeho působení v Loutkovém divadle Radost. Jelikož část knihy *Padesát let Radosti* (1999) je věnována práci Vlastimila Peška v tomto divadle do roku 1999, nepovažujeme za účelné svojí prací zmiňovanou knihu rozměňovat. Proto na tuto práci navazujeme a snažíme se spíše nalézt kritické paralely v Peškově dřívější a současné práci. V jednotlivých podkapitolách podrobněji analyzujeme posledních, dosud systematicky nezpracovaných, šest ukončených sezón práce Pešky v tomto divadle (sezóny 2000/01 – 2005/06). Podkapitoly jsou rozděleny do tří okruhů. V prvním z nich se zabýváme inscenacemi pro nejmladší diváckou kategorii, jejich poetikou a použitými uměleckými postupy se zvláštním přihlédnutím k dětskému divákovi. Ve druhé podkapitole se zaměřujeme na inscenace pro diváky druhého stupně základních škol a pro mládež a snažíme se na ně uplatnit stejné postupy, jako v předešlé podkapitole. Poslední oddíl je věnován inscenacím pro dospělé. Vymezuje zde shody a odlišnosti ve způsobu umělecké práce Vlastimila Pešky pro děti a dospělé. V závěru práce se pak své poznatky snažíme sumarizovat a zobecnit.

V práci vycházíme z materiálů poskytovaných různými institucemi a periodiky. K dějinám Loutkového divadla Radost v Brně lze nalézt informace v knize *Padesát let Radosti* (1999), které se redaktorsky ujala současná dramaturgyně divadla Eva Janěková. Důležitým zdrojem informací byl také časopis *Loutkář* se seriálem *Hledání souvislostí: České profesionální*

loutkářství XVIII. Relevantní informace o podobě divadla po roce 2000 podává teatroložka Libuše Zbořilová opětovně v *Loutkáři*.¹ Nejlépe nám v sumarizaci informací posloužil archiv Loutkového divadla Radost pod vedením dramaturgyně Evy Janěkové a manažera divadla Pavla Jančaříka. Pominout nelze ani internetové zdroje.

K analýze inscenací Loutkového divadla Radost posledních 10 let a pro sběr informací o režiséru Vlastimilu Peškovi nám nejlépe posloužily zhlédnuté inscenace² a odborný i populární tisk. Konkrétně to byly deníky *Rovnost*, *Právo*, četné informace poskytl časopis *Loutkář* a kulturní týdeník *Coloseum*.

Na Vlastimila Pešku se zaměřil Vladimír Zajíc svojí statí *Pod taktovkou Vlastimila Pešky* v knize Evy Janěkové.³ Díky Peškovu životnímu jubileu⁴ se obsáhleji režisérem zabývala Alena Kučerová v oddílu *Nepřehlédnutelní* v kulturním týdeníku *Coloseum*.⁵ Široká škála recenzní literatury existuje také k Peškovým inscenacím. Hojně se jednotlivým dílům v Loutkovém divadle Radost věnuje Libuše Zbořilová, Pavel J. Kříž, Vladimír Čech a Vladimír Zajíc.⁶ Kompletní soupis použitých pramenů a literatury je součástí bakalářské práce.

V přílohách této práce je mimo jiné k nalezení také přepis rozhovoru s Vlastimilem Peškou, který nám pomohl ozřejmit mnohé nesrovnalosti. Přiřazen je i rozhovor s herečkou Erikou Kubálkovou, dlouholetou členkou souboru, a s výtvarnicí Alenou Křížovou, vedoucí archivu loutek.

¹ Zbořilová, 2003e: 151).

² Inscenace *Na tý louce zelený* (2001) a *Popelka aneb Pohádka z babiččiny truhličky* (2002) jsme pracovali se záznamy na videokazetě. U ostatních inscenací (*O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku*, 2002, *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003, *Swing*, 2003, *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004, *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004, *Broučci aneb Ze života svatojáneků*, 2005, *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět*, 2005, *Perníková chaloupka aneb jenom jako...*, 2006, *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*, 2006) jsme pracovali s v divadle zhlédnutými inscenacemi.

³ Zajíc, 1999: 77-109 In Janěková, 1999: 143s

⁴ Viz např. Zbořilová, 2004c: 5 nebo Hladká, 2004: 11

⁵ Kučerová, 2004:17.

⁶ Viz např. Zbořilová, 2003a: 21, Zbořilová, 2003c: 23, Zbořilová, 2004a: 23, Zbořilová, 2004c: 5, Zajíc, 2003: 208-209, Čech, 2001: 9, Čech, 2004: 22, Čech, 2005: 17, Kříž, 2003a: 12, Kříž, 2003b: 13.

2. Loutkové divadlo Radost

Existenci Loutkového divadla Radost můžeme rozdělit do tří etap. Od amatérských začátků 20. let minulého století v první fázi, přes pozdější profesionalizaci souboru na konci 40. let ve fázi druhé až ke třetí etapě, tedy ke konečnému nástupu Vlastimila Pešky do funkce ředitele a uměleckého šéfa divadla v roce 1990. V souladu s těmito významnými mezníky a v intencích naší práce jsme následující kapitolu rozdělili na dvě části. První z nich je věnována historii amatérského a poloprofesionálního souboru až ke konečnému oficiálnímu ukotvení divadla (první dvě fáze vývoje). Druhá část pak pojednává o současnosti Loutkového divadla Radost a jeho dominantních režisérech posledních patnácti let, k nimž patří Zoja Mikotová, Pavel Polák a Vlastimil Peška (třetí etapa).

2.1. Historie Loutkového divadla Radost

Amatérské kořeny Loutkového divadla Radost se pojí se jménem ochotníka a pedagoga Vladimíra Matouška, který divadlo pod jménem Radost založil v roce 1927 v Břeclavi na Moravském Slovácku.⁷ Díky okupaci ale divadlo nepřežilo první republiku a v přelomovém roce 1939 odešel Vladimír Matoušek do Zlína, kde v roce 1940 založil své druhé loutkové divadlo Radost. Obě divadla, breclavské i zlínské, byla vždy úžeji napojena na Matouškova pedagogická pracoviště, a proto také využívala ke svému působení prostory hudební školy v Břeclavi či později gymnázia ve Zlíně.⁸ Zde se Vladimír Matoušek začal také blíže stýkat s Františkem Tenčíkem, který si po svém odchodu do Brna v roce 1946 přizval Vladimíra Matouška do nově vzniklého Výzkumného ústavu pedagogického. Zde bylo v rámci oddělení výchovy uměním založeno Vladimírem Matouškem v pořadí třetí loutkové divadlo Radost, které mělo již mnohé společné rysy s dnešním Loutkovým divadlem Radost. V současné době označuje teatroložka Libuše Zbořilová toto divadlo za naši nejstarší profesionální loutkovou scénu, jejíž vývoj kontinuálně prochází celou druhou půlí dvacátého století.

⁷ Hlavními zdroji informací se nám v této kapitole staly: stať Paměti aneb „Aby se nezapomnělo...“ od Mirko Matouška z roku 1999 z knihy Evy Janěkové *Padesát let Radosti* (Brno: Loutkové divadlo Radost, 9-51 s), článek České profesionální loutkářství XVIII – Divadlo Radost, Brno od Jiřího Středy z roku 2003. (*Loutkař*: roč. LIII., č. 3, 106-107 s) a článek Jubileum principála aneb Vlastimilu Peškovi energie nechybí od Libuše Zbořilové z roku 2004 (*Loutkař*, roč. LIV., č.1, 5 s).

⁸ Zde se ve výčtu jeho divadelních „spolupracovníků“ z řad studentstva můžeme setkat například se jménem Ilji Prachaře.

Od září 1945 procházelo kino Orania na Bratislavské ulici v Brně rozsáhlými stavebními úpravami, na jejichž konci mělo stát právě nově se formující Divadlo Radost. Na výstavbě divadla se veřejnou sbírkou podíleli rodiče žáků škol a sbírka trvala celé dva roky, než se nashromáždil patřičný obnos pro přestavbu válkou poničeného prostoru bývalého kina. Jeviště budoucího divadla bylo plně podřízeno potřebám marionetových loutek s přední a zadní vodící lávkou, zbylé prostory pak víceméně převzaly staré členění domu. Divadelní budova byla vybavena jedním ateliérem, již však nezbyl prostor pro šatny herců.⁹

V říjnu 1947 zahájilo divadlo poloprofesionální provoz, a to premiérou pohádky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* v úpravě Karla Tkáče a pod režijním dohledem Vladimíra Matouška. Poté došlo v roce 1949 k plné profesionalizaci celého doposud amatérského divadla. V počátcích pracovalo divadlo především s marionetovými typy loutek, ty byly ale postupně vystřídány loutkami spodovými. Od padesátých let byl pak součástí divadla i živý orchestr pod vedením Aloise Šebestíka. Kontinuálně tu Vladimír Matoušek navazoval na břeclavské malé komorní těleso a na zlínské smyčcové kvarteto, která s ním v obou jeho předchozích působištích hojně spolupracovala. V této době se také na společném jevišti začínají objevovat živí herci jako partneři loutek a ukazovat různé druhy a typy loutek současně. Na jevišti tak bylo možno spatřit vedle sebe marionetu či javajku v přímém kontaktu a dle dobového úzu tak docházelo k naprosto nepřijatelnému míšení technik a bourání stylové jednoty.¹⁰ Později se však ukázalo, že šlo o přirozený rozvoj, a to nejen u nás.

Dnešní - profesionální - Loutkové divadlo Radost svoji oficiální dráhu zahájilo 25. října 1949 v Brně premiérou představení *Medvěd Fuňa* v režii Václava Renče. Tímto datem se Krajské oblastní loutkové divadlo Radost stalo součástí Ústředního loutkového divadla (dále již jen ÚLD) v Praze¹¹ a ředitelem divadla nebyl jmenován nikdo jiný než právě Vladimír Matoušek. Na sklonku roku 1950 se divadlo vymanilo z područí ÚLD Praha a k 1. lednu 1951 přešlo pod správu Krajského národního výboru¹² již jako Loutkové divadlo Radost.

Na konci dubna 1953 odešel Vladimír Matoušek z postu ředitele divadla, aby posléze přestoupil do Hradce Králové a tam založil dnešní Divadlo Drak. Na jeho místo nastoupila ředitelka Františka Kainarová a uměleckým šéfem, režisérem a dramaturgem v jedné osobě se

⁹ Herci se museli převlékat přímo na jevišti (srov. Matoušek, 1999: 13).

¹⁰ Poprvé se tak stalo v inscenaci *Tajemství zlatého klíčku* režiséra Josefa Kalába s premiérou 15. 9. 1955 (srov. Janěková, 1999: 122)

¹¹ ÚLD bylo zřízeno 27. září 1949. Postupně vznikaly pobočky v Brně, Liberci, Českých Budějovicích, Kladně a Karlových Varech. Ty se ale velmi záhy osamostatnily a vytvořily autonomní divadlo. Z pražské mateřské základny vzniklo například dnešní divadlo Minor (srov. *Historie divadla Minor* [on line] 2003 [citováno dne 21. listopadu 2007]. Dostupné na WWW <minor.cz/main.php?page=divadlo&j=4>.).

¹² V průběhu následujících čtyřiceti let se jako provozovatel Loutkového divadla Radost Krajský národní výbor několikrát vystřídal s Městským národním výborem (srov. Matoušek, 1999: 15).

stal Josef Kaláb. Díky politickým vazbám Fr. Kainarové došlo k velkému rozkvětu divadla, neboť tato žena dokázala ze svých stranických kontaktů vydobýt pro divadlo doslova maximum. Divadelní budova byla rozsáhle rekonstruována, trakt jeviště a technického zákulisí byl rozšířen, vybudovány byly šatny pro herce a kanceláře. K samostatné divadelní budově přibýly i okolní tři domy, kam byly umístěny kanceláře ředitelství divadla, náborová kancelář, archiv, malírna a řezbárna. O tyto tři budovy ale divadlo do deseti let díky horšící se finanční situaci postupně přišlo. Nicméně divadelní soubor přes veškeré personální peripetie¹³ rostl i profesně, herci se účastnili nejednoho zahraničního turné a festivalu a divadlo sbíralo na svých cestách vlastí, Evropou i Asií divadelní zkušenosti.

V roce 1964 se stal dalším ředitelem divadla František Sokol z libereckého Naivního divadla, kam se po roce 1968 také vrátil. František Sokol vycházel ze svého vzdělání psychologa a snažil se tento obor prosadit také v divadle. Zaměřil se např. na psychologický průzkum dětských diváků, což spočívalo mimo jiné ve sběru informací o divácích (věkové rozpětí diváků, jejich zájmy, sociální struktura atd.), ale také šlo o bezprostřední reakce během představení i po něm, po návratu do škol či po delší časové prodlevě. František Sokol kromě ředitele v Loutkovém divadle Radost působil také jako tajemník jihomoravské pobočky SČDU a studoval na filozofické fakultě tehdejší University Jana Evangelisty Turkyň.¹⁴ Nemohl se tedy věnovat divadlu v plné míře,¹⁵ a proto odešel. Pod Sokolovým vedením se uměleckým šéfem až do roku 1968 stal Jiří Jaroš,¹⁶ který se snažil technicky i repertoárově divadlo obohatit. Rozvíjel zde nové podněty a techniky, jakými byly divadlo masek, pantomima nebo černé divadlo, spolupracoval s významnými hosty¹⁷ atd. Režijní styl se pod jeho vedením přiklonil spíše ke komediálněji laděným inscenacím s inspirací v lidovém jarmarečním divadle s primárním využitím marionet a maňásků.

Roku 1969 se konal historicky první konkurz na ředitele Loutkového divadla Radost a toto místo bylo od 1. srpna téhož roku obsazeno Ladislavem Štanclem původně z divadla Večerní Brno, který měl mimo jiné pověst výborného hudebníka - praktika i komponisty. S ním do divadla vkročil mladý a ambiciózní Pavel Vašíček, který zde debutoval 20. března 1970 inscenací Brdečkova dramatického textu *Žito kouzelník* a na dalších deset let zastával funkci

¹³ Herecký i tvůrčí rozkvět divadla byl tak velký a ansámbl herců tak kompaktní, že se v počátcích 60. let vyčerpával a rozpadl se takřka ze sezóny na sezónu (srov. Matoušek, 1999: 25 - 27).

¹⁴ Dnešní Masarykova univerzita.

¹⁵ V této době divadlo postupně přichází o tři budovy vydobyté Františkou Kainarovou. Správní kanceláře, archiv i řezbárna s malírnou se musely přestěhovat zpět do pilotní budovy divadla (srov. Matoušek, 1999: 28).

¹⁶ Po opuštění postu uměleckého šéfa v divadle začal Jiří Jaroš vyučovat na loutkářské katedře DAMU v Praze a vedle Kladna tamtéž také režíroval (srov. Matoušek, 1999: 31).

¹⁷ Divadlo využilo např. vypravěčských schopností národní umělkyně Jarmily Urbanové, Ladislava Peška, Josefa Somra či Jiřího Adamíry, spolupracovalo s orchestrem Gustava Bromy (srov. Matoušek, 1999: 28 - 29).

dramaturga a režiséra. Jeho velkým přínosem bylo otevření a uvedení magického realismu do českého loutkového prostředí. Umělecký soubor vedl k větší kultivovanosti, lyričnosti a k dokonalému ovládnutí animace loutek. On také rozšířil divadelní repertoár o večerní inscenace pro mládež a dospělé publikum.¹⁸ Hned v roce 1971 započal společně s Ladislavem Štanclem s komponovanými večerními představeními. Uvedli např. texty de Ghelderodeho (*Slepci*) a Dürrenmatta (*Dvojník*, premiéra obou textů 26. března 1971), Gogola (*Nos*, premiéra 21. května 1971), Lorcy (*Neotesané loutky*) a Appollinaire (*Prsy Tirèsiovy*, premiéra obou 15. února 1973). Ladislav Štancl i Pavel Vašíček krátce po sobě na konci sedmdesátých let pak z divadla odešli.

Sedmdesátá léta byla také bohatá na spolupráci s v té době nepříliš politicky populárními divadelními osobnostmi, jakými byli např. Milan Uhde, Antonín Přidal či Miroslav Skála. Milan Uhde se tajně účastnil dramaturgie již zmiňovaného Gogolova *Nosu*. Petr Scherhauser zde nastudoval *Mička Flička* (premiéra 2. října 1970) atd. Divadlo také hojně vystupovalo v zahraničí, např. v Polsku, v Itálii nebo v zemích Latinské Ameriky, jakými jsou Mexiko, Kuba, Venezuela.

Od počátku osmdesátých let až do konce dubna roku 1990 Loutkovému divadlu Radost zasvětil svůj život na postu ředitele Vratislav Schiller. V divadle nebyl žádným nováčkem, protože zde již od roku 1962 působil jako herec. Režie se v té době ujala od srpna roku 1980 na plných deset sezón Zoja Mikotová.¹⁹ Dramaturga Pavla Aujezdského vystřídala v srpnu 1982 Eva Janěková, která setrvává na postu dramaturgyně dodnes. Pro divadlo nejsou tato léta ničím výjimečná, byla to spíše éra hledání sebe sama, vlastních vyjadřovacích prostředků, poetiky, způsobu komunikace s divákem atd.

V těchto letech se na krátkou dobu v divadle vyskytli i Karel Brožek, Petr Kracík, opětovně Petr Scherhauser, Rostislav Pospíšil nebo Mirko Matoušek. Druhá polovina osmdesátých let pak výtvarně přináležela Jaroslavu Milfajtovi (jeden z pozdějších spolupracovníků Vlastimila Pešky), který přibyl k do té doby převažující dvojici scénografů Jiřího a Idy Pitrových (srov. Janěková, 1999: 128 - 131).

¹⁸ Od devadesátých let jsou inscenace tohoto typu opětovně organickou součástí repertoáru divadla.

¹⁹ Pod jejím režijním nebo i autorským vedením vznikaly inscenace jako *Pohádka o Jankovi a Kráse* (premiéra 20. února 1981), *O kouzelném dědečkovi* (15. října 1981), *Princ a chud'as* (28. května 1982), *Koniček Hrbáček* (21. října 1982), *Velká kočičí pohádka* (31. března 1983), *Prasátka se ani zlého vlka nebojí* (26. května 1983), *Tři zlaté vlasy děda Vševeda* (6. října 1983), *Pec pro štěstí* (19. dubna 1984), *Dvě pohádky do ošatky* (11. října 1984), *O pejskovi a kočičce* (6. června 1986), *Princ a chud'as* (obnovená premiéra 1. října 1986), *Kocourek Modroočko* (16. června 1987), *Pohádka o Budulínkovi* (2. října 1987), *O ztracených barvičkách* (společně s R. Pospíšilem, premiéra 2. prosince 1988), *O statečné princezně Máně* (17. února 1989), *Ostrov pokladů* (9. března 1990) a *Ťupínek* (20. dubna 1990) (srov. Janěková, 1999: 129 – 131).

V roce 1986 získalo Loutkové divadlo Radost zvláštní cenu poroty Skupovy Plzně za „tvořivé rozvíjení animační loutkářské tradice“ za inscenaci hry Miloše Vodičky *ASAGAO* (srov. Janěková, 1999: 144).

2.2. Loutkové divadlo Radost od 90. let minulého století

V posledních patnácti letech své existence prošlo Loutkové divadlo Radost (dále již jen LDR) velkou etapou změn, a to jak ve vnitřní – dramaturgické – části, tak i ve vnější oblasti, tj. přestavbou budovy, jejího venkovního pláště a technického vybavení divadla.

Od 90. let 20. století patří LDR, jako příspěvková organizace, ke státním uměleckým institucím a jeho zřizovatelem je Magistrát města Brna.²⁰ Ten také mimo jiné přispívá na jeho rekonstrukci, která byla rozdělena do tří etap. První dvě části této rekonstrukce již byly zdárně ukončeny (srov. Lesenský, 2003:14, Polcarová, 2002: 24, Trojan, 2002: 11, Zbořilová, 2003e: 151).

Završujícím mezníkem první etapy bylo otevření nově zrekonstruovaného hlediště a hlavní tzv. Velké scény 24. listopadu 2000, druhým pak zahájení provozu Malé scény, foyer s bufetem a hlavním vchodem, kruhové letní scény a nové správní budovy 16. září 2002. V témže roce získala také budova LDR titul „Stavba roku 2002 Jihomoravského kraje“.²¹ Velká scéna byla otevřena 24. listopadu 2000 obnovenou premiérou inscenace *Psaníčko na cestách aneb Pošťácká pohádka*²² vzniklé na motivy pohádky Karla Čapka, Malá scéna pak 21. září 2002 operetkou *Na tý louce zelený* od Járy Beneše v úpravě a režii Vlastimila Pešky (srov. Trojan, 2002: 11). Otevření Letní scény²³ připadlo na konec sezóny 2005/2006 a bylo odstartováno premiérou Peškovy inscenace textu J. N. Nestroye *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek* 29. června 2006 (srov. Šmikmátor, 2006a: 19).

Dnešní podoba divadla by měla znázorňovat parník²⁴ s dominantním využitím dřeva jako dekoračního i stavebního materiálu (srov. Zbořilová, 2003e: 151).²⁵ Šestipodlažní hlavní

²⁰ Srov. *Historie LDR* [on line] 1999-2001 [citováno dne 25. března 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/historie_cz.php>.

²¹ Srov. tamtéž.

²² Inscenace měla premiéru 28. dubna 2000 v režii Vlastimila Pešky.

²³ Původně měla být Letní scéna otevřena 15. září 2001 premiérou inscenace *Na tý louce zelený*. Z důvodu nepříznivě počasí bylo ale představení přesunuto na Malou scénu, do letního miniamfiteátru se již tato hra nedostala (srov. Zbořilová, 2001: 4).

²⁴ K dokončení zamýšlené podoby divadla zatím nedošlo, neboť nebyla zdárně ukončena třetí část přestavby divadla. Výtvarný ateliér s muzeem by měl na hlavní budovu divadla nasedat jako příď v čelní části do špičky. Ve špičce by byla vrátnice, v prvním patře prostor muzea s výstavními plochami, ve druhém ateliér a depozitář (viz Příloha č. 26: Přepis rozhovoru s výtvarnicí Alenou Křížovou, vedoucí loutkového ateliéru).

budova divadla představující tělo parníku byla při rekonstrukci rozšířena o prostor sousedního zasanovaného domu. Právě do této části stavby se přestěhovala administrativní správa divadla, společně s šesti byty pro herce, pokojem pro hostující umělce a bytem pro domovníka. Velký sál prodělal rekonstrukci v oblasti jeviště i hlediště. Jeviště bylo opatřeno novou podlahou a novými tahy, osvětlovací technikou, třemi javajkovými vanami do 2,5 metrů hloubky a mostem pro marionety (srov. Zbořilová, 2003e: 151). V hledišti došlo k strmějšímu spádu sedaček, jímž se zpříjemnilo sledování divadelního představení malým i velkým, a zminimalizoval se tak výškový handicap mladých diváků. Sedadlo, respektive jeho opěradlo, se také automaticky nastavuje dle váhy diváka. Opěradla sedaček nejsou pevně fixována, což ocení zvláště rodiče, jejichž dětem jejich výška neumožňuje v sedě ohnout nohy pod kolena, ale přesto se do uličky pohodlně vměstnají s minimálním rizikem nepříjemného „okopávání“ ostatních diváků a následného omlouvání se rodičů. S totální změnou hlediště se ale také značně zkomplikovala možnost využití jeviště jako prostoru pro loutkovou produkci.

Ve sklepní části divadelního traktu je umístěna zkušebna, která v předchozí podobě divadla zcela chyběla. Ta se dá velmi jednoduchou přestavbou změnit v divadelní sál studiového typu. Tato tzv. Malá scéna je s prostorem foyer propojena několika velkými okenními výklenky opatřenými okenicemi. Vyžaduje-li to zkouška či hrací prostor inscenace, lze hereckou akci sledovat i přímo ze vstupních prostor divadla (srov. Zbořilová, 2003e: 151). Nad foyer a Malou scénou je možné navštívit divadelní bufet, který stejně jako prostor pro zkoušky před přestavbou v divadle chyběl. Ve foyer vedle šaten lze nalézt také plastiku *Múza Radosti* od Michala Hejmovského (srov. Zbořilová, 2003e: 151).²⁶ Letní scéna je umístěna ve dvoře divadla, má charakter arény komorního typu a je divákům a návštěvníkům volně přístupná bez ohledu na to, zda se prostor využívá k herecké produkci či odpočinku. Scéna byla dokončena již na podzim roku 2002, ale svého plného využití došla až o čtyři roky později (srov. Šmikmátor, 2006b: 10).²⁷

Kapacita Velkého sálu je 225 míst, na zbylých dvou scénách je odhad možných diváků poněkud obtížnější, ale v propozicích divadla je uváděno 80 míst pro Malý sál a 130 míst pro Letní scénu (srov. Václavek, 2006: 3).²⁸ Malý sál, na rozdíl od Velkého, není opatřen

²⁵ Autorem vítězného a realizovaného návrhu na podobu divadla je ing. arch. Oldřich Prokeš (srov. Zbořilová, 2003e: 151).

²⁶ Plastika je vytvořena z dřeva ořechu, který musel být při rozšiřování divadla odstraněn (srov. Zbořilová, 2003e: 151).

²⁷ Využití tohoto prostoru pro divadelní účely znesnadňoval fakt, že diváky v dopoledních představeních oslňovalo slunce. Letní scéna tak mohla a stále ještě může být využívána zatím pouze na večerní představení, k jejichž realizaci došlo až právě textem Nestroyova *Lumpacivagabunda* (srov. Šmikmátor, 2006b: 10).

²⁸ Srov. *Pronájem LDR* [on line] 1999-2001 [citováno dne 25. března 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/pronajem_cz.php>.

fixovaným počtem sedaček, ale řadami dlouhých polstrovaných lavic, proto je jeho kapacita flexibilní. V případě Letní scény je situace obdobná, polstrované sedačky jsou zde ale zaměněny za betonové lavice – schody arény – s vrchním dřevěným krytím.

Divadlo díky rekonstrukci získalo dva vchody, hlavní vchod je i nadále z ulice Bratislavská. V době těsně před představením, během něj a krátce po něm lze využít také vchod z ulice Cejl. Dosavadní rekonstrukce divadla stála město Brno v první etapě 25 miliónů korun, v druhé pak 62 miliónů korun (srov. Trojan, 2002: 11, Polcarová, 2002: 24).

V roce 2004 se počítalo s odstartováním poslední etapy stavebních úprav. Soustředit se měla na budovy ateliéru, dílen, na parkoviště ve dvoře a na dokončení vstupní brány z ulice Cejl (srov. Zbořilová, 2003e: 151), kde se v současné době prochází nepříliš utěšeným dvorem. Především byla zamýšlena realizace muzea loutek. Kromě vystavovaných předmětů a loutek z celé republiky by zde měl nalézt azyl bohatý arzenál loutek domovského divadla (srov. Šenkýř, 2003: 11). Bylo by možno vystavit veškeré dochované loutky z asi šedesáti let existence divadla, což by např. z pohledu ontogeneze loutek jistě nebyl počín nezajímavý. Z finančních důvodů k realizaci této fáze ale nedošlo (srov. Šenkýř, 2003: 11). Přesto se divadlo snaží loutky vystavovat, a to ve foyer divadla, kde dostávají prostor loutky domácí i zahraniční provenience.²⁹

Program LDR je rozdělen na dva okruhy: na představení určená pro veřejnost a představení pro mateřské a základní školy. Možnost předplatného není divákům nabízena stejně jako rezervace či prodej lístků prostřednictvím internetu. Veřejnosti jsou určena nedělní představení, nejčastěji v 10 a 14:30 hodin, a představení večerní, realizovaná především ve čtvrtek od 19 hodin. Dopolední představení ve všední dny jsou určena mateřským a základním školám. Případný návštěvník „jednotlivec“ (nejčastěji matka s dítětem předškolního věku) ale také pochopitelně není odmítnut a v případě volných míst v sále se může i on představení zúčastnit.

V oblasti propagace lze nejkompexnější informace získat na webových stránkách divadla.³⁰ Na nich jsou velmi jednoduše a přehledně nabídnuty hlavní data. Jednoduchým systémem odkazů se lze seznámit s programem na měsíc aktuální i příští. Dále jsou zde pod odkazem „Repertoár“ přítomny krátké noticky o jednotlivých právě nasazených inscenacích. Samostatně je umístěn přehled inscenací pro dospělé a inscenace připravované do blízké budoucnosti (s premiérou v horizontu současné sezóny). Lze si také divadlo prostřednictvím

²⁹ Domácí produkce je zastoupena jakousi formou „stálé expozice“. Jednou z posledních zahraničních výstav pak byla v průběhu festivalu *Na prknech, dlažbě i trávě* v listopadu 2006 prezentace Divadla Animace z polské Poznaně. (viz propagační brožura Divadlo animace v Poznani, archiv autorky).

³⁰ <http://www.divadlo-radost.cz>.

fotogalerie prohlédnout.³¹ Dozvíme se něco o historii divadla, o osobnostech, hereckých i režijních, a o festivalech, na nichž LDR nějakým způsobem participovalo (nejčastěji jako pořádatel instituce). Prostřednictvím internetu si lze lístky, ale i prostory divadla rezervovat, popřípadě se zkontaktovat s požadovanou institucí nebo zaměstnancem divadla.

Jako dokumentaci své tvorby vydává divadlo nepravidelně magnetofonové kazety a v posledních letech především CD disky s písničkami z představení. Takto vznikly například CD nosiče *Zpívej si z radosti s Radostí* (písně z inscenací *Perníková chaloupka*, *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, *Slůně aneb Proč mají sloni dlouhé choboty*, *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*), *Zpívej si pro radost s Radostí* (písně z inscenací *Míček Fliček*, *Popelka aneb Pohádka z babiččiny truhličky*, *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku*, *Psaníčko na cestu aneb Pošťácká pohádka*, *Malá mořská víla*, *Princezna na hrášku*, *Kašpárkovo království*), *Tak pojedte dál aneb Zpívání z Radosti* (písničky z inscenací *Cvokstory*, *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je*, *Dostavník do Lordsburgu*, *Carmen*, *Královna Koloběžka*, *Převýborná historie o benátském kupci* a *Měla babka čtyři jabka*) nebo záznam *Broučci a Tři prasátka* s písněmi ze stejnojmenných inscenací.³²

V letech 2003 až 2005 v novinách *Rovnost* na ploše jedné strany divadlo pravidelně seznamovalo své diváky s aktuálním programem a s novinkami z prostředí divadla. Taktéž se zde bylo možné dočíst o jednotlivých zaměstnancích divadla v rubrice „Portréty“, o festivalech chystaných, probíhajících i minulých, o záměrech divadla atd. Na textové podobě stránky se nejčastěji podíleli dramaturgyně Eva Janěková, manažer divadla Pavel Jančařík a ředitel Vlastimil Peška (viz tiráže daných stránek).

Počínaje sezónou 1995/96 se v LDR na přelomu kalendářního roku objevuje Festival Radosti. V rámci této akce jsou brněnským divákům představovány české a slovenské scény jako pražské Divadlo v Dlouhé s *Malou vánoční povídkou*, ostravské Divadlo loutek s *Kyticí*, Bábkové divadlo z Banské Bystrice s *Vesmírnými rozprávkami* nebo Ořechovské divadlo se *Strakonickým dudákem* apod. (srov. Zbořilová, 2000a: 9, 2000: 10).

³¹ Nalezneme tu fotografie exteriéru i interiéru divadla.

³² Viz. *Tak pojedte dál aneb Zpívání z radosti* [CD ROM]. V. Pešek, A. Podařil, B. Ševčík. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie A. Podařil, V. Peška. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 1999. Nahráno jako studiový záznam mezi lety 1997 – 1999, *Zpívej si z radosti s Radostí* [CD ROM]. V. Pešek, P. Putna, A. Bartoň, Klementová, J. Kút, J. P. Riedl, E. Jurůjová. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie A. Podařil, V. Peška. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 2000. Nahráno jako studiový záznam mezi lety 1996 – 2000, *Zpívej si pro radost s Radostí* [CD ROM]. V. Pešek, V. Šrámek, A. Podařil, B. Ševčík. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie A. Podařil Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 2003. Nahráno jako studiový záznam mezi lety 2000 – 2003, *Písničky z Radosti* [CD ROM]. V. Pešek, B. Ševčík. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie V. Peška. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 2005. Nahráno jako studiový záznam v únoru a březnu roku 2005.

LDR pravidelně pořádá divadelní festival *Na prknech, dlažbě i trávě* určený především pro děti navracející se po prázdninách do škol (srov. Zajíc, 2003b: 208-209). Přehlídka zahraničních i domácích souborů se koná v září či říjnu vždy nově otevřené sezóny a v dopoledních hodinách jsou představení určená především mateřským a základním školám přístupná zdarma.³³ Brněnští diváci tak měli šanci seznámit se např. s divadlem v Dlouhé a Malém divadle (obojí z Prahy), Divadlem Příbram, brněnským Mahenovým divadlem atd. Ze zahraničních scén pak s divadly Anton Anderle (Slovensko), D'irque (Belgie), Vis Plastica (Viedeň), Mini Teater (Lublaň), Divadlo mladého světa (Lipsko) atd. (srov. Zajíc, 2003a: 24, Jančařík, 2004a: 22).

LDR není pochopitelně pouze pořádající institucí těchto akcí, ale mnohých tuzemských i zahraničních divadelních festivalů se také aktivně účastní. Divadlo se objevilo např. na festivalu Skupova Plzeň 2002 s pohádkou *Psaníčko na cestu aneb Pošťácká pohádka*, dále pak na 5. mezinárodním loutkovém festivalu Spectaculo interese Ostrava 2003 s inscenací *Swing*, o dva roky později uvedlo divadlo na tomtéž festivalu inscenaci *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*. Se stejnou inscenací sklidilo divadlo úspěch také na pardubickém Grand festivalu smíchu v roce 2005 (cena diváků a studentské poroty a cena pro Sandru Riedlovou za nejlepší ženský herecký výkon, srov. Pavlovský, 2005: 18). Na festival Setkání 2004 do Zlína vyvezlo divadlo inscenaci *Vlasta kopla Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*^{34,35}.

Ze zahraničních festivalů se divadlo např. v roce 2003 objevilo na mezinárodním festivalu loutkových divadel ve slovinském Mariboru s inscenací *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku* (cena dětského diváka), ve stejném roce byla na Madridském festivalu divadel hrajících pro děti a mládež uvedena ve španělštině hraná inscenace *Psaníčko na cestu aneb Pošťácká pohádka* (srov. neaut., 2003a: 22). Na počátku roku 2004 hostovalo divadlo na německém festivalu v Lipsku s inscenací *Když jde kůzle otevřít* (srov. Jančařík, 2004a: 22).³⁶ V listopadu 2004 divadlo zájezdově navštívilo chorvatskou Rijeku, hostovalo ve varšavském Guliweru s inscenací *Malá mořská víla* (květen a opětovně září 2005) a pravidelně je přítomno na Poletnom festivale ve Slovinsku (srov. Jančařík, 2004f: 22, Jančařík, 2005: 116).

Mezi nejprestižnější výstavy, jichž se divadlo účastnilo, patřila bezesporu výstava Expo 2005 v japonském Aichii. Zde divadlo vystoupilo s asi čtyřicetiminutovou inscenací

³³ Kompletní soupis zahraničních festivalů během existence LDR do roku 1998 viz Janěková, 1999: 140.

³⁴ Srov. TRÁVNÍČKOVÁ, Jana. *Festival Setkání 2004 Stretnutie se „přechýlil“ do druhé poloviny*. [on line], 14. května 2004, [citováno dne 5. prosince 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/art/clanek.asp?id=5195>.

³⁵ Dle slov ředitele LDR Vlastimila Pešky odehraje divadlo mimo svoji domovskou scénu při cestách po republice i v zahraničí na šedesát představení ročně (srov. Peška, 2004a: 25).

³⁶ Stejná inscenace otvírala nové divadlo pro děti ve Stuttgartu (srov. Jančařík, 2004a: 22).

*Z Japonska až na Moravu*³⁷ provedenou především v angličtině a japonštině. Vedle těchto dvou jazyků byla ale použita i němčina, ruština, francouzština, italština, španělština, polština a „jedno zvolání bylo i v maďarštině“ (Peška, 2005: 14).

V roce 2000 obdrželo LDR cenu Thálie za inscenaci *Převýborná historie o benátském kupci aneb Kabaret věkem zaprášený, leč navýsost aktuální* (srov. Gejdoš, 2003).³⁸

V LDR posledních deseti let lze především spatřit práce režisérů Zoji Mikotové, Pavla Poláka a Vlastimila Pešky.

Zoja Mikotová má za sebou dlouhou přímou spolupráci s LDR.³⁹ Narodila se 13. ledna 1951, absolvovala Divadelní fakultu JAMU, obor činoherní režie. Jako režisérka, scénáristka, choreografka a návrhářka kostýmů spolupracovala s velkým množstvím našich i zahraničních divadel (vedle již zmiňovaného LDR to byla další brněnská divadla jako Husa na provázku, Městské divadlo Brno,⁴⁰ Mahenovo divadlo, divadla v Šumperku, Mostě, Zlíně, ze zahraničí v divadlech ve Francii, v Maďarsku, Německu či v Polsku), účastnila se také herecko-pantomimických festivalů v Itálii, USA a Německu (srov. Šedivá, 2003: 41).⁴¹ Z českých festivalů ji lze spatřit především v porotách (např. Šrámkův Písek), ale i mezi účastníky (např. Skupovy Plzně 2006 s Divadlem Neslyším, ostravského festivalu Spectasulo interese 2003 s inscenací *Dům hluchého*, která získala cenu odborné poroty. Ze zlínského festivalu *Naráz* 2003 si Zoja Mikotová odvezla cenu za nejlepší inscenaci za hru *Calandriáda*.⁴² Účastnila se také odborných seminářů a přednášek (např. Symposium divadelní antropologie 2000 pořádané pod záštitou CED Brno, seminář *Užitočné divadlo* v Bratislavě v březnu roku 2003), je držitelkou ceny organizace ASSITEJ.^{43,44} Velmi hluboce se zajímá o práci sluchově postižených divadelníků a divadlo namířené pro tuto handicapovanou skupinu lidí, jejich integraci do běžného divadelního prostředí a popularizaci jejich práce u široké veřejnosti. V současné době je vedoucí ateliéru *Výchovné dramatiky*

³⁷ Představení bylo možno zhlédnout i v Čechách, a to na Moravském náměstí v Brně dne 4. června 2005 ve 13:30 v rámci akce *Brno uprostřed Evropy* (srov. Peška, 2005:116).

³⁸ Ucelený přehled o významných oceněních Loutkového divadla *Radost* do roku 1999 viz Janěková, 1999: 139.

³⁹ Viz kapitola 2.1. Historie Loutkového divadla *Radost* poznámka č. 11.

⁴⁰ Dříve Divadlo bratří Mrštíků.

⁴¹ Srov. *Pedagogové na Divadelní fakultě JAMU* [on line] 2003 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <difa.jamu.cz/pedagog/staff/mikotova.html>.

⁴² Srov. NEAUT. *Součástí přehlídky *Naráz* bylo i vyhlášení vítězů ankety *aplauz* 2003*. [on line], 2003c, [citováno dne 5. prosince 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.zlin.cz/mdz/flash_naraz.php>.

⁴³ Srov. tamtéž.

⁴⁴ Mezinárodní organizace divadel pro děti a mládež byla založena v roce 1965 a jejím úkolem je mimo jiné pořádání studijních zájezdů, nejčastěji formou workshopu, a organizuje výjezdy divadelních organizací do zahraničí. Cena organizace ASSITEJ se udílí pravidelně 20. března, který je od roku 2001 uznán jako světový den divadla pro děti a mládež (srov. *Hlavní stránky organizace ASSITEJ* [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/assitej/>).

pro neslyšící DIFA na JAMU, kde vyučuje dětskou literaturu, pohybové divadlo, literární seminář a metodiku dramatické výchovy.⁴⁵

V rámci spolupráce s Divadlem Neslyším, v němž se hodně věnuje tvorbě pro děti, uvedla např. inscenace *O ztracených barvičkách* (dětské představení, obnovenou premiérou v roce 1994 navázala na svoji inscenaci z LDR z roku 1988), *Caprichos* (představení pro dospělé o osudech malíře Francisca de Goyi, 1995⁴⁶), *Povídám, znakuji pohádku* (dětské představení, 1996), *Abeceda aneb Co se zdálo Alence* (premiéra 13. prosince 1996), *Genesis* (1997), *Okna* (společná inscenace s herci Divadla v 7 a půl, 1998), *Odyssea* (2001), *Věc není věc* (premiéra 18. dubna 2001), *Pták ve vzduchu, ryba ve vodě* (4. dubna 2002) (srov. Šedivá, 2003: 43, Kurincová, nedat.: 9 - 15) Vzhledem ke své pedagogické profesi neminulo Zoju Mikotovou ani působení v divadelním studiu Marta při DIFA JAMU Brno, kde režírovala např. inscenace *Sem tam* (premiéra 11. ledna 2004) a *Kouzelník Tom Kiks* (premiéra 9. listopadu 2005).

Hojná je její spolupráce s brněnským divadlem Polárka, kde vytvořila např. *Zázraky a divy* (premiéra 8. září 2001), *Aladinova kouzelná lampa* (premiéra 16. října 2004), *Dvacet tisíc mil pod mořem* (premiéra 13. května 2006), dále pak lze její práci spatřit v hradeckém Klicperově divadle,⁴⁷ v Městském divadle ve Zlíně,⁴⁸ v pražském Divadle Archa,⁴⁹ v jihočeském divadle v Českých Budějovicích,⁵⁰ v ostravském Divadle loutek⁵¹ a Divadelní společnosti Petra Bezruče^{52,53}. V LDR se za posledních šest let aktivně jako režisérka podílela např. na inscenaci *O nezbedné kometě aneb Pohádka pro děti, které rády koukají na oblohu* (premiéra 18. listopadu 2005, dále již jen *O nezbedné kometě*.⁵⁴

Sama je autorkou několika dramát, která si povětšinou i režíruje (např. *Dům hluchého*, *Sem tam*, *Kouzelník Tom Kiks*). Opakovaně se vrací k některým textům v rámci jedné scény

⁴⁵ Srov. *Pedagogové na Divadelní fakultě JAMU* [on line] 2003 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <difajamu.cz/pedagog/staff/mikotova.html>.

⁴⁶ Později byla přepracovaná inscenace pod názvem *Dům hluchého* premiérově uvedena 22. února 2002 v Divadle Archa.

⁴⁷ Inscenace *O pejskovi a kočičce* (premiéra 28. dubna 2000, obnovená premiéra 13. září 2002), *Ježíškova košilka* (premiéra 11. října 2003).

⁴⁸ *O pejskovi a kočičce* (premiéra 4. listopadu 2001), *Calandriáda* (premiéra 22. února 2003), *Budulíněk* (premiéra 5. února 2005), *Puf a Muf* (premiéra 24. září 2006).

⁴⁹ Inscenace *Dům hluchého* (premiéra 22. února 2002).

⁵⁰ Inscenace *Hry šálivé lásky aneb Zvláštní vlastnosti lásky aneb Podvedené stáří* (premiéra 17. února 2006, dále jen *Hry šálivé lásky*).

⁵¹ Inscenace *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* (premiéra 20. února 2004).

⁵² Inscenace *Malá čarodějnice* (premiéra 11. září 2005).

⁵³ Srov. *Divadelní premiéry inscenací režisérky Zoji Mikotové* [on line] 1999 citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/search/default.asp?txtText====zoja+mikotov%E1&nM1=1&nR1=1999&nM2=4&nR2=2007&part3=on>.

⁵⁴ Srov. *Anotace k inscenacím LDR* [on line] 1999-2001 [citováno dne 16. prosince 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/rep_21_cz.php>.

i v rozličných nastudováních (např. s inscenací *O pejskovi a kočičce* prošla dvakrát scénu Klicperova divadla a zavítala také do Zlína). Vedle klasických pohádek, u nichž je většinou i strůjcem úprav a dramaturgie (*O pejskovi a kočičce*, *Tři zlaté vlasy děda Vševeda*, *Aladinová kouzelná lampa*, *Budulínek*), se zabývá také adaptovanými básnickými texty (např. Zahradníčkova *Ježíškova košilka*). Využívá okrajových žánrů totální komunikace a pantomimy, nevyhýbá se ani jím velmi blízké commedii dell'arte (*Hry šálivé lásky*), nebojí se dětem představit dramatické postupy laterny magiky (např. inscenace *O nezbedné kometě* je de facto cele vystavěna na tomto principu). Pohybově spolupracovala na adaptacích Ivo Krobota a Petra Oslzlého uváděných v Divadle Husa na provázku a později v Jihočeském divadle a v Klicperově divadle.⁵⁵

Jejími vyhledávanými spolupracovníky je Zdeněk Kluka, který se podílí na hudební podobě většiny jejích inscenací (*Dům hluchého*, *Ježíškova košilka*, *Calandriáda*, *Sem tam*, *Tři zlaté vlasy děda Vševeda*, *Malá čarodějnice*, *Kouzelník Tom Kiks*, *O nezbedné kometě*, *Hry šálivé lásky*). V oblasti scénografie opakovaně spolupracuje s Jaroslavem Milfajtem (např. v inscenacích *O pejskovi a kočičce*, *Blecha*, *Puf a Muf*) a Pavlem Borákem (*Calandriáda* a *Budulínek*).⁵⁶

Charakteristický pro práci Zoji Mikotové je důraz kladený nikoliv na divadlo slova, ale na divadlo pohybem, gestem a obrazem. Využívá prostých a jednoduchých prvků klaunského divadla, propojuje herce a diváky, herce a muzikanty (např. v inscenaci *Pojď do mého světa*). Nebojí se na jevišti použít technické reálie každodenního života (jako je tomu u Pufa, Mufa a jejich televizního sledování olympiády), ale i nevšední kosmickou raketu s ovládacími panely (např. v *Nezbedné kometě*). Nesnaží se ve svých adaptacích klasických děl posouvat nebo přibližovat jejich příběh, ať už vyzněním, či převedením do hovorového jazyka apod. Pracuje s metaforou vyjadřovanou nejčastěji pohybem a snaží se o nezastřené sdělení obsahu díla bez podbízivých berliček laciných vtipů. Díla určená dětem u ní vychází především z dětského světa.⁵⁷

⁵⁵ Inscenace *Babička* (premiéra 9. září 1997 v DHNP, 17. června 2005 v Českém Krumlově na otáčivém hledišti Jihočeského divadla) a *Báječná léta pod psa* (premiéra 3. února 1996 v DHNP, 15. října 2005 v Klicperově divadle).

⁵⁶ Srov. Divadelní premiéry inscenací režisérky Zoji Mikotové [online] 1999 citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/search/default.asp?txtText===zoja+mikotov%E1&nM1=1&nR1=1999&nM2=4&nR2=2007&part3=on>.

⁵⁷ V inscenaci *O nezbedné kometě* si hlavní hrdinka do kosmické rakety s sebou odnáší plyšového medvíčka, který ale není infantilním symbolem. V pravou chvíli ožívá a hrdinům pomáhá z nesnází, plní tedy přesně tu funkci, kterou do podobných „stvoření“ děti vkládají – je jejich kamarádem a pomocníkem.

O svém působení v LDR v osmdesátých letech minulého století se Zoja Mikotová sama vyjádřila jako o možnosti „*dávat radost malým dětem (...) Dát divadelní tvar oblíbeným knihám z dětství (...) Pracovat se slušnými lidmi v tichém, soustředěném prostředí, kam tehdejší politika skoro nezasahovala...*“ (Janěková, 1999: 74).

Dalším režisérem, který se v LDR poprvé objevil s inscenací *O Palečkovi* (premiéra 29. srpna 1983) a pak na dlouhých třináct let zmizel a vrátil se až s inscenací *Když jde kůzle otevřít* s použitím poezie díla Jana Vodňanského (premiéra 3. května 1996), je Pavel Polák. Od tohoto data je jeho spolupráce s tímto divadlem velmi úzká. Není zde tak hojně režijně zastoupen jako Vlastimil Peška, přece ale si jeho tvorba vydobyla v LDR svoje postavení. V současnosti lze v divadle spatřit Polákem režírované inscenace *Míček Fliček* (premiéra 20. září 2002), *Tři čuníci nezbedníci* (premiéra 24. září 2004) a *Hraní o Červené Karkulce* (premiéra 28. dubna 2006).

Původní profese Pavla Poláka je herecká, nicméně v práci režijní ho tento fakt nedegraduje na pouhou práci s hereckým „kumštem“, na hereckou režii, ale pomáhá mu rozvíjet tvůrčí postupy na úrovni hry s fantazií. Jeho domovskou scénou je Městské divadlo v Mostě – Divadlo rozmanitostí, což je zdejší loutková scéna, na které Pavel Polák zastává funkci dramaturga. Od roku 2000 se tu jako režisér představil s inscenacemi *Když jde kůzle otevřít* (první uvedení v LDR, mostecká premiéra 28. dubna 2000), *Hra o Štědrém večeru* (premiéra taktéž 28. dubna 2000), *Kubula a Kuba Kubikula* (premiéra 6. dubna 2001), *Čert, Káča a beránkové* (premiéra 22. února 2002), *Vánoční pohádka* (premiéra 28. listopadu 2003), *Hraní o Karkulce aneb Pohádka z bedny* (obnovená premiéra 22. října 2005),⁵⁸ *Slůně aneb Proč mají sloni dlouhé choboty* (první uvedení v LDR, mostecká premiéra 25. listopadu 2005) a *Vánoce tři sněhuláků* (premiéra 25. listopadu 2006).⁵⁹

Vedle LDR spolupracoval také s divadlem Minor,⁶⁰ s Naivním divadlem v Liberci⁶¹ a s pražským divadlem Pídivadlo.⁶² Hojně se podílí na textové podobě dramatických kusů, a to nejen ve své režii. Při samostatných adaptacích vychází velmi často z původních pohádek, básní, bajek či známých příběhů (např. inscenace *Slůně aneb Proč mají sloni dlouhé choboty*, *Hraní o Červené Karkulce*, *Hraní o Karkulce aneb Pohádka z bedny*, *Kubula*

⁵⁸ Jde o stejný text jako v LDR.

⁵⁹ *Divadelní premiéry inscenací režiséra Petra Poláka* [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/search/default.asp?txtText=petr+pol%E1k&nM1=1&nR1=1999&nM2=4&nR2=2007&part3=on&part6=on>.

⁶⁰ Inscenace *Šla barvička na procházku*, premiéra 1989, *Potkal klauna potkal kloun*, premiéra 2. listopadu 2001.

⁶¹ Inscenace *Kolíbá se velryba*, premiéra 8. prosince 2001.

⁶² Inscenace *Červená Karkulka*, premiéra 28. května 2005, a *Hraní o Červené Karkulce*, premiéra 22. října 2005.

a *Kuba Kubikula*, *Povídání o pejskovi a kočičce*, premiéra 25. října 2003, *Sněhurka a sedm permoniků*, premiéra 30. března 2006, *Tři čuníci nezbedníci*, *Kráska a zvíře*, premiéra 20. ledna 2006). Opakovaně se zabývá básnickou tvorbou Jana Vodňanského (např. inscenace *Potkal klauna potkal kloun*, *Když jde kůzle otevřít*) a podílí se také na dramatizacích textů v autorském tvůrčím tandemu. S Milanem Pavlíkem vytvořil *Vánoce tři sněhuláků*, s Tomášem Alferim dramatické texty *Cesta kolem světa za osmdesát minut* (premiéra 10. května 2002) a *Baron Prášil* (premiéra 23. května 2003), s Iljou Hurníkem pak *Muzikantské pohádky* (premiéra 21. října 2005). V oblasti scénografie Polák nejčastěji spolupracuje s Jaroslavem Milfajtem, u výpravy i loutek.⁶³

S přepisem Vyskočilova textu *Malý Alenáš*, uvedeném pod stejným názvem v roce 1987 v divadle Minor, získal Pavel Polák cenu Českého literárního fondu.⁶⁴

Zcela typickým Polákovým rysem je famózní prezentování jakéhosi divadla na divadle, což snad souvisí právě s jeho hereckými základy. Nejde mu o prosté převedení příběhu na scénu, nejde o „hraní“, ale o „hraní si“. Hrdinové, samostatní ve své existenci a nijak nezainteresovaní na příběhu, jen jakoby náhodou vstupují do hry. Dědeček v *Míčku Flíčku* pilně okopává zahrádku nic nevěda o chystaném příběhu, dva tuláci v *Hraní o Karkulce aneb Pohádka z bedny si čistě z nudy* začnou povídat pohádky a jejich náhodným produktem je ta *O Červené Karkulce* atd. Do příběhu, který se tímto „hráním si na...“ rozvolňuje, jsou pak vsouvány postavy a hrdinové, kteří s hlavní linií příběhu nemají nic společného a často se na scéně zjevují jen proto, aby se tam už nikdy nevrátili (viz červík v *Hraní o Červené Karkulce*, či krtek v *Míčku Flíčku*). Tato potřeba bavit podrobnostmi má někdy charakter samoúčelný. Nesporným kladem inscenace je ovšem vtip, originalita a um, s jakým se na scéně ony samoúčelné odchylky od hlavního děje objevují.⁶⁵

Prvním představením, kterým se *Vlastimil Peška* v LDR uvedl, byla nepříliš úspěšná parafráze pohádky Boženy Němcové *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, premiérově uvedená ke čtyřicátému výročí LDR dne 22. září 1989 (srov. Matoušek 1999: 45). Přes počáteční nezdar⁶⁶ se ale Peškovi podařilo prosadit se nejen v tomto divadle, ale obecně na poli divadel jako takových. Je proto více než mrzuté, že širší obecné i odborné povědomí o jeho režijní

⁶³ Srov. tamtéž.

⁶⁴ Srov. *Historie divadla Minor* [on line] 2003 [citováno dne 21. listopadu 2007]. Dostupné na WWW <minor.cz/main.php?page=divadlo&j=4>.

⁶⁵ V inscenaci *Hraní o Červené Karkulce* je pomocí praktik černého divadla vytvořena i bez tmavého pozadí postavička šneka. Pěst v rukavici a dva míčky na drátích jsou ukázkou naprosto precizní práce s fantazií tvůrců i příjemců.

⁶⁶ Režisér se snažil text zaktualizovat politickými problémy totalitního režimu, což se u dětí nesešlo s velkým pochopením (viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou).

práci není nikterak velké. S jeho příchodem došlo v LDR k proměně repertoáru a způsobu práce. Divadlo se v jeho rukou muselo vyrovnat s nástupem a také ústupem nové generace publika v porevoluční době. Na rozdíl od svých předchůdců režisér pracuje méně s loutkou, obrací se více na známé texty, které dále rozpracovává, využívá postupů divadla na divadle atd. Jeho návaznost na předchozí podobu divadla lze spatřovat v pokračování a posilování hudební tradice přecházející až k muzikálu.⁶⁷ Jeho provázanost s LDR je logicky ze všech tří výše uvedených režisérů největší, vždyť je zde kmenovým režisérem a zároveň ředitelem. Přes veškerou polemiku nad způsobem Peškovy režijní práce jde o muže, který určuje podobu jediné oficiální loutkové scény na jižní Moravě.

⁶⁷ Za jedny z průkopníků inscenační podoby muzikálu v Brně lze považovat Stanislava Mošu s Městským divadlem Brno. Práce Vlastimila Pešky nicméně není tak pompézní a předimenzovaná jako v případě MDB.

3. Vlastimil Peška – osobnost

Budoucí ředitel, umělecký šéf a režisér LDR Vlastimil Peška se narodil 3. března 1954 v Ořechově u Brna, kde také coby dvanáctiletý založil loutkářský kroužek a dle svých vlastních slov „už tehdy (...) trošku upravoval hry a hříčky, maloval kulisy. Ale tenkrát (...) chtěl být dirigentem a vynikajícím houslistou“ (srov. Hladká, 2004: 11).⁶⁸ Což zpečetil v roce 1980, kdy na brněnské JAMU ukončil studium kompozice (srov. Zbořilová, 2004c: 5).⁶⁹ Pět let na to úspěšně dovršil také studium režie u Richarda Mihuly, opět na JAMU v Brně⁷⁰ (srov. Jančařík, 2004b: 16). Během studií si přivydělával mimo jiné hraním v různých divadlech. Takto se také, díky hraní na housle v brněnské operetě, dostal v roce 1976 na olomoucký Festival hudebních divadel. Zde se seznámil s Ypsilonkou Jana Schmidta (srov. Zbořilová, 2004c: 5, Kučerová, 2004: 17). Díky hostování s hrou *Strakonický dudák*,⁷¹ ke které byl Peška autorem hudby a kde si také zahrál tři menší role, se v roce 1979 v pražském divadle Disk⁷² opětovně setkal s Janem Schmidtem. Peška Schmidta zaujal a na další tři léta se pak pod jeho vedením profesně upsal právě Ypsilonce (srov. Zbořilová, 2004c: 5).⁷³ V roce 1982 z důvodu svých vlastních režisérských ambicí spolupráci s Ypsilonkou ukončil a přešel do Severomoravského divadla v Šumperku, kde ale měl paradoxně režijních příležitostí mnohem méně. Kromě výše zmíněných divadel Vlastimil Peška spolupracoval i s divadly v Ostravě, Zlíně, Uherském Hradišti, Jihlavě nebo v Hradci Králové (srov. Zbořilová, 2004c: 5).

V roce 1989 získal první plné režisérské angažmá také v brněnském Divadle bratří Mrštíků, které ale téhož roku opustil a přijal místo dramaturga Českého rozhlasu. Konkrétně se věnoval Brněnskému rozhlasovému orchestru lidových nástrojů (BROLN) Jindřicha Hovorky. Po jeho zániku vstoupil 1. prosince 1993 do LDR jako umělecký šéf. Nový rok 1994 však již započal jako jeho ředitel (srov. Zbořilová, 2004c: 5, Kučerová, 2004: 17, Zbořilová 2004b: 21).

⁶⁸ Tyto drobné úpravy se posléze stanou velmi charakteristickým rysem a základním stavebním kamenem jeho tvorby právě v LDR.

⁶⁹ Jeho absolutoriem se stala trojdílná symfonická skladba Euterpé (srov. Zbořilová, 2004c: 5).

⁷⁰ Jako svoji závěrečnou práci nastudoval v šumperském divadle budoucí režisér s celým ročníkem JAMU inscenaci *Balada z hadrů*, kde se mimo jiné setkal s čerstvě dostudovanou herečkou Evou Lesákovou, svojí budoucí ženou (srov. Jančařík, 2004b: 16).

⁷¹ Pod režijním vedením Zdenka Koloče.

⁷² V sedmdesátých a osmdesátých letech bylo celkem běžné, že si brněnská JAMU a pražská DAMU „vyměňovaly“ svá absolventská představení. Mladí herci tak dostávali šanci ukázat své umění širší paletě režisérů, kteří si mezi nimi vybírali budoucí členy svých hereckých ansáblů.

⁷³ Vladimír Čech (2001: 9) v jedné ze svých recenzí přímo přirovnal Peškovu dramatikou ke stylu Ypsilonky v jejích počátcích, což jen svědčí o kouzlu, které liberecké divadlo pro Pešku představovalo a představuje. Obdiv k Ypsilonce Peška doznal např. v článku Libuše Zbořilo z Loutkáře z roku 2004 (srov. Zbořilová, 2004c: 17).

Od roku 1973, po celou dobu svých studií i léta následující až do současnosti Vlastimil Peška řídí také Ořechovské divadlo⁷⁴ ve svém rodišti, kde je stejně jako v LDR, režisérem i ředitelem v jedné osobě. Mimo to si zde také převážně sám navrhuje scénu. Ač šlo původně o neprofesionální soubor, díky prolínání herců z tohoto divadla a herců z LDR, došlo obzvláště u Ořechovského divadla k značnému potření původně amatérské produkce (srov. Zbořilová, 2004c: 5). V ořechovských inscenacích se tak lze setkat např. s kmenovými herci LDR, jakými jsou např. Radim Koráb (v inscenacích *Cvokstory*, *Strakonický dudák*, *Po všem hovno, po včelách med*), Vilém Čapek (*Cvokstory*), Jan Pavel Riedl (*Strakonický dudák*), Tomáš Slezák (*Zrzavá subreta*) atd. (srov. Peška, 2003: 39).

Sám Vlastimil Peška vystupuje v divadle především jako jeho ředitel, režisér a nemalou měrou se podílí na hudební podobě divadelních inscenací, ať už svých,⁷⁵ či v režijních pracích svých kolegů. Hudebně spolupracoval např. s režisérem J. Bílkem v inscenaci *Kašpárkovo království* (premiéra v březnu 2004) nebo s P. Polákem ve *Třech čunících nezbednicích* (premiéra v září 2004). Dále pak ho lze spatřit i v hereckých rolích (viz např. inscenace *Swing*).

Společně s Vlastimilem Peškou se LDR účastní velmi pravidelně mnohých domácích i zahraničních festivalů (srov. Zbořilová, 2004c: 5, Kučerová, 2004: 17, Zbořilová, 2004b: 21, Pospíšilová, 2003: 10).⁷⁶

Vlastimil Peška si za svoji práci vysloužil hned několik oficiálních ocenění. Za inscenaci *Převýborná historie o benátském kupci* byl např. odměněn hlavní cenou festivalu České divadlo 1999/2000. Za inscenaci *Husovické Betlém* sklídl pochvalu také na světové výstavě v Hannoveru (srov. Zbořilová, 2004c: 5).

Ročně odehraje dvacetičlenný herecký soubor⁷⁷ LDR za pomoci hrajícího technického personálu a hostujících herců asi na čtyři stovky představení. Návštěvnost se v současnosti

⁷⁴ V Ořechovičkách u Brna (pozdější Ořechov) bylo divadlo založeno 21. dubna 1902 pod názvem Kroužek ochotníků v Ořechovičkách. Postupem času zcela pochopitelně několikrát došlo ke změně jména i „majitele“ tohoto divadla, nicméně divadlo se udrželo přes sto let. Od druhé poloviny šedesátých let 20. století došlo k desetileté přetržce v dramatické tvorbě a divadelní produkci. Od roku 1975 ale Ořechovské divadlo opět navázalo na svoji tradici. V současné době toto divadlo bojuje za vlastní divadelní prostor, na jehož realizaci chybí potřebný finanční obnos (srov. Peška, 2003: 7-26).

⁷⁵ Režijně a hudebně se podílel např. na inscenacích *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* (1989), *Psaníčko na cestách aneb Pošlácká pohádka* (1993), *Kašpárek čaruje* (1994) *Staré pověsti České* (1994), *Měla babka čtyři jabka* (1994), *Cvokstory* (1995), *Černošský pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je* (1995) a mnoho dalších (úplný soupis viz Janěková, 1999: 131-133).

⁷⁶ Např. Jiráskův Hronov, divadelní festival ve Svojanově, pražský Přelet nad loutkářským hnízdem, divadelní přehlídka ve Vysokém nad Jizerou, zahraniční festivaly např. na Slovensku nebo ve slovinském Mariboru. Kompletní soupis zahraničních zájezdů viz Janěková, 1999: 140.

⁷⁷ Informace se vztahuje ke stavu v březnu 2007 (srov. *Osobnosti LDR* [on line] 1999-2001 [citováno dne 25. března 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/osobnosti_cz.php>.).

velmi často pohybuje kolem 90% (srov. Kučerová, 2004: 17). Zcela specifické místo zaujímaly v repertoáru LDR tzv. *Večery za paravánem aneb Devadesát minut s hostem a Radostáky*. Šlo o volné pásmo písní a scének⁷⁸ provázané vždy s konkrétním hostem, jako např. s Petrem Nárožným, Mojmírem Maděříčem, Pavlem Dostálem, Bolkem Polívkou, Stanislavem Zindulkou a Pavlem Zedníčkem. Představení se poprvé objevilo v sezóně 1998/99 a hrálo se pouze jedenkrát v rozmezí šesti měsíců, šlo tedy o premiéru i derniéru současně, a mělo spíše charakter besídky.⁷⁹ Od sezóny 2005/2006 se ale tento typ dramatické produkce neobjevuje.⁸⁰

V obou divadlech, v Ořechovském⁸¹ i v LDR, Vlastimil Peška tvoří převážně tzv. hudební komedie a soustřeďuje se nejen na práci režiséra či scénografa, ale také skládá scénickou hudbu, upravuje texty a občas ho lze spatřit na prknech divadla coby herce, velmi často v doprovodu hudebního nástroje.

Kromě divadelního působení Vlastimil Peška také dlouhá léta spolupracuje s Klubem moravských skladatelů a občasné koncerty (jeden z posledních s názvem *Vitráže* na počátku roku 2007)⁸² jsou důkazem Peškovy aktivní účasti na hudebním poli jakožto skladatele (srov. Pospíšilová, 2003: 10). V roce 1997 také vyšla jeho kniha pro děti *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*,⁸³ u níž je Vlastimil Peška podepsán jako tvůrce úpravy klasické verze pohádky Boženy Němcové. Bohužel se na knize velmi negativně podepsala Peškova divadelní praxe. Přehršel nijak nezakotvených dialogů tvořících jádro příběhu, přítomnost zbytečných postav, které by na divadle „mile“ odpoutávaly pozornost a daly divákovi odpočinout, v knize ruší a zcela neefektivně retardují děj. Dialog je rozvláčný, chybí mu jevištní gradace a švih rychle se střídajících dramatických replik. Kniha opatřená písněmi, a to i s notovým zápisem, ani společně s milými ilustracemi Zuzany Grufíkové-Kopecké proto nemohla vzbudit větší ohlas u dětského čtenáře, popřípadě zpěváka.

⁷⁸ Jednalo se o produkci známých a úspěšných skečů z inscenací nebo naopak vtipných výstupů, které se do oficiální produkce divadla nevešly (srov. and, 2000: 8).

⁷⁹ Večer byl koncipován jako rozprava s daným hostem volně prokládaná písněmi a improvizací. Nesla se plně v duchu invenčního umění okamžité reakce hosta, herců i diváků (srov. Janěková, 1999: 106 – 107).

⁸⁰ *Večery za paravánem* jsou nicméně stále avizovány, což lze doložit i v nabídkovém katalogu na sezonu 2006/2007 (srov. Janěková, Jančařík, 2006: 1).

⁸¹ Za dobu své existence Ořechovské divadlo spolupracovalo v šedesátých letech 20. století také s VÚ 5640, respektive zde povolány vojáky, konkrétně např. s J. Wykrentem (Peška, 2003: 23, 50).

⁸² Viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou.

⁸³ Byla vydána nakladatelstvím Schneider v Brně a čítá 66 stran textu.

Ke stému výročí Ořechovského divadla v roce 2003 Vlastimil Peška vydal o poznání zdařilejší knihu zaměřenou na historii právě tohoto divadla.⁸⁴ Později byl s podobným námětem natočen i film (srov. Zbořilová, 2004c: 5).⁸⁵

Mezi lety 2003 a 2005 bylo možno zaznamenat Vlastimila Pešku také na stránkách deníku Rovnost, kde v rámci inzertní stránky psal krátké noticky informačního charakteru, pozvánky k představením, novoroční zdravice, poznámky k festivalům atd.⁸⁶

Jeho hlavní tvůrčí doménou však byla a stále zůstává režie.

⁸⁴ Kniha vyšla v Ořechově u Brna pod názvem *Úhledné škatulky aneb Sto roků Ořechovského divadla*. Vlastimil Peška je tu uveden jako hlavní redaktor. Vyjma jediného příspěvku Jana Císaře, však bezmála devadesátistránkovou knihu napsal sám. Na jejím vydání se podílelo Ořechovské divadlo.

⁸⁵ Padesátiminutový snímek *Třetí kostel* zachycuje v krátkosti historii Ořechovského divadla a seznamuje především s hereckými osobnostmi a osudy divadla posledních tří generací (srov. Zbořilová, 2003b: 22).

⁸⁶ Viz kapitola 2.2. Loutkové divadlo Radost od 90. let minulého století.

4. Vlastimil Peška - režisér

V pořadí již sedmým ředitelem LDR se počátkem roku 1994 stal Vlastimil Peška. Do tohoto divadla vstoupil již o měsíc dříve, a to 1. prosince 1993 jako umělecký šéf. Pro teatroložku Libuši Zbořilovou Peška představuje renesanční osobnost jedenadvacátého století, neboť se u inscenací podílí na textové složce (je jejím tvůrcem či látku adaptuje do dramatické podoby), autorem scénické hudby po stránce hudební i textové; režisérem, méně často i autorem či spoluautorem scény a kostýmů (2004c: 5). Peška sám svoji tvorbu označuje za hudební lidové divadlo (srov. Kučerová, 2004: s. 17). Slovem „lidové“ zde však neodkazuje na divadlo svázané s folklorem, i když i s ním ve svých inscenacích počítá. Ve skutečnosti ale naráží hlavně na divadlo hrané pro širokou diváckou vrstvu.

Po pozorném pročtení repertoáru LDR si lze povšimnout Peškovy záliby v tylovském „aneb“ v titulech jednotlivých her.⁸⁷ Peška je hojně autorem textů (*Měla babka čtyři jabka*, 1994, *Cvokstory*, 1995, *Dostavník do Lordburgu*, 1996, *Swing*, 2003), ale ještě četněji se u něj jedná o adaptace či úpravy známých příběhů (*Staré pověsti české*, 1994, *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je*, 1995, *Dlouhý široký a Bystrozraký*, 1996, *Lucerna*, 1997, *O perníkové chaloupce*, 1998, *Carmen*, 1998 a mnoho dalších). A právě zde využívá ono „aneb“, kterým se otevřeně hlásí ke „starému známému“ tématu, ale pokouší se dále příběh přetvářet, rozvinout ho jiným směrem, odmytizovat atd.

Peškovým nejčastějším dramaturgickým prostředkem je parodie, hudební, příběhová i slovní,⁸⁸ laskavá a neútočná, kterou používá jako mezigenerační svorník. Dětem předkládá příběh humorný a ve svých hlavních principech v podstatě zachovaný v základní podobě. Svoji dramaturgickou práci sám hodnotí takto: „*Existující texty si sice, dejme tomu, přizpůsobuji svému režijnímu cítění, ale vždy se snažím zachovat kolorit a dějovou linii původního autora. Nejčastějším zásahem bývá značné krácení tématu, ale to přináší můj naturel a doba, ve které žijeme.*“⁸⁹ Pozornost dospělých pak pomocí parodie, gagů a slovních vtipů oživuje a udržuje v kontinuu děje. Odbouráváním a záměrným patosem příběh odlehčuje a zpříjemňuje jeho vnímání. Peškův oblíbený postup při práci s výstavbou vtipu

⁸⁷ Jen namátkou uveďme např. *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo* (2000), *Popelka aneb Pohádka z babiččiny truhličky* (2002), *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?* (2003), *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu* (2004), *Broučci aneb Ze života svatojánků* (2005). Také teoretická práce o historii Ořechovského divadla *Úhledné škatulky aneb Sto let Ořechovského divadla* je důkazem toho, že se autor (a režisér v jedné osobě) neomezuje pouze na divadelní hry.

⁸⁸ V inscenaci *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo* (2000) používá Peška oblíbený pohádkový nomen omen hlavních hrdinů. Fintivý nápadník se jmenuje Odér, princ-jedlík je Drobeček atd. (srov. Zbořilová, 2000b: 7). U inscenace *O Smolíčkovi* (2002) jsou postavy pojmenovány zcela analogicky Malá a Velká.

⁸⁹ Viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou.

je doslovné převedení běžného metaforického slovního spojení: postavy „berou“ nohy na ramena, jsou pro něco „zapáleny“, „brousí“ si jazyk (až jiskry létají) atd. (viz *Husovické Betlém*, 1997, *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003 apod.). Pro posílení komické stránky inscenace režisér často svěřuje ženské role mužským hercům (viz Sudička Láďa ve hře *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, matka Barbora v inscenaci *Na tý louce zelený*, 2001, Macecha v *Popelce aneb Pohádka z babiččiny truhličky*, 2002, Vlasta ve *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004, Gertrúda v inscenaci *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*, 2006).

V průběhu bezmála patnáctileté Peškovy tvorby je patrná tendence k opakování témat a nápadů. Stejně jako ve *Cvokstory* (1995) se i ve *Swingu* (2003) narodí nové dítě, které nás provází celým příběhem, i když jde vlastně o personifikované abstraktum.⁹⁰ Taktéž finále *Husovického Betléma* (1997) a inscenace *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu* (2004) jsou věnovány pajánu na moravský alkohol (slivovici v prvním případě a borovičce v případě druhém). Hudební nástroje a loutky se v inscenacích propojují. Použití dlouhých tyčí⁹¹ jako obřích „ozvučných dřívek“ se taktéž v inscenacích vrací, antiiluzivní postupy se opakují, doslovně se přehrávají inscenační poznámky (srov. *Lucerna*, 1997, *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003), příběhy a dramatické nastudování režisér přenáší z desetiletí do desetiletí a z divadla do divadla.⁹²

Peškovy inscenace mají často jako dramatický celek podobu, nebo v určitých scénách alespoň uplatňují principy divadla na divadle (*Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli tam to všechno je*, 1995, *Lucerna*, 1997, *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, *Na tý louce zelený*, 2001, *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004, *Perníková chaloupka aneb Jenom jako*, 2006 atd.).⁹³ Nejlépe bychom režisérovi práci mohli označit přívlastkem *razantní*, neboť jsou to díla živá, plná hudby, světla, barev a nápaditých kostýmů. Herecké akce jsou vršeny jedna na druhou. Peška, coby režisér, jak sám uvedl v rozhovoru s Andreou Kučerovou, počítá s dítětem (a koneckonců i s dospělým) třetího tisíciletí zvyklým sledovat televizní seriály a akční filmy. Bohužel někdy ve své snaze přinášet „za každým

⁹⁰ V prvním případě se jedná o Dítě století, které se rodí jako „hmotné“ dítě na počátku století a stává se průvodcem po všech neduzích 20. století. V druhém případě je zhmotněn taneční styl swing jako (opětovně!) nově se rodící dítě, které vymyslí hudební styl, je po něm pojmenováno a zanechává ho světu coby svoje dědictví.

⁹¹ Tedy bojových kopí ve *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách* (2004), nebo samoúčelných čistě hudebních prostředků ve *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět* (2005).

⁹² *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* byl nastudován LDR dvakrát, pohádka *O perníkové chaloupce* dokonce v různých divadlech během dvou sezón třikrát, viz Příloha č. 3: Soupis režii Vlastimila Peška.

⁹³ V *Lucerně* (1997) byly antiiluzivní principy použity poprvé, v inscenaci *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je* (1995) se přímo odkrývá technické zázemí divadla (srov. Zajíc, 1999: 94-100).

pátým slovem akci“ (Kučerová, 2004: 17) nedává divákovi prostor pro samostatné dokončení načrtnuté myšlenky, nebo je naopak zbytečně doslovný. Příkladem nám může být polopatisticky podaná nepoučitelnost lidí 21. století v inscenaci *Cvokstory* (1995), kdy dochází k dějinnému opakování stále stejných „chyb“, jakými jsou neschopnost se domluvit, vyjít si vstříc, mocenské zájmy privilegovaných atd. Taktéž obdobné vyústění v didaktickém zakončení inscenace *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách* (2004) nemuselo být konečnou písní zdůrazněno a ve svém dopadu tedy vlastně oslabeno. Nutno říci, že divadlu sluší i jistá nedořečenost, počítající s aktivní účastí diváka.

Veškeré inscenace jsou limitovány omezenou schopností dětí soustředit se, představení jsou tedy kratší (maximálně osmdesát minut), Peška se pak do nich snaží vměstnat co nejvíce obsahového sdělení. Některá místa jeho her ale prostřednictvím této maximální „kondenzace“ mohou vyznít a namnoze i vyznívají hluše a prázdňě, neboť si divák buď zpětně nepamatuje kontext, nebo na něj takto zahlučené představení působí jako snaha přemírou smyslových impulsů zakrýt lacinou prvoplánovou banalitu. Taková inscenace je pak koncipována především jako snaha neustále diváka bavit. Humorné skeče a výstupy jsou někdy velmi samoúčelné a jejich svázanost s tématem či pouze s gestem sdělení je minimální až nulová (např. představování a odůvodňování ženských hrdinek v inscenaci *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003). Na základě toho jsou tedy takové výstupy v dramatickém základu inscenace zcela zbytečné.

Nicméně Vlastimilu Peškovi se nedá upřít v naší době až nepopulární laskavost. I přes veškerou snahu o vysokou akčnost, která se nevyhýbá potyčkám slovním ani fyzickým, se všechny jeho inscenace vyznačují nezaměnitelnou dobrotou na všech úrovních významu toho slova. I zlo, ač neztrácí žádné ze svých primárních záporných atributů ústících do neštěstí, křivdy či smutku, tu má lidskou tvář (například Sudičky v inscenaci *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, Jezinky ve hře *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku*, 2002, babka v Perníkové chaloupce se peče jenom „jako“ atd.). Peška dětem předkládá jednu z variant, jak je možné s vlastním strachem bojovat. Tedy najít si na něm paradoxně něco, co je jim jako divákům (ať už dětem či dospělým) blízké a s čím se tedy lépe bojuje. Snaží se zlo konkretizovat, personifikovat, přetvářet obecnou obavu v jeho pojmenovanou podobu, se kterou se člověk celkově lépe vyrovnává. Na jevišti tak prezentovanou smrt přebírají loutky (např. v inscenacích *Staré pověsti české*, 1994, nebo *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka*

v *Čechách* 2004⁹⁴). Pouze ve hře *Swing* (2003) zasahuje abstraktní postava Smrti do příběhu jako integrální součást života.

K největšímu posunu v dramatické práci Vlastimila Pešky došlo po uvedení hry *Lucerna* (1997) v polovině devadesátých let minulého století. Režisér, který se snažil tvořit v duchu kolektivního hrdiny, se začal soustřeďovat na individualitu hereckých postav (srov. Zajíc, 1999: 99). V dřívějších inscenacích (*Cvokstory*, 1995, *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je*, 1995, *Dostavník do Lordburgu*, 1996) nelze příliš mluvit o hlavním hrdinovi, např. v inscenaci *Cvokstory* (1995) jsou jednotliví členové rodiny Storokových pojmenováni, ale tím jejich individualizace končí. Režisérovi šlo prvotně o přenesení informace zakotvené v inscenaci, čím vícehlasé toto sdělení bylo, tím lépe. V *Lucerně* (1997) se začínají objevovat jednotlivé charaktery postav. Jednota sdělení je stejná, režisér se k němu nicméně dostává ústy každé postavy jednotlivě, vlastní cestou. V *Lucerně* (1997) byly položeny základy dnes pro Pešku typické vícehledovosti a nadhledu. Za dominantní režijní postup posledních deseti let tedy můžeme považovat snahu o zobrazení relativnosti světa. V jeho inscenacích se v podstatě stále nesetkáme s jedním či dvěma hlavními hrdiny, většinou jde o kolektiv postav, z nichž každá se ale na daný problém dívá svými očima, svou hlavou, svým srdcem. Především pro starší děti je to velká škola tolerance.

Individualizace dramatických postav s sebou přinesla nejen možnost názorových střetů, ale poskytla režisérovi i prostor pro zlidštění svých hrdinů. Postavy jsou klasicky děleny na kladné a záporné, což jim nicméně nebrání, aby i kladný hrdina byl ješitný, záporný odmítl kouřit cigarety, plakal dojetím atd. V některých inscenacích dochází až k stereotypům takto přidělovaných vlastností, a to obzvláště v kategorii inscenací pro mateřské školy, kde většinou jeden hrdina „vlastní“ jednu – velmi dominantní – špatnou vlastnost (v inscenaci *Broučci aneb Ze života svatojánků*, 2005, je Brouček hodný, ale neposlušný, Beruška laskavá, ale urážlivá). U starších diváků jsou charakterové vlastnosti rozmanitější a hlavně složitější.

Herecký ansámbl pod Peškovým vedením je velice kompaktní. Herci jsou schopni hrát, tančit, hrát na hudební nástroj,⁹⁵ zpívat, na jednoduché úrovni vodit loutky. Možná právě tato multifunkčnost pomohla provázat celý soubor v jeden organismus. Dříve tak docházelo díky Peškovu režijnímu záměru k splývání postav (viz *Cvokstory*, 1995, *Dostavník do Lordsburgu*, 1996), divák měl pocit spíše organismu než jednotlivých osobností. Takováto jednodušnost je

⁹⁴ Zde jde o zachycení válečného boje. Množstvím „usmrcených“ maňásků tak režisér zintenzivňuje válečné hrůzy, k odlehčení ale pak na jeviště může být vpuštěn Zametač a „mrtvoly“ vymete se slovy: Co je to tu za nepořádek, neumíte si po sobě uklidit?!

⁹⁵ Vlastimil Peška dokonce zašel i tak daleko, že si vlastní nástroje vymýšlí (viz inscenace *Vlasta koplá Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004).

u některých inscenací patrná ještě i dnes, v tomto případě se ale jedná o režisérův záměr (např. v inscenaci *Broučci aneb Ze života Svatojánků*, 2005, u představitelů Verunků, u inscenace *Vlasta kopl Vlastu aneb Divčí válka v Čechách*, 2004, je to zase kompaktnost Slovanů jako jedné etnické skupiny), nebo jde o postavy opravdu vedlejší, které se nestanou individuí prostě proto, že k vlastní exhibici nedostanou příležitost. V současnosti může být herec pro Pešku obrazem jedné dramatické postavy nebo hrát postav více.

Peškovo režijní vedení herců lze směle označit jako režijní koordinaci. Herci dostávají prostor pro naplňování vlastní představy o postavě, režisér je jim nápomocen pouze v konečném tvaru. Peškova práce je prosta jakéhokoliv požadavku na psychologické prožívání. Režisér předloží herci svoji vizi postavy, na herci je pak naplnění této představy. Improvizaci vítá režisér na zkouškách, v konečném tvaru je ale herecká práce fixovaná.⁹⁶ Samostatností v práci tedy Peška poskytuje hercům zajímavé příležitosti jejich uměleckého růstu, což se setkává s úspěchem u herců s dostatečnou invencí. Nenalezne-li ale herec vnitřní kontakt se svojí postavou, může se v přílišné volnosti ztratit a výrazově rozmělnit (postava je pak nekompaktní a charakterově nejednotná, viz *Smrt v inscenaci Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět*, 2005).

S příchodem mladých herců do Divadla Radost a s Peškovým požadavkem na jejich výše zmíněnou technickou univerzálnost (zpěv, hra na hudební nástroje, tanec, činohra) došlo k profesnímu rozštěpení souboru. Zástupci starší generace (Karel Heger, Eva Jurůjová, Kateřina Rakovčíková, Zdeněk Ševčík) jsou vesměs vystudovaní loutkoherci. V mladší generaci (Vilém Čapek, Stanislava Havelková, Erika Kubálková, Nicole Maláčová, Pavel J. Riedl, Petr Šudoma) lze nalézt činoherní a muzikálové herce, v omezené míře herce s baletním či operetním vzděláním. Kromě Sandry Riedlové⁹⁷ ale mladší členové ansamblu nejsou loutkoherci-profesionálové: S průpravou jim pomáhají starší hereční kolegové.⁹⁸ Tento fakt má pochopitelně neblahý vliv na naplnění uměleckého obsahu loutkového divadla jako takového.

Z výše uvedeného pramení i zvláštní postoj Vlastimila Pešky k loutkám. Je ředitelem a režisérem loutkového divadla, přesto se ale v nejedné jeho inscenaci loutky vůbec neobjeví, nebo jsou pojaty pouze jako doplněk hlavního příběhu a mají funkci spíše rekvizity (např. inscenace *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003, *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*, 2006). Režisér sám tento dramaturgický postup charakterizuje

⁹⁶ Viz Příloha č. 25: Přepis rozhovoru s herečkou Erikou Kubálkovou.

⁹⁷ Sandra Riedlová prošla dvěma ročníky katedry alternativního a loutkového divadla na pražské DAMU (srov. Janěková, 2004: 21).

⁹⁸ Viz. příloha č. 25: Přepis rozhovoru s herečkou Erikou Kubálkovou.

a vysvětluje takto: „*Nejde o chápání loutkového divadla, ale o chápání tvůrčího přístupu ke konkrétní inscenaci. Jsou prostě scénáře (...) které se již předem loutce brání. Lépe řečeno, inscenování s loutkou (...) by tématu spíše ublížilo. Pak je lépe přistoupit k činohernímu vyjádření. A je to samozřejmě i naopak. Mám ve velké oblibě kombinace hraní činoherního, spojeného s animací. A je to opět závislé inscenaci od inscenace, v jakém poměru použiji loutku a činoherní vyjádření. A tak máme v Radosti i tituly, ve kterých je animace pomálu (...), i tituly, ve kterých „živáky“ nenajdete.*“⁹⁹

Teatrolog Vladimír Zajíc vystihl podstatu loutkového divadla v kostce takto: Není důležité, aby byly loutky v loutkovém divadle preferovány, ale musí být perfektně zvládnuty (srov. 1999: 79). Pak mohou sloužit nikoliv jako naplnění oficiálního názvu divadla, ale jako prostředek imaginace a rozvíjení fantazie diváka. Vzhledem k nízké profesní znalosti hereckého ansamblu a k Peškovu režijnímu vedení ale k naplnění Zajícovy vize v LDR nedochází. Herec se nepodřizuje loutce a není jí zastupován pouze ve chvílích, kdy je jeho předváděcí schopnost průkaznější. Je tomu spíše naopak. Loutky jsou zbytečně upozadňovány a jsou zastupovány činoherci. V mnoha inscenacích pouze suplují funkci oživených zvířat (*Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003, *Perníková chaloupka aneb Jenom jako...*, 2006) nebo střídají herce z technických důvodů (např. létání v inscenaci *Broučci aneb Ze života svatojánků*, 2005). Tím dochází k rozšíření epické funkce herců a loutky jsou vnímány pouze na pozadí činohry. Z pouhých vypravěčů (komentátorů děje) se herci stávají reprezentanty loutek v jejich předváděcí funkci, tedy funkci loutek suplují.¹⁰⁰ Nositelem změny na scéně je především herec. Loutka se objevuje pouze v jednotlivých scénkách s konstantním názorem a výrazem

V LDR najdeme loutky spodové, voděné seshora i zezadu. Tedy maňásky, javajky, marionety, manekýny, tělové i plošné loutky, převodové loutkové skupiny, postupy černého divadla, rakvičkáren atd. (srov. inscenace *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli tam to všechno je*, 1995, *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, 1996, *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004 apod.). Loutky mohou v inscenacích plnit i více funkcí. Popřípadě se herci sami stávají loutkami, respektive provázání herce a loutky je tak těsné, že lze jen těžce rozhodnout, zda jde o loutku, masku či kostým herce (viz *Broučci aneb Ze života svatojánků*, 2005). V inscenaci *Měla babka čtyři jabka* (1994) přetvořil Peška lišáka na harmoniku (srov. Zajíc, 1999: 87), ve *Starých pověstech českých* (1994) mají loutky funkci fujary, řehtaček, bubnů, ve *Swingu* (2003) dostalo svůj hudebně-

⁹⁹ Viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou.

¹⁰⁰ Na tento nešvar loutkových divadel upozorňuje Alois Tománek (srov. 1998: 113 – 114).

funkční obraz loutkové provedení Číňanů coby velkých činelů a naopak trubka získala podobu loutky. V *Perníkové chaloupce aneb Jenom jako...* (2006) sloužil vepřík jako kočárek, v již zmiňované inscenaci *Měla babka čtyři jabka* (1994) byla koza trakařem. Peška nás tedy neoslňuje artistní dovedností s loutkou, kterou navíc jeho mladší herci nejsou schopni rozeznít. Svoji práci s loutkou staví na překvapení a různorodosti využití loutky (technické možnosti zkonstruovaných loutek, hudební nástroje atd.)

Dělení scénického prostoru na herecký a loutkový je Peškou víceméně zachováváno. Loutky jsou animovány většinou zpoza paravánů (v případě javajek), nebo s využitím ochozů (u marionet), kde je zachována také snaha o „zakrytí“ herce/loutkovodiče (*Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004, *Broučci aneb Ze života svatojánek*, 2005). Marionety jsou v přímém kontaktu s hercem a vytvářejí společně jednotný dramatický prostor (např. inscenace *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004). Díky omezení a zúžení loutkového repertoáru Peška zjednodušuje technologické požadavky scény. Nutno ale konstatovat, že ho k tomuto postupu bezesporu tlačí také hlediště nepřizpůsobené loutkovému divadlu. Svou přílišnou strmostí v podstatě brání iluzivnímu užití spodových i závěsných loutek.¹⁰¹

Při tvorbě loutek, scény i kostýmů k inscenaci spolupracuje Peška nejčastěji s jedním výtvarníkem. S ním se také podílí na podobě programu.

Loutky jsou výtvarníky (nejčastěji Tomášem Volkmerem, Michalem Hejmovským) vyráběny pro konkrétní inscenaci. Michal Hejmovský pracuje především s dřevěným materiálem a loutkám dává totemovou podobu (např. inscenace *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004). Tomáš Volkmer užívá vedle dřeva, také textilní loutky a loutky vyráběné kašírováním (např. inscenace *O Smolíčkovi aneb Pohádka z Kufříku*, 2002, *Perníková chaloupka aneb Jenom jako...*, 2006). Loutky jsou velmi konkrétní, zachovávají si strukturu použitého materiálu, jsou barevně vyvážené s nespornou uměleckou kvalitou (především práce Michala Hejmovského). Vytratila se z nich ale fantazie jednoduchosti „chudého“ divadla.¹⁰²

Vlastimil Peška spolupracuje především se scénografy Michalem Hejmovským (inscenace *Swing*, 2003, *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004, *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět*, 2005, *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*, 2006) či Tomášem Volkmerem (inscenace *O Smolíčkovi aneb Pohádka z Kufříku*, 2002,

¹⁰¹ Viz Příloha č. 26: Přepis rozhovoru s výtvarnicí Alenou Křížovou, vedoucí loutkového depozitáře.

¹⁰² Například v inscenaci Pavla Poláka *Hraní o Červené Karkulce* poslouží k imaginaci šneka ruka v bílé rukavici a dva malé míčky na drátku.

Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu, 2004, *Perníková chaloupka aneb Jenom jako...*, 2006). Vyjmenování výtvarníci mu vyhovují především z důvodu „záruky kvalitní práce a skvělé invence“.¹⁰³ Primární je pro Pešku především rychle proměnná, plně mobilní, nápaditá a s vtipem vyrobená scéna s možností volného pohybu loutek i herců. Na podobě scény se často Peška se scénografy úzce podílí. Někdy předloží scénografovi přesnou představu, jak by měla scéna vypadat, častěji ho však nechá pracovat volně. Scénografické návrhy bere pouze jako jakousi možnou variantu, se kterou dále pracuje a volně nakládá dle svých potřeb a momentální inspirace (srov. Zbořilová, 2004c: 5). Kostýmy stejných výtvarníků se plně podřizují dramaturgickému záměru režiséra. Dokreslují charakter postavy, vycházejí často z konvenční představy o zpodobňovaném typu, pomáhají postavu sociálně či časově ukotvit. Pracují především s detaily a doplňky stejně jako s barvou, pomocí níž spojují postavy k sobě náležející (např. sudičky v inscenaci *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000 mají stejný typ zástěrového oblečení, pastelové odstíny punčoch a doplňků na klobouku či na čepci, hodné sudičky nosí okrouhlé brýle).

Takřka okamžitě po nástupu Vlastmila Pešky na post kmenového režiséra se změnil způsob komunikace mezi jevištěm a hledištěm (srov. Zajíc, 2003: 208-209). Divadlo se začalo vracet opětovně k hudbě. Paleta hudebních nástrojů se rozšiřovala, herci byli „donuceni“ hrát na nějaký, mnohdy přesně určený hudební nástroj.¹⁰⁴ Hudební produkce se nesoustředila výlučně mimo jeviště či do orchestřiště, ale v jednotlivých inscenacích se objevovala doslova kdekoliv: byla hrána naživo, reprodukovaná, v kombinaci obou, z orchestřiště, na jevišti, za scénou, v hledišti. Již od prvních inscenací se Peška nebál představovat jednotlivé hudební styly, jako spirituály (viz inscenace *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je*, 1995), westernové a trampské melodie (*Dostavník do Lordsburgu*, 1996), swing (viz stejnojmenná inscenace, 2003) společně s jazzem (*Na tý louce zelený*, 2001) nebo je vzájemně mísit: operní prvky prokládá lidovými motivy, jazz staví vedle heavy metalu atd. (viz inscenace *Staré pověsti České*, 1994, *Cvokstory*, 1995, *Husovické Betlém*, 1997). Naprosto jedinečné je využití vokálního vybavení hereckého sboru (za mnohé jmenujeme např. *Na tý louce zelený*, 2001, *Vlasta koplá Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004, *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004). Žánrový repertoár se rozšířil i o operetní druh produkce (viz např. *Carmen*, 1998, *Na tý louce zelený*, 2001, nebo v současnosti hraná

¹⁰³ Viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou.

¹⁰⁴ V rubrice *Portréty* v deníku *Rovnost* lze nalézt četné doklady tohoto „přidělování nástrojů“ (srov. např. Jančařík, 2004c: 25, Jančařík, 2004d: 22, Jančařík, 2004f: 22, an, 2005: 11).

inscenace *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004), herci nejenže musí dobře hrát minimálně na jeden hudební nástroj, ale je u nich posuzována i kvalita pěvecká a taneční.¹⁰⁵

Prostřednictvím tónu, melodie a rytmu Peška, režisér i hudebník, komunikuje s diváky, a to především po stránce prožitku a emocí. Scénickou hudbu plně podřizuje režijnímu záměru¹⁰⁶ (ať už svému, či ve spolupráci s jinými režiséry) a hudbu využívá jako samostatný scénický znak.¹⁰⁷ Také srovnání s principem muzikálu tu jistě nebude náhodné a mylné. Hudbou Peška poskytuje svým divákům čas k „aktivnímu odpočinku“. Děj příběhu se zastaví, což znamená, že se po dobu písně nijak nevyvíjí, spíše prezentované vjemy graduje a podtrhuje, ilustruje dramatickou akci na jevišti. Divák dostává čas tzv. „nabrat dech“ k dalšímu jednání, neztrácí ale nit s aktuálním děním. Hudební složkou inscenace mu režisér pomáhá emočně zakotvit a uvědomit si, s jakým typem postavy či postav, popřípadě v jaké situaci se hrdina nebo hrdinové příběhu na scéně nacházejí (strach, úzkost, smutek, radost, nebezpečí, vítězství, bitva atd.). V inscenacích pro předškolní děti toto režisér dodržuje takřka dogmaticky. Čím starší je cílová skupina diváků, tím větší může být míra porušení výše uvedeného principu a hudba se stává i nositelem děje. Velmi zjevné jsou např. rozdíly v pojetí hudby u inscenací *Broučci aneb Ze života svatojáneků* (2005) a *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu* (2004). V prvně jmenovaném je hudba jen doprovodný prvek, po dějové stránce vesměs statický. V druhém příkladě stojí hudba v centru komunikace a stává se mimo jiné také nositelem dějového humoru (viz. operetní sólo štěkajícího psa, koncertní vsuvky hudebníků během krátké pauzy v základním ději příběhu, nalezení komorního Cé atd.).

Ke scénické hudbě pod Peškovým vedením se začala postupně přidávat a dále rozvíjet i složka pohybová. Žádnou výjimkou není spolupráce s tanečními mistry, jako např. s Josefem Juráskem, Jiřím Ouřadou, Evou Deákovou a Adélou Peškovou¹⁰⁸ (viz *Na tý louce zelený*, 2001, *Broučci aneb Ze života svatojáneků*, 2005, *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách*, 2004, *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004, *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět*, 2005, *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek*,

¹⁰⁵ V hereckém ansámblu se vyskytují i profesionální či muzikáloví herci jako Milan Potůček (v 90. letech účinkoval v baletním souboru brněnské operety a v pražských nastudováních muzikálů *Les Misérables*, *Jesus Christ Superstar*, kde si vyzkoušel i produkci), Petr Šudoma studoval na brněnské taneční konzervatoři a před nástupem do LDR v roce 2000 hostoval v muzikálech *My Fair Lady* a *West Side Story* v MDB (srov. Jančařík, 2003: 25, an, 2005: 11)

¹⁰⁶ S výjimkou představení *Swing*, kde je režie naprosto v područí hudby a kde děj slouží pouze jako pojítka jinak roztržitě hudební produkce.

¹⁰⁷ Hudba se v podstatě nestává integrální součástí dramatické akce v podobě podkreslování a dotváření atmosféry. Stojí samostatně a dramaticky i herecky je oddělena od ostatní produkce.

¹⁰⁸ Adéla Pešková je nejstarší dcera režiséra a mimo jiné v roce 2004 získala na mistrovství světa ve stepu druhé místo (srov. Trojan, 2005: 11).

2006).¹⁰⁹ Tanec a píseň se tak staly integrální součástí mluveného projevu. Sám režisér toto zdůvodňuje slovy: „*Patřím mezi ty, kteří musí mít myšlenku sdělenou hned a to krásné okolo už mě zdržuje. Kniha má mít dvě stě stran a hotovo. Podle mého názoru má mít i klasický titul pro děti či pro dospělé určitou zkratku. Já sám jako divák to tak cítím a divadlo tímto způsobem dělám rád.*“ (Kučerová, 2004: 17).

Rozhodující pro práci Vlastimila Pešky je především spokojený divák. Jemu režisér podřizuje výběr textu, dramaturgické i scénické zpracování, režijní postup. Svě komunikační prostředky přizpůsobuje mentální úrovni svých diváků. Jak sám přiznává: „*Mě práce se všeobecně známými tématy vždycky přitahovala. (...) Diváci jsou při mé tvorbě prvotním hlediskem, a jak známo, divák miluje notoricky známá témata. Divadlo se má dělat pro lidi, jinak nemá smysl. (...) Já se především snažím diváky a sama sebe nenudit. (...) Dítě zajímá především pohádkový příběh, ve kterém musí být dobro a zlo a musí být aspoň chvíli sranda a zároveň i strach o hlavního hrdinu.*“¹¹⁰

Dětská poetika není jednodušší než poetika určená tzv. „dospělému publiku“, je více fantaskní, metaforická, hravá. Hlavní hrdiny svých inscenací Peška co nejvíce přibližuje cílovému publiku, a to prostředky jazykovými, charakterizačními, dramaturgickými, obsahovými i hereckým vyjádřením. Režijní koncepce jeho inscenací je také velmi kontaktní. Publikum vede ke spolupráci fyzické i mentální. Využívá k tomu u mladších dětí scénickou hudbu a písně, od starších diváků pak vyžaduje přímou akci (zvednutí rukou, bitvu papírovými koulemi atd.). Režisér své diváky neděsí, spíše se snaží vtipem a didaktickým zakončením přimět mladé publikum k zamyšlení.

Peška si také odmítl připustit nudící se dospělý doprovod na inscenacích cílených na dětského diváka. Současná dětská divadelní tvorba se těmto názorům obecně snaží dostát (za všechny jmenujme např. divadlo Minor, DNO či Buchty a loutky). Vlastimil Peška tedy otevřel divadlo nejen malým divákům, ale dokázal zaujmout i problematickou kategorii dospívajících a příjemně překvapit dospělé. První a velmi markantní stopy lze nalézt v inscenaci *Staré pověsti české* (1994, srov. Zajíc, 1999: 86), tyto snahy pak kontinuálně procházejí snad všemi inscenacemi až do současnosti, ať už se jedná o produkci pro mateřské a základní školy, či pro pubescenty.

¹⁰⁹ Záměrných pseudobaletních čísel režisér používá pro posílení komického účinku (*Na tý louce zelený*, 2001, *Vlasta kopl Vlastu aneb Divčí válka v Čechách*, 2004, *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004). Výstup má vždy podobu zběsilých piruetních skoků ve dvou inscenacích zcela shodně prováděných jelenem (viz *Na tý louce zelený*, 2001, a *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu*, 2004).

¹¹⁰ Viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou.

Nicméně bylo by chybné zcela rezignovat na určité nesmazatelné rozdíly mezi vnímáním dětí a dospělých. Proto se repertoár divadla rozvrstvil na tři tematické linie. Vlastimil Peška jednotlivé kategorie dělí takto: „*základ je takzvaná mateřinka (Perníková chaloupka, Šípková Růženka nebo ... Kašpárek), druhá návštěvnická obec se skládá z žáků základních škol (Pošťácká pohádka, Mária a Bobr, Staré pověsti České a řada dalších). No a potom přichází kategorie od dvanácti dále, prostě pro dospělé, kteří nezapomněli na svoji dětskou představitost (Rychlé šípy, Dostavník do Losburgu a další).*“ (Kučerová, 2004: 17) Tomu se pochopitelně přizpůsobuje délka představení, výběr repertoáru, použité výrazové prostředky, výběr a podoba loutek atd.

V posledních šesti letech je pro Vlastimila Peška v jeho dramaturgické a režijní tvorbě nejvíce určující práce s dobře a všeobecně známými texty (např. pohádkami, pověstmi), které dále variuje, nově interpretuje či s nimi polemizuje. Díky tomu si může dovolit volně pracovat s příběhem, upravovat ho v intencích žánru. Nevyhýbá se zcela logicky ani režijnímu principu parodie. Peškova poetika je vždy laskavá, přátelská, jemná. Paroduje, ale neublíží původnímu textu, vysmívá se obecným lidským vlastnostem a chybám. Jeho inscenace jsou hravé, rozverně, vtipné, a to jak pro dětského, tak i dospělého diváka. Tragédii v pravém slova smyslu bychom na režisérovi repertoáru hledali marně. Dramata často staví jako divadlo na divadle. Představení jsou přiměřeně dlouhá, většinou nepřesáhnou osmdesát minut čistého hracího času a neškodí jim patřičně odměřená dávka didaktičnosti. Vlastimil Peška také naplňuje jistá schémata v intencích adaptované pohádky či literární předlohy. Dbá o zachování čistoty žánru, jako jsou např. dějové peripetie hrdinů, motiv trojího opakování v pohádkách atd. Minipříběhy vkládanými do hlavní dějové linie ale inscenaci rozšiřuje a obsahově obohacuje. Pracuje především s celkovou interpretací. Ve snaze bavit diváka se režisérovy inscenace někdy stávají příliš překotnými, zhuštěnými až k neporozumění, a na základě toho zbytečně plochými. Obecenstvo pak stojí v srdci neustálé akce a nedostává prostor pro vstřebání prezentovaných myšlenek. Inscenace se tímto prostřednictvím promění v překotný sled činností a úkonů, kterým myšlenkově nic nepředchází a na něž vše navazuje pouze samoúčelně.

Peškův herecký soubor je dobře fungující organismus individualit, z něž se režisér snaží v jednotlivých inscenacích vyzdvihnout herce jako představitele nebo nositele určité vlastnosti, problému. Jeho režijní postup je založen na koordinování herců v jejich samostatné práci s postavou. Improvizaci využívá Peška na zkouškách, v konečné podobě je ale herecká práce fixovaná. Loutky v tomto divadle slouží především pro doplnění hereckých postav,

popřípadě se herci s loutkami navzájem zastupují, či si jsou hereckými partnery. Typové varianty loutek jsou velmi bohaté, ale ve srovnání s dřívější produkcí se jejich repertoár ustálil. Na podobě loutek a scénografie spolupracuje režisér nejčastěji s Tomášem Volkmerem (jasné linie, pozměňená perspektiva) či Michalu Hejmovským (monumentální loutky, jasně dělená scéna, jevištní stroje), preferovanými materiály jsou dřevo a textil.

Dominantou je pro režiséra scénická hudba, ať již písňová či orchestrální, v kombinaci s tanečním pohybem, někdy přecházejícím až na hranici baletu, či lépe řečeno záměrného „pseudobaletu“. Hudbu píše Peška nejen k vlastním inscenacím, ale pracuje i pod taktovkou jiných režisérů. Písňové texty jsou laskavé a hudba obecně slouží většinou plně dramatu. Peškův hudební rukopis je také lehce identifikovatelný.¹¹¹ Hudba se oproti minulým letům žánrově „vyčistila“, režisér již tolik neexperimentuje a nemísí jednotlivé hudební styly. Zaměřil se více na hudební i pohybovou „didaxi“. Představuje a seznamuje diváky s odlehlejšími a/nebo atraktivními hudebními či tanečními variacemi, jako je swing nebo step.

Diváka staví do centra svého zájmu, přizpůsobuje mu výrazové prostředky, dramaturgické i režijní postupy, bohatě s ním komunikuje. Mimo dětské publikum se snaží zaujmout i adolescentní a dospělou diváckou kategorii. Zcela logicky jsou inscenace divadla děleny dle cílové divácké skupiny na inscenace pro děti předškolního věku, školáky a pro mládež a dospělé.

V následujících podkapitolách se budeme blíže zabývat tvorbou Vlastimila Pešky v období od září 2000 do června 2006 se snahou lépe a podrobněji dokumentovat výše uvedené postupy a rozdíly v režisérově a hudebníkově současné práci. Blíže se zaměříme na textovou složku režisérovy děl, na jeho práci s postavou (propracovanost, nové postavy, hlavní hrdina), na použití postupů epického divadla, na herecký projev a jeho režijní práci s hercem a s loutkou, s četností jejího zastoupení v inscenacích a s bohatostí repertoáru. Neméně zajímavý je i Peškův přístup ke smrti a ke zpodobování zla. Dalším momentem je pak režisérova spolupráce s výtvarníky – scénografy, návrháři a výrobci loutek, kostýmními výtvarníky atd.

Dělení podkapitol dle věkových kategorií diváků v mé práci nesplňuje naprosto přesně výše uvedené vymezení Vlastimila Pešky. Děje se tak proto, že samotná Peškova režijní práce tyto věkové kategorie přesně nedodrжуje. Seznámíme-li se s jeho inscenacemi podrobně, všimneme si, že v kategorii inscenací pro základní školy de facto není žádné Peškovo dílo,

¹¹¹ Naprosto typické je pro Pešku zakončování písniček bluesovým úúúúáááá (srov. *Černošský Pán Bůh aneb Čtěte Bibli, tam to všechno je*, 1995, *O Šípkové Růžence aneb Kouzelné divadlo*, 2000, *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?*, 2003, *Swing*, 2003 atd.)

které by se neobjevovalo v kategorii nižší, v inscenacích pro mateřské školy, nebo naopak v produkci pro mládež. Pro děti třetích až šestých třít vlastně Peška žádnou cíleně zaměřenou inscenaci nevytvořil. Žáky prvních a druhých ročníků lze přimknout ke kategorii mateřských škol. Starší část druhého stupně základních škol je programovým vymezením zase odkazována k inscenacím pro mládež. Tvořit z počátečních a koncových ročníků základní školy jednu diváckou kategorii není možné, neboť je zjevné, že nalézt paralely a shodné prvky v inscenacích pro prvňáky a žáky osmých či devátých ročníků nelze. Proto jsme inscenace pro základní školy rozdělili na dvě části, jednu z nich jsme připojili k mateřským školám, druhou pak k dospívající mládeži. Věkově jsou kategorie rozděleny zhruba od čtyř do devíti let věku dítěte a od deseti do patnácti let. Šestnácti- a sedmnáctileté publikum jsme pak pojali do kategorie diváků dospělých.

4.1. Inscenace pro mateřské školy a I. stupeň základních škol

Inscenace pro mateřské školy a rané školáky, tedy pro děti od tří do osmi let, se v oblasti textů i inscenačních postupů od děl pro ostatní divácké skupiny odlišují nejmarkantněji. Předlohou scénáře jsou především klasické pohádky nebo fantaskní příběhy. Důraz je u nich kladen na ústřední dějový základ a charakter hrdinů. Postavení, ve kterém se hrdinové v příběhu vyskytují, se přijímá jaksí samozřejmě a důraz je kladen především na to, co z takového počínání vzešlo. Není tedy tak důležité, co se hrdinovi stalo, ale především jak na vzniklou situaci zareagoval a jaké z jeho chování plynou důsledky.

Vlastimil Peška při svých divadelních adaptacích vychází ze snahy fiktivní metaforický příběh dítěti zrealitnit. Fabule se pro něj stává základní příběhovou kostrou obohacovanou postavami (vedlejší postavy, rozštěpování hlavních postav na více hrdinů) a dějovými smyčkami (opakováním dějových úseků, domýšlením vlastních „mikropříběhů“). Jeho inscenace pro nejmladší věkovou kategorii pak lze nejlépe charakterizovat jako jemné, komediálně laděné a dynamické. Navzdory tomu však Peška oslabuje dějové napětí.

Mezi díla určená pro nejmladší diváckou kategorii řadíme inscenace *Popelka aneb Pohádka z babiččiny truhličky* (premiéra 27. března 2002, dále jen *Popelka*), *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku* (premiéra 21. prosince 2002, dále jen *O Smolíčkovi*), *Broučci aneb Ze života svatojáneků* (premiéra 19. a 20. března 2005, dále jen *Broučci*), *O perníkové chaloupce aneb Jenom jako...* (premiéra 6. ledna 2006, dále jen *Perníková chaloupka*).¹¹²

U inscenací pro mladší diváckou kategorii, snad ještě více než u ostatních děl, Vlastimil Peška jako autor čistě prozaických scénářů vychází ze známé látky. Veškeré zmiňované texty jsou režisérovy vlastní dramatizací a zprostředkovávají předlohou daný příběh jako hlavní kostru, jež je v podstatě pouze záminkou pro vlastní autorské zpracování příběhu. Režisér si vybírá notoricky známé pohádky jako *Jeníček a Mařenka*, *Popelka*¹¹³ či *O Smolíčkovi*,¹¹⁴ nebo pro náš region klasické literární texty, např. Karafiátovy *Broučky*. Díla, která nota bene nejsou nováčky ani v historii inscenací LDR.¹¹⁵ K textům se režisér opětovně vrací,

¹¹² V repertoáru LDR lze aktuálně nalézt pouze inscenace *O Smolíčkovi* (2002), *Broučci* (2005) a *Perníková chaloupka* (2006).

¹¹³ Pohádky byly zachyceny např. bratry Grimmovými (srov. Grimmové, 1988: 29 – 32, 42 – 45).

¹¹⁴ Pochází ze sběratelské práce Boženy Němcové (srov. Němcová, 1979: 24 – 27).

¹¹⁵ *Broučci* stejně jako *Perníková chaloupka* byli od šedesátých let minulého století nastudováni v LDR třikrát. Karafiátův příběh byl vždy pod stejným jménem *Broučci* premiérově uveden 2. prosince 1970, 19. února 1981 a 16. září 1988. *Perníkovou chaloupku* mohli diváci shlédnout pod názvy *O chaloupce z marcipánu* premiérově

přepracovává je a nově inscenuje. Tak například *Perníkovou chaloupku* (2006) pod stejnojmenným názvem Peška již jednou režíroval, a to ve Zlínském divadle (premiéra 17. ledna 1998), o měsíc později byl pak totožný text premiérově uveden režisérem Romanem Štolpou právě v LDR (premiéra 6. února 1998). Hra během let prošla Horáckým divadlem v Jihlavě (premiéra 15. října 2004) a Městským divadlem ve Zlíně (premiéra 24. září 2005).¹¹⁶ Současná podoba inscenované pohádky je inovována scénograficky, obsahově ale zůstala prakticky nezměněna.¹¹⁷

Peškovu práci s textem lze charakterizovat na jedné straně jako redukci literárního či dramatického materiálu, na straně druhé, v protikladu, jako obohacování děje pomocí nových postav a nových dějových situací. V dramatickém textu je důraz kladen na dialog. K ukotvení v realitě příběhu používá režisér přesnou charakteristiku jednajících hrdinů, personifikaci abstraktních (kouzelných) postav, zdůvodňování jejich činů a zživotňování pohádkově schématických postupů stejně jako využívá principů moderní pohádky.

Klasické pohádkové příběhy získávají tzv. „neklasické“ postavy, jako Kozu nebo Prase v *Popelce* (2002),¹¹⁸ Šneka v inscenaci *Broučci* (2005) nebo Ježidědku v *Perníkové chaloupce* (2006). Posledně zmiňovaný Ježidědek by mohl být považován za dvojče (popř. dvojníka) Ježibabky a slouží k posílení situačního humoru. Společně s babkou vytváří komickou dvojici principiálně srovnatelnou s postupy filmových grotesek. Nově přidanými postavami režisér odklání příběh od hlavního děje a vloženými „mikropříběhy“ pohádkové zlo devaluje. Ze stejného důvodu se také v inscenaci *O Smolíčkovi* (2002) nekonkrétní představa Jezinek promítá do podoby tří velmi specificky vymezených karikатурních postav, které již svým deminutivním pojmenováním (Hubatinka, Ušatinka, Nosatinka) pohádkové zlo eufemizují. Nově přidané postavy tedy Peškovi neslouží k problematizování příběhu a nijak od hlavního dějového toku pozornost diváka neodpoutávají. Pouze děj syžetově obohacují a pomáhají aktivizovat publikum a komunikují s ním. Ať už přímo (otázka do publika) či nepřímo pomocí komických mezihér (např. scéna soužití babky a dědka v *Perníkové chaloupce*, 2006, ve které dvojice řeší, kdo se půjde podívat na šelestící větříček na střeše, kdo půjde do lesa pro dřevo, kdo udělá snídani atd.).

Navzdory výše uvedeným „mikropříběhům“, nelze Peškově dramaturgii upřít dějovou prostotu a jednoznačnost. Veškeré epizody, které s hlavním příběhem přímo nesouvisí, jsou

8. září 1960, *Perníková chaloupka* 28. dubna 1986 a *O perníkové chaloupce* 6. února 1998. Ani jedno nastudování Peška ve své pozdější práci neobnovil. (srov. Janěková. 1999: 123 – 133).

¹¹⁶ Viz Příloha č. 3: Soupis režii Vlastimila Pešky.

¹¹⁷ Viz Příloha č. 24: Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou.

¹¹⁸ Vyjma Holoubků, kteří jsou vzhledem k fabuli pohádky nasnadě, se obě zvířata stávají pomocníky Popelky při úklidu a přesunu na ples (srov. Zbořilová, 2002: 14).

započaty, ale také i ukončeny, před opětovným návratem do základní dějové linie. Použití „mikropříběhů“ koresponduje s výstavbou dramatu do podoby „leporela“, kdy každá situace má svoji vlastní pointu a nenavazuje, nebo pouze částečně navazuje na situaci předchozí. Popřípadě tyto příběhy obohacují uzlové body zpracovávaného syžetu (srov. Matoušek, 1983: 17 – 20). První princip je uplatňován např. v inscenaci *Broučci*, 2005, druhý v inscenacích *Popelka* (2002), *O Smolíčkovi* (2002), *Perníková chaloupka* (2006). V omezené míře slouží „mikropříběhy“ také k charakteristice postav, k posílení akce a gradace hry (nejdominantněji v inscenaci *Perníková chaloupka*, 2006).

Žádné režisérovo dílo určené pro mladší diváky není chaotické, ani dvojsmyslné.¹¹⁹ Peška nechává děti vybrat si, se kterou stranou se ztotožní, aniž by jim příslušnost k té nebo oné skupině postav podsouval. I přesto je malému diváku jasné, kde stojí dobro a kde zlo. Abstraktní špatné vlastnosti mají u Pešky vždy konkrétní podobu, svého nositele stigmatizují, a to velmi specificky s přímou paralelou k dané charakterové vadě. V pohádce *O Smolíčkovi* (2002) mají Jezinky velký ret, velké ucho a velký nos (Hubatinka, Ušatinka, Nosatinka). Jedna tedy ráda pomlouvá, druhá „poslouchá, co nemá“, a třetí do všeho strká nos.

Při boji se zlem režisér často z příběhu odstraňuje děsivé scény nebo je minimalizuje, buď vypouštěním takovýchto pasáží z příběhu, či zesměšňováním nositelů nežádoucích vlastností. Z Karafiátových Broučků tak v inscenaci najdeme smrt pouze jedinou, a to v podobě poetické proměny Janinky na sedmikrásku. V *Popelce* (2002) je Macecha směšná už jenom tím, že ji hraje muž. Nemotorná vysoká Horena a dětinská Dorena, dcery Macechy, také budí spíš smích než obavu (srov. Zbořilová, 2002: 14). V *Perníkové chaloupce* (2006) jsou zlé postavy Ježibaby a Ježidědky svými předchozími činy tak zesměšněny, že nakládání na lopatu a pečení babky má podobu spíše hry na honěnou a vítězství dětí je takřka nasnadě. V *Broučích* (2005) je boj Kmotříčka se Žlunou zkrácen, celý příběh je z předscény Kmotříčkem vyprávěn a loutková prezentace příběhu je přenesena do zadního plánu jeviště. Od diváků je tedy scéna oddělena dvojnásob – skupinou naslouchajících postav a hloubkou jeviště.

U inscenací pro nejmladší diváky se Peška nebojí používat zcizovacích postupů, v nichž se postava na scéně přerodí v postavu jinou. Herec tedy prochází dvojí proměnou. V *Popelce* (2002) se na zdánlivě prázdné scéně setkávají kamarádi a z jejich oblíbených hraček (slepičky, bubnujícího panáčka, truhličky s tančící panenkou) se stává základ pro podoby

¹¹⁹ Peška se dvojsmyslům nebrání, ty jsou nicméně výlučně slovní a jejich adresátem většinou není malé dítě, ale doprovázející dospělý. Jsou-li určeny pro děti, mají podobu velmi jednoduchou a účelně komediální (např. v inscenaci *Perníková chaloupka* dědek informuje babku, že chytil větry – myšleno Jeníčka a Mařenku –, babka vše pochopí samozřejmě jinak).

loutek a scénické ztvárnění prostředí (z truhličky se stanou kulisy zámku, chaloupky, chlívů apod., srov. Zbořilová, 2002: 14). Ve hře *O Smolíčkovi* (2002) se veškerá akce přenáší na Malou a Velkou,¹²⁰ které si přímo na jevišti rozdělují role Jezinek, Jelena a Smolíčka. *Perníková chaloupka* (2006) je celkově založena na principu divadla na divadle,¹²¹ koneckonců dovětek *Jenom jako...* mluví sám za sebe a je ve hře neustále zdůrazňován a opakován. Peška tímto vystihl naprosto přesně podstatu dětské hry. Epické divadlo děti nemate a netříští jejich pozornost¹²² právě proto, že ony samy těchto principů používají dnes a denně v sociální hře,¹²³ která se rozvíjí již od čtvrtého roku věku dítěte (srov. Teyschl, Branecký, 1973: 174 – 175). Postava vypravěče, tolik typická pro loutkové divadlo, může mít trojí podobu: vypravěč se střídá s anonymní hrou s loutkou (*Broučci*, 2006), vypravěč je současně přítomen na scéně s loutkou, se kterou není v dramatickém kontaktu, ale viditelně ji animuje (*O Smolíčkovi*, 2002) nebo je funkce vypravěče rozdělena více dramatickým postavám, které loutky vedou skrytě i viditelně (*Perníková chaloupka*, 2006).

V oblasti scénografie Peška spolupracuje především s výtvarníkem Tomášem Volkmerem (*O Smolíčkovi*, 2002, *Perníková chaloupka*, 2006), ojedinele s Jaroslavou Fišerovou (*Popelka*, 2002) a Idou a Jiřím Pitrovými (*Broučci*, 2005). Peškou využívané scénografické principy jsou založeny na dominantní ilustraci prostředí pomocí konkrétních, zdobných a barevných trojrozměrných modelů, které zastupují plošnou kulisu, nebo přebírají její funkci. Režisér pracuje s „obyčejnými“ věcmi, které se na jevišti „přerodí“ v kouzelný svět divadla a souzní tak s tvořivou fantazií dětí. Scénografie vždy plně koresponduje s textem a hereckou akcí. Scéna je více zaplněná, než u děl pro větší diváky. Místa děje jsou konkrétně vymezena, režisér používá více kulis, které činí prostředí děje skutečným. Scénický prostor velmi často přesahuje jeviště (herci nastupují na scénu z hlediště, fyzicky komunikují s první řadou diváků atd.)

V inscenacích je každý prostor dramatického textu konkrétně vymezen (chaloupka, les, obloha) – promluvou postavy i kulisou. Pouhé vyřčení faktu, že děti procházejí lesem, je podpořeno kulisou lesa, rekvizitou, loutkou. V tomto lze spatřovat nejen prostor pro dotvoření komediálnosti dané scény („proběhnutí“ se zajíce napříč scénou a jeho návrat „pozpátku“ pomocí rekvizity zvířete upevněné na silonové niti), ale především ujištění, že diváci

¹²⁰ Postavy jsou pojmenovány podle svých fyzických dispozic.

¹²¹ Viz např. postava vypravěče v této inscenaci.

¹²² Na zmiňovaný fakt upozorňuje např. Hana Budínská a Jaroslav Provazník v doslovu ke sborníku *Dětské loutkové divadlo 2* (srov. Budínská, Provazník, 1983: 205).

¹²³ Hra sociální, neboli úlohová, tedy hra „na něco“, patří mezi hry individuální (na maminku, na doktora, na Jeníčka a Mařenku) a skupinové (na obchod, na vojáky). V těchto hrách se děti obecně učí různým sociálním rolím, spolupráci, dělením kompetencí atd. (srov. Teyschl, Branecký, 1973: 174 - 175, Valenta, 2001: 25 - 27).

zaznamenali proměnu scény. Výtvarnice Jaroslava Fišerová se při tvorbě dekorace a loutek k *Popelce* (2002) plně podřídila Peškovu záměru proměny obyčejných hraček v pohádkové prostředí. Scéna vychází z podoby staré babiččiny truhličky, loutky mají lehce karikaturní podobu dětských hraček a pouťových perníků. Scénografie Tomáše Volkmera, sestavená převážně z dřevěných komponentů (*O Smolíčkovi*, 2002, *Perníková chaloupka*, 2006), opět vychází z proměny obyčejných věcí ve fantaskní prostředí pohádky. Z lehce otlučeného kufříku se zrodí chaloupka Smolíčka založená na principu obdélníkové kukátkové scény loutkového divadla (proto také *Pohádka z kufříku*, scénický prostor loutek je orámován střechou a bočními zdmi chaloupky, loutková akce se pak odehrává „uvnitř“ chaloupky). Z pouťového kolotoče je pomocí oponek přetahovaných přes nosnou kostru les, perníková chaloupka a opětovně les; z prodejních krámků vzniká chlívek a část chaloupky (*Perníková chaloupka*, 2006). Iluzivní výprava Idy a Jiřího Pitrových (*Broučci*, 2005) má podobu plošných kulís v zadním plánu jeviště. Před nimi jsou umístěny mobilní těžkopádné bloky sestavené z kovové či dřevěné konstrukce na níž je přichycena textilní výplň. Jeviště je zaplněno převážně konkrétními trojrozměrnými předměty, jejichž funkce se během představení mění (střídavě mez nebo chaloupky rodiny Broučka či Berušky). Rekvizity jsou naddimenzované a mají karikaturní charakter (např. obrovský Verunčin dudlík).

Kostýmy jsou založené na větší podobnosti se vzorem, nikoliv reálným, spíše kresebně symbolickým. Peška vychází z nadsázky ilustrací dětských knih a stejnou podobu pak vtiskuje i svým dramatickým postavám a scéně jeviště. Nekrytí herci jsou kostýmem vizuálně sblíženi se svými loutkami (*Broučci*, 2005) nebo se naopak vůči nim velmi ostře vymezují (*O Smolíčkovi*, 2002). V inscenaci *Broučci* (2005) podoba kostýmů dokonce stojí v opozici k jejich praktičnosti a pohodlnosti. Pohyb v kostýmech starších broučků, především maminek Berušky či Broučka, je takřka nemožný.¹²⁴ Kostýmy Tomáše Volkmera využívají běžného oblečení s konvenčními rysy. V inscenaci *Perníková chaloupka* (2006) má kluk (Jeníček) kraťasy s kšandami, holčička (Mařenka) krátkou sukýnku a mašle ve dvou copech, ježibaba mnoho sukní, špinavou zástěru a čepec na hlavě atd. U *Smolíčka* (2002) kostým podtrhuje fyzické dispozice obou hereček v korespondenci s danou postavou (Malá a Velká).

Vizuální poetika scény často přímo souvisí s podobou programu. Po informativní stránce není program příliš nosný, omezuje se na konkrétní výčet jednajících postav, údaje o režisérovi, dramaturgovi, autoru scény, kostýmů apod. Má spíše funkci papírové hračky,

¹²⁴ Konkrétně v této inscenaci ale kostýmy připomínají spíše Sekorovy obrázky, než prvotní ilustrace Jiřího Trnky. Nutno podotknout, že Ondřej Sekora nikdy Karafiátovy *Broučky* neilustroval. Nicméně k hmyzímu světu měly jeho ilustrace velmi blízko. (Viz nesmrtelné postavy Ferdý Mravence, Brouka Pytlíka atd.).

a je tedy dětem poměrně blízký, ať už jde o omalovánku, pexeso, přepis textu ústřední písně inscenace atd. Program k *Perníkové chaloupce* (2006) má podobu papírové skládačky a s minimální úpravou lze program slepit do podoby „perníkové“ chaloupky. K inscenaci *O Smolíčkovi* (2002) byla kromě běžného barevného programu přikládána také jeho černobílá varianta jako omalovánka.

Herecký projev je prováděn s větším důrazem na gesto, mimiku a pohyb po scéně. Primární je autenticita projevu a vnitřní soužití herce s postavou. Herecký projev je robustní, živelný a velmi kontaktní. Herec je vždy představitelem znaku jedné postavy, velmi často typizované. Peškův oblíbený princip karikatury se nevztahuje k charakteru vystavěné postavy, ale k jejím vnějším projevům. Není karikována postava sama, pouze jeden z jejích projevů (např. chůze). Těmito velmi expresivně pojatými vnějšími projevy se také herci, jako nositelé jednotlivých postav, navzájem od sebe odlišují. Herec jako epický vypravěč může být vzhledem k loutce upozaděn (*O Smolíčkovi*, 2002), nebo naopak vystupuje do popředí a loutku zastihuje (*Broučci*, 2005).

V inscenaci *Broučci* (2005) jsou postavy Verunků více než rozverně, ani sám Brouček chvíli nepostojí. Pohyb ale není bezděčně chaotický. Mluví-li Brouček s maminkou, prostě si k ní popojde, dotkne se jí, pohladí, obejmě. V inscenaci *O Smolíčkovi* (2002), stojí v centru loutka. Herec moduluje hlas postavy a státnost loutky rozšiřuje dynamičností vlastního mimického výrazu (překvapení, radost, smutek atd.).

Je takřka pravidlem, že Peška ve svých inscenacích pro nejmenší používá jednoho herce pouze pro jednu postavu. Režisér opět vychází z principů dětské hry, v níž se děti nejprve domluví, kdo z nich bude zastávat jakou roli (většinou jednu). Dojde-li v jejich hře ke změně, musí být veřejně oznámena, jinak hra děti mate a ony ji odmítnou. Peška se v těchto zcela přirozených intencích dětské hry skutečně pohybuje. V inscenaci *Perníková chaloupka* (2006) se jednotlivé postavy jako Perníkář, Hračkář, Mladík, Slečinka setkávají jakoby náhodou na tržišti, dále ale v pohádce představují Otce, Ježibabu, Jeníčka, Mařenku. Totožná je situace v *Popelce* (2002), kde se v kramářsky pout'ovém prostředí setkává několik kamarádů, z jejich dětské hry vzniká pohádka¹²⁵ a oni samy se pak mění na Macechu, Dorenu, Horenu, Popelku, Prince. Ve hře *O Smolíčkovi* (2002) si Malá a Velká mění rozdělené role Jezinek a Smolíčka minimálně (zastupují se spíše ve funkci loutkovodiče). V ostatních inscenacích si jednotliví herci striktně drží „svoje“ postavy (viz postavy broučků v *Broučcích*, 2005, jak bylo

¹²⁵ Velmi podobně je vystavěna také inscenace Petra Poláka *Hraní o Karkulce aneb Pohádka z bedny* (viz kapitola 2.2. Loutkové divadlo radost od 90. let minulého století, 13 s.).

v předešlé kapitole zmiňováno). Jsou li herci provázáni s loutkou jejich vztah se tímto jasným rozvržením postav během inscenace prohlubuje.

Loutky používá Vlastimil Peška v inscenacích pro nejmenší diváky poměrně hojně, nehrají ale většinou hlavní roli a jsou zaštitěny gesty a mimikou herce. Oddělení scénického prostoru loutek a herců je poměrně ostré. Režisér využívá buď možnosti loutek drobných a velmi detailně propracovaných (*Popelka*, 2002, *O Smolíčkovi*, 2002) nebo postupů velkého spektakulárního loutkového divadla (*Broučci*, 2006). Pro režiséra je typické použití spodových loutek připevněných na klín či maňásků (pro komornější inscenace) a klasických závěsných loutek a manekýnů (pro robustnější typ divadla). U *Popelky* (2002) Peška využívá plošné loutky k davovým scénám tanečnic na plese nebo při závěrečném hledání hlavní hrdinky. V mnohých inscenacích loutky nabývají funkce rekvizity či jsou samoúčelně vtipné, ale ve skutečnosti jako loutky nefungují.

Herec-vodič a jemu určená loutka jsou na scéně přítomni současně pouze v inscenaci *O Smolíčkovi* (2002). V centru divákovy zájmu ale stojí po celou dobu prezentovaného příběhu loutka, herec plní opravdu pouze funkci animátora a vodiče, proto ho dětský příjemce v klíčových momentech ani nevnímá. Pro zajištění lepšího vnímání diváků je inscenace uváděna na Malé scéně LDR. Mimičtí maňásci¹²⁶ Jezinek a Smolíčka (od výtvarníka Tomáše Volkmera) tak mohli být velmi detailně propracovaní.¹²⁷ Peška využil disproporčnost maňásků k posílení jejich komické funkce a fyzickou podobností loutky Smolíčka s dětským divákem docílil velkého stupně identifikace mezi titulní postavou a dítětem v hledišti. Tomáš Volkmer pak enormní barevností maňásků ještě podtrhl jejich komičnost vycházející ze samé podstaty tohoto typu loutky. Vzhledem k malým rozměrům loutek a k podobě scény si herci s loutkou ve scénickém prostoru nekonkurují. V této inscenaci stejně jako v *Popelce* (2002) je více méně dodržen i hlavní princip předváděcí funkce loutek. Herci zůstávají v rolích „loutkářů“, z nichž chvílemi vystupují. Scénický a iluzivní prostor loutky ale neporušují. Herci sami se více ztotožňují s loutkami, v určitých inscenacích s nimi přímo koexistují, jako např. u *Broučků* (2005). V inscenaci *Perníková chaloupka* (2006) má „loutka“ čuníka podobu dětského kočárku s odklápěcí boudičkou simulující ústa a slouží jako dopravní prostředek střídavě pro Jeníčka nebo pro Mařenku, což je klasickým příkladem použití „loutky“ jako rekvizity.

Časté je také suplování herec – loutka. V *Broučcích* (2005) jsou postavy létajících broučků přeneseny z herců na marionety, stejně tak i Kmotříčkova a následně Broučkova příhoda se

¹²⁶ V podstatě se jedná spíše o jednoduché „muppet“ loutky.

¹²⁷ Viz Příloha č. 20: Fotografie loutek Jezinek a Smolíčka z inscenace *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku*.

žlunou je prezentována v loutkové podobě v kombinaci marionet a javajek. V tomto případě se ale ostře odděluje scénický prostor loutky a herce. Brouček je tedy na scéně reprezentován buď hercem nebo loutkou, nikdy ne oběma současně. Proto Vlastimil Peška v inscenacích pro nejmenší diváky využívá manekýnů minimálně. Pokud se tak ale stane, jejich funkce sklouzne pouze k prezentování epizodních postav v podobě figurálních loutek zvířat, přinášejících na scénu především komické prvky (postavy Strak Trůdy a Radana v *Perníkové chaloupce*, 2006). V inscenaci *Broučci* (2005) je stejně tak předváděcí funkce marionet zbytečně upozaděna a loutky se stávají pouze suplementem herce při létání.

V Peškových inscenacích je ve větší míře zastoupena složka hudební a především zpěv. Primárně je scénická hudba používána jako aktivační prostředek zaměřený na diváky, periodicky se opakuje, je ve svém základě jednoduchá, rytmická a dotváří atmosféru. Děti se na scéně setkávají pouze s omezeným počtem hudebních nástrojů a s hudbou pouštěnou ze záznamu. Peška hudebník také využívá známých lidových písní, na jejichž nápěv vymýšlí nový text, nebo písně pouze navzájem propojuje. V inscenaci *O Smolíčkovi* (2002) se tak můžeme setkat s klasickými dětskými písněmi jako *Ovčáci čtveráci* nebo *Kočka leze dírou*. Pomocí ústřední písně někdy s pozměněným textem inscenaci didakticky zakončuje (v inscenacích *O Smolíčkovi*, 2002, *Broučci*, 2005).

S tím, že děti budou zpívat s herci, se již dopředu počítá. Režisér vychází z větší bezprostřednosti malých diváků a z jejich záliby v hudebním doprovodu tleskáním, zpěvem atd. Scénická hudba a píseň, jako nositelka rýmu a rytmu, je vesměs velmi melodická; texty jsou v refrénových částech jednodušší. Děti se tyto pasáže během představení lehce naučí a vhodným opakováním písně, či základním hudebně-textovým motivem v průběhu celého představení jsou nepřímo, ale jednoduše a účelně vybídnuty ke zpěvu či k jiné participaci na představení. Tak např. *Perníková chaloupka* (2006) má ústřední hudební motiv, který je v každém představení pětkrát přezpíván (v průběhu písně se např. mění rozestavení kulís na scéně, ohlašuje se příchod přestávky, po přestávce se zase touto písní děti vracejí zpět do příběhu atd.). Při posledním, finálním opakování pak již zpívá celé divadlo. Hudba je přenášena reprodukovatelně (*Popelka*, 2002, *O Smolíčkovi*, 2002, *Perníková chaloupka*, 2006), popřípadě se na scéně objevuje menší skupina (trojice) hudebníků (*Broučci*, 2005).

Zapojení herců do hudební produkce je plynulé, kvůli zpěvu nevystupují z rolí, pouze přecházejí na jiný komunikační kód, jakým je píseň. Herci, kteří se na scéně vyskytují s hudebními nástroji, jsou s nimi nerozlučně spojeni, použití nástrojů ke hraní je v jejich případě pouze integrální součástí projevu postavy. V inscenaci *Broučci* (2005) např. slouží

postavám Chrobáků jejich trubky jako zdroj neustálých třenic o to, kdo z nich hraje lépe. Jejich občasná hudební produkce je tedy samozřejmá.

Peška ke své hudební práci nepoužívá jednoduché Orffovy nástroje,¹²⁸ velmi typické pro dětskou hudební produkci. Představuje spíše dětem pro ně „nové“ hudební nástroje. Režisér počítá s tím, že publikum bude zpívat a tleskat, ale neoperuje s přímou hudební interakcí mezi jevištěm a hledištěm ve smyslu hraní na hudební nástroje.

Peškovy inscenace jsou divácky velmi laskavé, rozverně. Dítě má velmi přirozený vztah k pohybu, změně, živému a pestrému střídání akce, staticnost snižuje jeho pozornost. Peška proto pracuje s dynamikou inscenace. Dětského diváka neděsí, a to ani tam, kde mu to klasický příběh předepisuje. Zlé postavy ztrácejí svoji démoničnost, mají lidské neduhy a bolesti, jsou směšné, vyjadřují se srozumitelným jazykem. Pro dítě nepředstavují autoritu ale partnera – souputníka.

Hlavním hrdinou Peškových inscenací je malé dítě nebo jeho abstrakce (Brouček, Beruška, Jeníček a Mařenka, Smolíček)¹²⁹, což vede k lepší identifikaci diváka a bezproblémovou komunikaci s ním. Kontakt s dětmi je o to snazší, neboť postavy odpovídají intelektovému a vyjadřovacímu stupni dítěte. Hrdinové se tedy zajímají o stejné věci jako ony, kladou totožné otázky a na přání a rozkazy dospělých postav obdobně reagují. Analogický princip režisérovi slouží také jako způsob přiblížení se k dospělým divákům, za něž určité postavy vystupují a s nimiž se zde rodiče, ať už pozitivně či negativně, identifikují. Dospělí i děti tedy v podstatě vidí na scéně sami sebe.

Peška dětské publikum viditelně nevede ke ztotožňováním se s dobrými a tedy žádoucími hrdiny a vlastnostmi, přesto se mu to daří. Kladného hrdinu dětem po stránce myšlenkové, vyjadřovací i vizuální maximálně přiblíží, čímž nenásilně ale účelně podpoří dětskou touhu po identifikaci s ním.

Herci, stejně v řeči jako v písních, navazují kontakt s dětmi. Režisér diváky aktivizuje prostřednictvím herců coby postav vyžadujících pomoc publika k posunu děje (dopadení hledaného vlka, nalezení cesty ven z tajemného lesa, odhalení úkrytu Jezinek apod.). Děti tedy na podobě představení přímo participují. Herci by v rámci svých postav měli pracovat i s faktem, že malí diváci odmítnou poradit Jeníčkově a Mařence, kudy z lesa před zlou babkou. Dítě se velmi často nechá strhnout davem a nejrychlejší odpověď z publika, ať už je jakákoliv, se pro něj stává závaznou. Herci se proto musí umět ptát a jejich otázky jsou

¹²⁸ Mezi Orffovy nástroje patří malé činely, triangel, ozvučná dřívka, rumbakoule, bubínek, rolničky a tamburína.

¹²⁹ Z tohoto modelu vystupuje pouze Popelka, která ale v důsledku divadelní fikce vzešla z panenky z babiččiny truhličky, tedy z hračky.

málokdy doplňovací, většinou se spoléhají na otázky zjišťovací, a až si jsou jisti, že získali obecnost na „svoji stranu“, mohou se vyptávat, kudy šel vlk nebo kam utekl dědek s lopatou atd.

Pohyblivější, vysoce gestický a haptický herecký i loutkový projev vychází z vyjadřovacích stereotypů a potřeb mladších dětí. Jejich aktivní i pasivní slovní zásoba není veliká, abstraktní pojmy jsou doposud vyprázdněné, a proto jim explicitně podaná emoce pomáhá orientovat se v pro ně nejistém slovním prostředí. Fyzický kontakt a řeč těla jsou pro ně plnohodnotný, ne-li dominantní způsob komunikace, jak na úrovni přijímaných, tak i vydávaných informací. Proto se herci na scéně více objímají, mračí, usmívají, veškerou akci podtrhují gestem, Brouček objímá maminku, loutka Smolíčka je mimicky animována hercem (jak bylo výše zmíněno).

Kontakt s divákem Peška udržuje také opakováním replik nebo situací. Předloží malému divákovi tezi, kterou pak otočí v otázku. Děti, které v předškolním věku milují otázky, na ně ještě ochotněji odpovídají. Herci tedy ke komunikaci využívají zcela přirozené dětské vstřícnosti. V inscenaci *Perníková chaloupka* (2006) jsou diváci neustále ubezpečováni, že vše se děje „jenom jako“. Herci pak stačí položit vhodnou otázku a děti se bezprostředně zapojují do hry.¹³⁰

S dospělým diváckým doprovodem Peška prostřednictvím inscenace komunikuje na bázi velmi jemné parodie a sarkasmu. Jejich výskyt je ale vyvážený a poměrně řídký. Dítě, které tyto polohy zatím nechápe, si jich v inscenaci většinou ani nevšimne (např. inscenace *Perníková chaloupka*, 2006).

Z obecného hlediska se Peškovy inscenace pro nejmladší diváckou kategorii hodně odlišují od zbývajících produkce. V dramaturgickém jádru stojí především velmi známé pohádky či příběhy s výsostnými pohádkovými rysy, jejichž hlavního dějového sledu se Peška drží. To mu ale nebrání ve volné práci s novými postavami, se zcela samostatnými dějovými epizodami či v krácení textu. Fabule je inscenována chronologicky s jednotným interpretačním pojetím. Modelové postavy fiktivních příběhů režisér ukotvuje přesně definovanou charakteristikou (neposlucha, hádavá bába, hlupák atd.). Zlo je vždy vnější, hrdina tedy nebojuje sám se sebou, ale s konkrétní postavou, jejíž postavení v inscenaci je velmi často záměrně degradováno. Režisér velmi účelně v intencích dětské sociální hry

¹³⁰ V inscenaci *Perníková chaloupka* (2006) je tato myšlenka dětem opakována prostřednictvím textu písně a její použití snese pateré zopakování. Stejněho principu Peška dříve použil také v inscenaci *Šípková Růženka aneb Kouzelné divadlo* (2000) a to nikoliv v písni, ale přímo v textu. I když frekvence opakování je stejná, přeci jen ve formě promluvy postavy je repetice o poznání méně snesitelná než v písni.

využívá epických postupů divadla na divadle (v práci s textem, s hercem, se scénou i kostýmem). Herci jsou ve svém projevu velmi gestičtí s extrémním důrazem na mimiku směřujícím k navození a udržení kontaktu s divákem. Peškovi jde především o co nejvyšší míru ztotožnění hlavních hrdinů na jevišti a diváků v hledišti. Nejhojněji zastoupenými typy loutek jsou loutky spodové, klasické marionety a maňásky popřípadě rekvizity používané ve funkci loutek. Nezřídka je tomu i naopak, tedy loutek je používáno jako rekvizit. Scéna je konkrétnější, zdobnější a barevnější než v inscenacích pro starší diváky. Kostýmy více navazují na faktickou podobu konvenční představy o daném typu postavy. Program nese základní informace a směřuje svojí praktickou využitelností k dětskému divákovi. Hudba především z pera samotného režiséra je ve všech inscenacích velmi dominantním prostředkem udržení komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Písně i nápěvy jsou rytmické, lehce zapamatovatelné a krátké.

4.2. Inscenace pro II. stupeň základních škol a pro mládež

Mezi staršími dětskými diváky, především tedy dětmi od deseti let, a diváky dospělými nedělá Vlastimil Peška velký rozdíl (srov. Kučerová, 2004: 17).¹³¹ Nespornou režisérovou zásluhou je, že se mu povedlo přivést do divadla i nedospělou pubescentní kategorii diváků. Mladí lidé v období puberty se již apriori staví proti autoritám a společenskému řádu. Zde se na stejné myšlenkové vlně střetávají s Peškovou schopností jemné ironie, která nedospělé potěší a dospělé neurazí. Tato podkapitola je věnována právě „nejproblematičtější“ divákům, kteří na jedné straně jsou ještě dětmi, na straně druhé ale již v mnohém přejímají, či lépe řečeno předjímají, myšlení dospělých.

Peškova dramaturgická linie inscenací pro tuto věkovou kategorii se vyznačuje větší akcí v herecké i divácké rovině. Jednotlivé scény jsou barevnější, hlučnější, zkratovitější než v předešlé divácké kategorii. Režisér stále preferuje komediální typ divadla se slovním i situačním humorem a s dominantní pohybově-hudební, až muzikálovou formou.

Do centra naší pozornosti se zde dostávají inscenace *Na tý louce zelený* (premiéra 15. září 2001),¹³² *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?* (premiéra 12. dubna 2003, dále jen *Rychlé šípy*), *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách* (premiéra 16. a 17. ledna 2004, dále jen *Vlasta kopl Vlastu*), *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět* (premiéra 30. září 2005, dále jen *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*)¹³³ a pro odrostlejší publikum *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu* (premiéra 29. října 2004, dále jen *Princezna Sylvestrie*) a *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek* (premiéra 29. června 2006, dále jen *Lumpacivagabundus*).¹³⁴

Peškova dramaturgická práce opětovně vychází jak z dramatických textů jiných autorů, tak i z vlastních autorských textů (nicméně alespoň v zakladu inspirovaných literárním dílem jiného autora). U dramatizací přijímá Peška pouze základní téma a vybírá jen některé úseky příběhu (viz *Rychlé šípy*, 2003, *Vlasta kopl Vlastu*, 2004, *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 2005).

¹³¹ Problematické je v tomto směru vymezení tzv. „dospělého“ člověka (potažmo diváka). Odborná literatura psychologická, pedagogická i právní hovoří o dospělosti od dosažení 18. roku věku výše. I když jsem si vědoma nedokonalosti této umělé hranice, budu se jí nadále v textu odvolávat.

¹³² Premiéra inscenace byla posunuta z důvodů zářijových událostí v USA (srov. Čech: 2001: 9).

¹³³ Tato inscenace se v programové nabídce divadla objevuje pod dvěma názvy: *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! aneb Jak přišel step na svět* ale také *Vykutálený švec aneb Jak přišel step na svět*. Dle dramaturgyně Evy Janěkové je inscenace pod druhým názvem nabízena školám, neboť je pro obecnou srozumitelnost dětmi i pedagogy lépe přijímán.

¹³⁴ V repertoáru LDR lze aktuálně nalézt pouze inscenace *Rychlé šípy* (2003), *Vlasta kopl Vlastu* (2004), *Princezna Sylvestrie* (2004), *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) a *Lumpacivagabundus* (2006).

U původních dramatických textů zachovává příběh nezměněn, ale velmi ho krátí (inscenace *Na tý louce zelený*, 2001, *Princezna Sylvestrie*, 2004), čímž může dojít a také dochází i k posunutí významu původního textu (*Lumpacivagabundus*, 2006).

Mezi adaptované literární texty patří díla tzv. „školní povinné četby“ (např. Jiráskovy *Staré pověsti české* nebo Foglarovy *Rychlé šípy*). Vedle toho Peška pracuje i s texty primárně dramatickými (*Na tý louce zelený*,¹³⁵ *Princezna Sylvestrie* Josefa Kompity,¹³⁶ *Lumpacivagabundus* Johana Nepomuka Nestroye), nutno říci, že do nich ale režisér zasahuje četnými úpravami, kromě výše zmíněného krácení textu, také prepisem hudebního libreta atd. U inscenace *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) jde o Peškův původní text,¹³⁷ inspirovaný pohádkou *Dobře tak, že je smrt na světě* od K. J. Erbena (srov. Erben, 1983: 161 – 164). Stejně jako v dílech pro mladší diváky, se i u této kategorie inscenací Peška opakovaně vrací ke svým starším textům nebo v nich „pokračuje“. Pro příklad uveďme Nestroyovu hru, kterou Peška již jednou nastudoval v Ořechovském divadle, o mnoho let později v Mahenově činohře¹³⁸ a v roce 2006 pouze s drobnými úpravami oživil v LDR (srov. Šmikmátor, 2006b: 10, příloha č. 24 – Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou). Stejně tak i dílo *Vlasta kopl Vlastu* (2004) poměrně úzce dějově navazuje na inscenaci *Staré pověsti české* z roku 1994.¹³⁹ Pracuje se zde se stejnou literární předlohou *Starých pověstí českých* Aloise Jiráska i stejnými loutkami Michala Hejmovského.

Režisér, jako tvůrce výlučně prozaických scénářů, vychází ze známých literárních a dramatických látek, ale míra jeho práce s původním textem a jeho významem je daleko odvážnější a více „znesvěcující“ než v inscenacích určených pro předešlou diváckou skupinu. Příběh většinou neobohacuje o další postavy ani dějové linie, ale pracuje více s kompozicí textu, s jeho významem, přesahem do současnosti, parodováním apod. Tak se do reálií 19. století v inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) dostávají narážky na soudobé televizní seriály nebo aktuální dobové problémy a fenomény (existence ozonové díry, vegetariánství, fotbalové skandování apod.). Někdy si režisér parodické texty vybírá přímo cíleně (viz

¹³⁵ Dílo pochází od libretistů Tobise, Špilara, Mírovského a Rohana, s komponovanou hudbou Jára Beneše (srov. Zbořilová, 2001: 4).

¹³⁶ Josef Kompit žil na přelomu 19. a 20. století. Byl to brněnský skladatel, dirigent, tenorista ND, ředitelem kůru u sv. Tomáše a Janáčkův nástupce ve Filharmonickém sboru Beseda. 31. prosince 1894 právě pro brněnskou Besedu uvedl jako Silvestrovské představení k pobavení herců i publika svoji operetku *Princezna Sylvestrie* (srov. Jančařík, 2004e: s. 22).

¹³⁷ Stejně jako u díla *Jeppa a Pán Bůh v kraťasech* hraného v Ořechovském divadle (viz Příloha č. 3: Soupis režii Vlastimila Peška).

¹³⁸ Inscenace se jmenovala *Lumpacivagabundus* a byla premiérově uvedena v roce 1986 na jevišti Mahelovy činohry.

¹³⁹ Úpravu textu Aloise Jiráska provedl Vlastimil Peška, taktéž se ujal režie a hudby. S výpravou a loutkami I. Hylase a M. Hejmovského měla inscenace premiéru 21. října 1994 (viz Příloha č. 3: Soupis režii Vlastimila Peška).

Princezna Sylvestrie, 2004). Použije-li Peška „mikropříběh“, pak výlučně pro výstavbu charakteru postav a pro zvýraznění dramatické akce (*Rychlé šípy*, 2003, *Vlasta kopla Vlastu*, 2004).

Po dramaturgické stránce Vlastimil Peška fabuli svých inscenací problematizuje tím, že nechá k danému tématu promluvit více postav s „vlastními“, velmi často navzájem odlišnými, názory. Svým protagonistům a antagonistům přisuzuje vlastnosti a povahové rysy, které je ostře nevymezují, nejsou buď dobré nebo zlé, ale prostupují se v každém z nich, což se v předešlé inscenační skupině omezeně dělo také, ale zde tento rys prohlubuje. Relativizuje přítomnost pravdy pouze na jedné z jednajících stran. V inscenaci *Vlasta kopla Vlastu* (2004) je demonstrována až umanutá potřeba prosadit svůj názor za jakýchkoliv podmínek a použitím jakýchkoliv prostředků. Bez ohledu na faktického vítěze ale trápí ve válce obě zneprátené strany. V díle *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) ševcem a vynálezcem Jankem opovrhne celá vesnice a využívá ho. On si je této skutečnosti vědom a ve svůj prospěch uvězní na stromě Smrt, která tedy nemůže „zabít“. Je to ale nakonec právě on, kdo Smrt pro dobro všech propustí, ač ho to stojí život. Opakem je inscenace *Princezna Sylvestrie* (2004) - zde však jsou jasné charaktery postav jedním z prostředků parodie.

Peška ale nezesměšňuje či neironizuje příběh jako takový, ale drobně paroduje jednající postavy. V souladu s představou komiksového hrdiny coby nedosažitelného a nereálného vzoru (Eco, 1995: 239 - 295) se postupem času v našich očích stává Mirek Dušín „neživotným supermanem“. Peška tuto představu v inscenaci *Rychlé šípy* (2003) bourá. Mirek je ješitný a ambiciózní, Červenáček zase lehce závistivý, Rychlonožka nešikovný, Jarka nesamostatný. A přesto jejich neobdivuhodné vlastnosti nestojí vůbec v protikladu s ochotou pomoci komukoliv v nouzi. Postavy jsou tedy komplikovanější než v předchozích inscenacích. Více přemýšlí, respektive jejich myšlenkové pochody nejsou podmíněny faktickou demonstrací na jevišti. Pohyb a myšlenka již zde nejdou ruku v ruce. Zatímco se Brouček ve stejnojmenné inscenaci impulzivně rozhoduje navštívit Berušku a také tak udělá, ještě ani svoji myšlenku nesdělí a už se žene tam, kam má namířeno, *Rychlé šípy* naopak domýšlejí, kam by mohla vést hra Liduny na žebříňáku. Režisér nejprve vychází z konvenční představy o daném typu postavy (vynálezce se jeví jako poloviční blázen, smrt je vypočítavá a nahání hrůzu, stará panna Matylda je zlá), postavy se ale postupem času ukáží jako vícevrstevnaté lidské charaktery (vynálezce Janek si dokáže dobře vypočítat, jak přelstít smrt i Pána Boha, Smrtka sedne Jankovi doslova na lep, Matylda se bojí o bratra a čelí posměchu vesnice apod. – viz inscenace *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 2005).

V režisérově práci se objevují podobné myšlenky a postupy. U *Rychlých šípů* (2003) i u inscenace *Vlasta koplá Vlastu* (2004) jde o rozdíly mezi oběma pohlavími. Stejně tak ve hře *Na tý louce zelený* (2001) i v *Princezně Sylvestrii* (2004) šlo a jde o parodii operního a operetního prostředí.

Peška již nemá potřebu zlo zesměšňovat a minimalizovat, jako u předchozí skupiny inscenací. Hrdina nebojuje pouze s konkrétně vymezenou postavou, do níž se vše špatné koncentruje, zlo je abstraktní a má nějaký důvod (touha po moci, manipulace s ostatními – *Rychlé šípy* (2003) a *Vlasta koplá Vlastu* (2004), zahálka, lenost a nezodpovědnost – *Lumpacivagabundus* (2006), strach ze smrti – *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 2005). Nelze jej překonat „mávnutím“ kouzelného proutku.

Kdo má v inscenacích výlučnější postavení, je opět Smrt. K ní režisér i zde zaujímá opatrné postavení, nicméně se jí nevyhýbá. Smrt je personifikovaná a zpřístupněná obyčejnými lidskými vlastnostmi, jako je únava, ješitnost, prospěchářství atd. (v inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky ?!*, 2005, má dokonce křestní jméno, viz titul inscenace). Mrtvola, jako „produkt“ smrti, je na scéně pouze loutková (*Vlasta koplá Vlastu*, 2004, *Princezna Sylvestrie*, 2004).

Jazyk Peškových dramatizací je založen na principu srozumitelnosti a kontrastu. Hlavní textová linie je vedena ve spisovné češtině, vyjadřovací schopnost postav je ale obohacena o slova stará, archaická i moderní. Vedle zastaralých slov až archaismů užívá Peška slova z obecné češtiny a výrazy slangové, v menší míře se u něj vyskytuje argot, anglikanizmy a parodie cizích jazyků. Režisér tak představuje dětským divákům jazyk jako živou materii, s níž se dá velmi účelně pracovat (především při budování komiky a slovního humoru).

Peška velmi rád používá doslovnost, znatelná je vyšší míra slovního humoru a častější výskyt dvojsmyslů, než lze nalézt u divácké kategorie inscenací pro mladší děti. Dochází tak ke komickému vnímání, lépe řečeno parodování představitelů a doby (viz inscenace *Rychlé šípy*, 2003)¹⁴⁰ nebo k četnějšímu výskytu slovních hříček (např. inscenace *Vlasta koplá Vlastu*, 2004).¹⁴¹ Syntetickou ukázkou obojího je *Princezna Sylvestrie* (2004, kníže Pindula označí svoji dceru za „lidský mrtvol“, ženská představitelka mysliveckého sboru si stěžuje, že „nemá koule“ [do brokovnice] apod.), kde Peška záměrně naivní text podporuje velkou loutkářskou i hereckou nadsázkou, přehnaným patosem a komikou situací i dialogů, stejně jako vědomou strojeností. Dílo má přímo ve své obsahové náplni zanesenu parodii, tentokrát

¹⁴⁰ V této inscenaci se kleje např. slovy: „Hymbajs!“, „U všech plantážníků!“ atd.

¹⁴¹ Slovní hříčku obsahuje sám název inscenace, kdy bojovná žena Vlasta kopne při hádce ješitného vladyky Vlastimila, z čehož vznikne ono humorné „Vlasta koplá Vlastu“. Dále pak v odpověď stavby ženského Děvína si hodlají muži zbudovat vlastní tvrz, tzv. „Mužín“, Vlasta zve své družky zastarale „družicemi“ apod.

operetního prostředí, vyjadřovací i zpodobňovací klišé pokleslé literatury a stereotypy rytíren konce 19. století. Ukázkovým příkladem je také *Lumpacivagabundus* (2006), jehož „zemité jadrný a frivolní humor“ (Čech, 2006a: 12) místy nemá daleko k obscénnosti (např. vulgární výrazy spojené s překvapením – „Ty vole!“ nebo „Co to děláš, ty debile?!“, dvojsmysly – švec a Hvězdolet si měří „to“ [nohu], Flok a Žehlička si stýskají: „Ta ženská nám nedá.“ [klíč], Italky se shodují, že Žehličkovi „ruplo péro“ [v hlavě] atd.). V inscenaci *Na tý louce zelený* byl věk postav záměrně posunut mimo fyzický věk jejich představitelů. Místo křehkých mladých děvčat a zteplých mužů, se na scéně objevovali korpulentní dámy středních let a prošedivělí seladoni (srov. Zbořilová, 2001: 4). Zároveň tak docházelo ke karikování operního prostředí, kde jsou takovéto postupy zcela běžně k vidění. V *Rychlých šípech* (2003) lze nalézt velké množství vtipů a gagů založených na doslovné ilustraci textu (např. zapalování Jarky Metelky plamenometem pro „novou věc“ nebo opravdové i přenesené braní nohou na ramena, kdy si při útěku Dlouhé Bidlo naloží své látkové nohy na ramena a za paravánem skryt do půli těla utíká ze scény).

Dominantním vyjadřovacím prostředkem je pro Pešku opětovně epizace divadla. Setkáme se s drobnými zcizovacími momenty a vystupováním herců z role, jako např. v *Rychlých šípech* (2002, udýchaný Podkovák utrousí k publiku: „Děcka, nekuřte, dopadnete jak já!“) nebo ve *Vlasta kopl Vlastu* (2004, rozmrzelý Zametač mrtvol vymetá koštětem „zabitě“ loutkové Slovaný ze scény s poznámkami o nepořádku). Cele na principu divadla na divadle je vystavěna *Princezna Sylvestrie* (2004). Herci okázale vítají na scéně Mistra (rozuměj operního tenora) třesením pravicí a zamilovanými pohledy. Gratulují si k dobře provedeným sólovým výstupům, při vyhlášení přestávky odpočívají přímo na jevišti, loutkovodičům vykukují zpoza paravánu tu hlava, tu noha, v případě „neobratné“ manipulace s loutkou si, nikoliv nad rámec únosnosti, vypomohou vlastní rukou. Nejiluzivnějším dílem je pouze inscenace *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005).¹⁴²

Zcela paradoxně ale při krácení dramatického textu *Lumpacivagabunda* (2006) Peška odstranil z Nestroyovy předlohy právě dramaturgický postup divadla na divadle zanesený v samém textu, odstranil hereckou skupinu, která si celý příběh pro pobavení přehrává. De facto z dramatu odstranil dramaturgický princip hry „na něco“, tolik používaný u inscenací pro předchozí kategorii diváků.¹⁴³ Naopak posílil vystupování herců z rolí a promluv tzv. „stranou“ (postavy rozverného trojlístku se na publikum obrací způsobem typickým pro 19. století).

¹⁴² Herci zde nevystupují z rolí a Peška v inscenaci nepoužívá ani principy divadla na divadle.

¹⁴³ Srov. kapitola 4.1. Inscenace pro mateřské školy a I. stupeň základních škol.

Vypravěč, jako hlavní zprostředkovatel příběhu (nikoliv komentátor děje), je rozpracován mezi více postav a může mít dvojí podobu: funkci vypravěče plní herci v dramatickém kontaktu s loutkami, které sami animují (viz inscenace *Na tý louce zelený*, 2001, *Rychlé šípy*, 2003, *Vlasta kopl Vlastu*, 2004) nebo je vypravěč v kontaktu s loutkami, které hrají (viditelně i anonymně) jiní herci souboru (inscenace *Princezna Sylvestrie*, 2004). V inscenaci *Na tý louce zelený* (2001) se objevuje přímo postava Režiséra, který vstupuje do „zkoušky inscenace“, předčítá scénické poznámky, glosuje dění na jevišti apod.

V posledních letech se Peška ustálil na spolupráci se scénografy Michalem Hejmovským (*Vlasta kopl Vlastu*, 2004, *Lumpacivagabundus*, 2006), Jaroslavem Milfajtem (*Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 2005) a Tomášem Volkmerem (*Na tý louce zelený*, 2001, *Princezna Sylvestrie*, 2004). Scénografie jeho inscenací je jednodušší, lehce proměnitelná a plně mobilní, spoléhající na fantazii diváků. Peška počítá s vyšší mírou abstrakce divákova vnímání, což samozřejmě neznamená, že scéna je chudá a myšlenkově prázdná. Operuje ale více s konvenční představou určitého prostoru a jeho oživením a ozvláštňením pomocí detailu. Režisér používá jednu konkrétní podobu scény pro celou inscenaci, kterou pouze variuje či doplňuje jevištními stroji (Děvín, Vlastin bojový kůň, žebříňák s Lidunou atd.). Častěji než v předešlé inscenační kategorii se zde scénický prostor rozšiřuje do hlediště.

V inscenacích může být dramatický prostor konkrétně (místně) vymezen (*Rychlé šípy*, 2003, *Princezna Sylvestrie*, 2004, *Lumpacivagabundus*, 2006) ale v jistých případech se počítá i s anonymním prostředím sloužícím „pouze“ k dotváření atmosféry inscenace (*Na tý louce zelený*, 2001, *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 2005, *Vlasta kopl Vlastu*, 2004).

V inscenaci *Rychlé šípy* (2003) je scéna, kterou si režisér i s kostýmy navrhoval sám, opatřena příčně umístěnou dřevěnou Šmejkalovou ohradou společně s velmi naivně vykreslenými kulisami a dekorací. Pokud to herecká akce vyžaduje ohrada se otevře a v útrokách scény divák může spatřit dům, prádelnu, žebříňák atd. V zadním jevištním plánu je použito také posuvného, na dva otáčející se válce upevněného plátna, které simuluje ubíhající krajinu. U inscenace *Vlasta kopl Vlastu* (2004) bylo Michalem Hejmovským do zadního plánu jeviště navrženo lešení tvarem připomínající rozevřený žebřík s bočními plošinami pro hudebníky. Scéna je pak dotvářena ještě monstrózní maketou Vlastina koně, starou mohutnou lípou či pojízdnými dřevěnými modely Děvína a Mužina. U *Lumpacivagabunda* (2006) je ve středu scény umístěna dřevěná průchozí bedna, která svojí variabilitou slouží jako dveře, stůl, pódium pro Hvězdoleta atd.. V zadním plánu jeviště je vystavěna příčná kulisa domovní zdi, před níž jsou umístěny hudební nástroje ukryté před zraky diváků polokruhovým pódium. I zde se dekorace v průběhu děje inscenace nemění.

Typická, ze dřeva vyrobená, scéna Jaroslava Milfajta u inscenace *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) je konstrukčně velmi jednoduše sestavená z neopracovaných dřevěných trámů a fošen. Trojrozměrné kulisy sestávají z maket dveří s otevřenou kulisovitou stavbou se zadními viditelnými podpěrami. V centrální části jeviště se pak na několika praktikáblech ze surového dřeva odehrává většina herecké akce. Scéna Tomáše Volkmera v inscenacích *Na tý louce zelený* (2001) a *Princezna Sylvestrie* (2004) je inspirována s kukátkovou podobou scény starých domácích loutkových divadel. Tato „scéna na scéně“ je vybavena plošnými kulisami starého hradu s vstupní branou. Kulisy jsou výtvarně dekorovány ve stylu karikování antických sloupů a volut s jasnými liniemi a jako by z prken vytvořenou strukturou s nesourodou perspektivou. V inscenaci *Na tý louce zelený* (2001) je prostor dotvářen dvěma domečky, zpodobňujícími dle potřeby hájovnu, cirkus, stodolu s kulisami polí, luk a hájů. V *Princezně Sylvestrii* (2004) je scénický prostor herců a loutek přesně vymezen. V prvním plánu jevištního prostoru jsou hudebníci v orchestřišti - portále, ve druhém živí herci v popředí jeviště, ve třetím loutky využívající kulisy „loutkového divadla“ situované do středu jeviště (Zbořilová, 2004g: 19). Ve hře *Na tý louce zelený* (2001) není prostor orchestřiště přítomno vůbec, ač jde také o vysoce hudební žánr, nástroje jsou umístěny přímo na scéně. Nicméně i v tomto díle mají herci a loutky přesně vymezený prostor. Herci se pohybují po okraji scény, loutky v jejím středu. V obou inscenacích si scénický prostor herců a loutek nekonkuruje, posledně jmenovaná inscenace je svoji poetikou dokonce založena na ostrém oddělení obou prostorů.

U kostýmů Peška klade důraz na možnost volného pohybu herců, stejně jako na konvenční představou o postavě, respektive s překonáváním této představy. Pracuje opětovně s knižní ilustrací (např. *Na tý louce zelený*, 2001, *Rychlé šípy*, 2003) nebo s kostýmem, který své nositele všeobecně odkazuje na určitou dobu nebo je sociálně vymezuje (např. *Vlasta kopl Vlastu*, 2004, *Lumpacivagabundus*, 2006). Nejdůležitější je podřízení se duchu inscenace (např. jde-li v inscenaci především o parodii, podtrhuje toto i podoba kostýmu).

Peška u kostýmu k inscenaci *Rychlé šípy* (2003) vychází opět z ilustrativních vzorů, a to z komiksové podoby Rychlých šípů z Mladého hlasatele 30. let minulého století.¹⁴⁴ Pokud s herci pracuje jako s kompaktním celkem, pak jsou jejich kostýmy co nejidentičtější. Dokladem je práce Michala Hejmovského v inscenaci *Vlasta kopl Vlastu*, 2004, kde jde o jemné odlišení mužské a ženské slovanské populace pomocí režných halen a kazajek u mužů a vyšíváných plátěných tunik u žen. Michal Hejmovský je podepsaný také

¹⁴⁴ Příběhy pětice chlapců vycházely v Mladém hlasateli od roku 1938 do roku 1946 v doprovodu ilustrací Jana Fischera.

pod kostýmy u inscenace *Lumpacivagabundus* (2006). Konvenční podoba tovaryšů Fošny, Floka a Žehličky pocházejících jakoby z továrního předměstí první republiky stojí v ostrém kontrastu k výstředním a barevným kostýmům bohů Hvězdoleta, Fortuny a Amorosy doplněných helmami (klobouky). Práce Jaroslava Milfajta v inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) vychází z podoby typických představitelů české vesnice doplněných tu a tam naddimenzovaným detailem (kytka v klopě, šátek, šle atd.). Rozměrově zveličené rekvizity se ale objevují i v *Lumpacivagabundovi* (2006, klíč, flinta atd.). Kostýmy v inscenaci *Princezna Sylvestrie* (2004) Tomáš Volkmer podřídil karikování operního prostředí a všechny herce oblékl do koncertních fraků.

Přímo se scénou či s kostýmy také často souvisí vizuální podoba programu, coby nositele pouze základních informací a založeného na odhalování tajemství. U *Rychlých šípů* (2003) je např. použit motiv rozevírající se Šmejkalovy ohrady, u inscenace *Vlasta koplá Vlastu* (2004) zase program vychází z podoby rekvizit a je provázán s motivem z kostýmů k inscenaci (mužské a ženské symbolické značky). Na místo využití programu coby hračky (pexeso, lepená chaloupka atd. z předchozí divácké skupiny) je program vytvořen na principu odkrývání něčeho z části naznačeného – ohrada otevírá pohled na celou pětici Rychlých Šípů, kterým „původně“ (při složeném programu) zpoza plotu vykukovali pouze hlavy. U programu *Princezny Sylvestrie* (2004) se „rozhrnuje“ divadelní opona, k inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005) si diváci kupují jakousi papírovou peřinu a po jejím roztažení se jim odkrývá ilustrovaná podoba jednajících postav. Co zůstalo stejné s předchozí skupinou, je nízká informační hodnota programu, který se opět spokojuje ve většině případů pouze s názvem, označením tvůrců a vymezením hereckého obsazení. U programů k inscenacím *Na tý louce zelený* (2001), *Princezna Sylvestrie* (2004) a *Lumpacivagabundus* (2006) jsou připojeny ještě krátké noticky k autorům dramatických textů.

Herecký projev je úsporný, přestože herci nepostrádají velkou dávkou hravosti, která by obecně v ansámblech loutkových, neřku-li dětských divadel, neměla chybět. Herec již neslouží jako znak jedné postavy, naopak. Režisér jednomu herci připisuje hraní více postav, v něž se mění na jevišti přímo před zraky diváků. Případně postava plynule „přechází“ z herce na loutku a naopak. Stejně jako je scéna inscenací méně konkrétní, dovoluje si režisér abstrakci přenášet i na herce. Prostřednictvím pětice hereček např. režisér navozuje iluzi bojového davu (*Vlasta koplá Vlastu*, 2004). Není-li scénický prostor loutek a herců oddělen důsledně, dochází k přílišné dominanci činoherců. Postavy mající dvě verze – loutku a herce – jsou tak prokresleny pouze u živých protagonistů, loutková vizualizace je pak strojová a popisná (např. postavy Šárky a Ctirada v inscenaci *Vlasta koplá Vlastu*, 2004). V případě

ostře položených hranic mezi loutkou a hercem ale poetika loutkového divadla funguje bezezbytku. Herec se s loutkou nenahrazují, ale vzájemně své chování konfrontují (např. inscenace *Princezna Sylvestrie*, 2004).

Při kontaktu s diváky herci opět používají otázky přímo směřované do publika (např. nabádání diváků ke zvednutí rukou v inscenaci *Lumpacivagabundus*, 2006) nebo trousí své poznámky „jen tak mimochodem“. Ty pak většinou mají charakter sarkastický (viz např. počáteční představování Rychlých šípů ve stejnojmenné inscenaci, 2003, nebo polemika s ženským bojovným uměním v díle *Vlasta koplá Vlastu*, 2004). Dochází zde také častěji ke zcizovacím efektům (viz výše). Ty již nemají funkci „uklidňovací“, jak je tomu např. u inscenace *O perníkové chaloupce* (2006),¹⁴⁵ ale režisér se jimi snaží vést polemiku s postavami dramatického kusu, interpretovat inscenaci, vtipně obsáhnout jevištní akci apod. Jako ukázková inscenace velmi kontaktního divadla nejlépe poslouží právě *Rychlé šípy* (2003), kde je publikum hned několikrát vtaženo „přímou akcí“ do dění na jevišti. Na počátku představení jsou diváci vyzváni, aby povstali jako při příchodu učitele do školní třídy. V jeho průběhu se také účastní bitvy papírovými koulemi apod.

Loutek využívá Peška více a rozmanitěji než v předešlé inscenační kategorii (marionety, javajky, maňásci, klínové loutky a především a nejhojněji manekýni). Mohou být představiteli určitých postav (*Na tý louce zelený*, 2001, *Princezna Sylvestrie*, 2004) nebo se suplují s hercem (*Vlasta koplá Vlastu*, 2004). Jedná se často o abstraktní či karikaturní loutky. V inscenacích pro tuto diváckou skupinu se také loutky vymaňují z područí holé demonstrace zvířat a hraní epizodních rolí. Četně užití manekýni jsou ovládnuta antiiluzivně, bez „zakrytí“ vodiče. Dochází tak k potření scénických prostorů a tím i předváděcí funkce loutek, neboť akci za loutky přebírají herci. Loutky jsou tak degradovány k pouhé ilustraci prezentovaných dějů. Nešvar používání loutek jako rekvizit je patrný i zde. Je-li ale hře s loutkou vymezen zvláštní, výpravou vymezený prostor, je loutkovodičem zpodobňovací funkce loutky podporována (*Na tý louce zelený*, 2001, *Princezna Sylvestrie*, 2004).

V inscenaci *Vlasta koplá Vlastu* (2004) se loutky Libuše nebo Přemysla (javajky), vytvořené Michalem Hejmovským, více podobají totemům než běžným loutkám. Častěji Peška také pracuje se zezadu voděnými loutkami bez vahadel, s manekýny. S tím souvisí i fakt, že herec zcela antiiluzivně získává funkci animátora (loutkovodiče) a že není fixován na jednu určitou loutku, které ani kostýmově nepodléhá. Maňásci jsou využíváni k drobným „davovým“ scénám, kterých, na rozdíl od kategorie inscenací pro mateřské školy, také

¹⁴⁵ V tomto díle určeném primárně pro děti čtyř- až šestileté jde o zmírnění faktu pečení dětí, posléze baby v peci apod.

přibylo. Herci-vodiči se současně se „svoji“ loutkou na scéně objevují zcela pravidelně a nevyhýbají se ani vzájemným dialogům v rámci jedné postavy (viz scéna Šárky a Ctirada v inscenaci *Vlasta koplá Vlastu*, 2004).

Funkce loutek je rozšířena o nový rozměr, kterým je překvapení diváků a vtipné užívání loutek. V inscenaci *Na tý louce zelený* (2001) krmí matka Barbora slepice na dvorku a do tak, že si je na lyžinách svých bačkor nosí po jevišti a shora voděnou loutkou kohouta je pak doplňuje.¹⁴⁶ Javajky hodujících dvořanů v *Princezně Sylvestrii* (2004) mají hlavu mezi horní a dolní čelistí spojenou pouze jedním pantem. Při animaci nezřízeného pití se jim hlava komicky vyvrací, při návratu do přirozené polohy (se zavřenými „ústy“) si místo opileckého škytnutí klapnou dřevěnými patry o sebe. Ve stejné inscenaci jsou proporcčně asymetrické javajky (anymované „živýma“ rukama herců) od Tomáše Volkmera používány i k doplnění výše zmiňované doslovnosti, jsou tedy sekány na nudle, život, respektive hlava, jim visí na vlásku. Velmi pěkný je i moment Lampániho vítězství nad protivníkem – po několikerém seknutí do rytíře se tento rozkládá jako vějíř do několika vertikálních pásů dole spojených loutkovodičovou rukou.

Na rozdíl od inscenací pro mladší diváckou skupinu se u děl pro starší publikum vyskytují inscenace zcela bez loutek (viz *Rychlé šípy*, 2003, *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 2005, *Lumpacivagabundus*, 2006).

Hudebně je Peškova práce velmi bohatá. Pracuje se scénickou hudbou reprodukovanou i hranou naživo, žánrově jde o hudební „všehochut“, objevují se melodie diskotékové, rapové, klasické operní či lidové. Režisér používá tradiční i neobvyklé hudební nástroje, a to přímo na jevišti. Často na jevišti pracuje s prostorem, který bychom mohli označit za orchestřiště.¹⁴⁷

Obtížně přenosné nástroje, jako klávesy, velké bubny, klavír apod., instaluje režisér přímo na jeviště, zbylé nástroje si herci nosí na scénu s sebou. Jejich škála je velmi různorodá, herci hrají na saxofon, klarinet, kytary (i elektrické), zvonce, africké bubny, bonga, ozvučná dřívka, fujaru apod. Jako hudební nástroje Peškovi slouží také předměty „nehudební“. V inscenaci *Na tý louce zelený* (2001) se např. hrálo na pilu. U inscenace *Vlasta koplá Vlastu* (2004) je užíváno krátkých dvacetimetrových hůlek s dlouhými dvoumetrovými tyčemi – kopím slovanských bojovníků. Ty v rukou každého jednotlivého herce vytvářejí velmi originální hudební nástroj, kterým je v určitých intervalech a harmonii tlučeno do podlahy jeviště,

¹⁴⁶ Loutky pro tuto inscenaci vytvořil Tomáš Volkmer (srov. Christov, 2001: 7).

¹⁴⁷ Orchestřiště se objevuje např. v inscenacích *Rychlé šípy* (2003) nebo *Princezna Sylvestrie* (2004), která k přítomnosti takovýchto prostor svým žánrovým určením přímo vybízí.

popřípadě jedním o druhý. Velmi plasticky to dotváří bojovou atmosféru inscenace. Stejného hudebního prostředku Peška využil i v inscenaci *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! (2005)*, kde již tyto hudební nástroje nemají mimo jiné funkci rekvizit bojového náčiní, ale stávají se opěrnými holemi stepujících herců.

Do hereckého projevu se hudba promítá dvojným způsobem, buď se stává integrální součástí divadelní iluze (např. *Rychlé šípy*, 2003, *Lumpacivagabundus*, 2006) nebo při účasti herce na hudební produkci tento vystoupí z role a stává se hudebníkem či zpěvákem a může i komentovat děj, tedy přebírat funkci vypravěče (např. *Vlasta kopl Vlastu*, 2004, *Princezna Sylvestrie*, 2004).

Režisér se neomezuje pouze na zpěv doprovázený hudbou, v jeho inscenacích se lze setkat i se sborovým zpěvem nebo kánonem. Z banálního textu, jako je např. v inscenaci *Rychlé šípy* (2003) věta „Sejdeme se zítra tady.“ nebo „Rychlé šípy, sláva jim!“, se tak stává velmi pěkný a promyšlený pěvecký sborový part. V díle *Lumpacivagabundus* (2006) je téměř celý první obraz předzpíván (respektive po slabikách odrecitován) skupinou herců.

Dalším hudebně-scénickým prostředkem, který Peška rozvíjí, je používání zvukových efektů. Nejúčelněji a nejhojněji se to projevuje u inscenace *Princezna Sylvestrie* (2004, bušení na bránu, omračování pánvičkou, souboj mečů, polibky loutek, opilecké škytání atd.) méně v inscenaci *Lumpacivagabundus* (2006, probouzení Boha Hvězdoleta, objevení se Bohyň Amorosy a Fortuny atd.). U ostatních inscenací lze užití zvukových efektů vystopovat také, ale jejich aplikace je samoučelná, konzervativní a prvoplánově užitá pro vyvolání komického efektu (náraz hrdiny do „stěny“, vlepení pohlavku atd.).

Peška používá hudbu nejen komponovanou přímo pro danou dramaturgii, ale zcela běžně a rád oživuje a oprašuje také písně minulé, dávno minulé či zcela zapomenuté (viz písně *Já bych chtěl mít tvé foto*, *Babička Méry*, *Chlupatý kaktus*, *Jen pro ten dnešní den* atd.). Pomáhá si tímto velmi jednoduchým a účelným způsobem navozovat potřebnou atmosféru. Obzvláště u inscenace *Princezna Sylvestrie* (2004) si Peška-hudebník zaslouží velký obdiv. Konkrétně v tomto díle je hudba i přímým aktérem humoru, nejen jejím nositelem. Herečka akusticky zastupující psa zde odzpívá árii psího štěkotu s dodržением všech formálních náležitostí (partitura v deskách, samostatný nástup, poklona divákům, popřípadě jejich potlesk). Do tohoto vtípu Peška dokázal nenásilně vměstnat vtíp jiný (nicméně nijak nový) – herečka po prvních tónech zpěvu zjistí, že má partituru obráceně. V inscenaci se hledá a je nalezeno komorní Cé, tenor mluví nosovým hlasem, pěvecký patos je na konci rozbit hopsavou polkou, kterou spolu tančí herečtí představitelé Lampaniho a Sylvestrie, nebo oslavnou „lidovkou“ na moravskou borovičku.

Písňové texty již nejsou tak jednoduché jako u menších dětí, nepočítá se totiž s tím, že diváci začnou zpívat společně s herci ještě v rámci představení. Na základě toho se melodie neopakují v inscenaci na více místech, jsou obsahově, textově i rytmicky složitější a je u nich kladen důraz na smysl textu, směřující většinou ke komentování děje.

Hlavním komunikačním prostředkem mezi hledištěm a jevištěm se pro Pešku stává humorné odkrývání a parodování mezigenerační problematiky (lidské soužití, generačně se opakující shodné postupy při definici a řešení neshod, měnící se společenské myšlení atd.). Možná se tak děje na základě toho, že právě děti a mladí lidé nad deset let věku si především a nejostřeji začínají uvědomovat své odlišnosti, ať už fyzické, či názorové, a jejich svět i chápání jsou velmi často tomuto faktu podřízeny. Stejně jako bojují s uvědoměním si vlastní sociální příslušnosti, tak bojují i se svými věkově či společensky nadřazenými partnery (rodiči, pedagogy apod.).

Doslovný druh humoru, který Peška velmi často používá, někdy působí až násilně (viz výše zmiňované „brání nohou na ramena“, „zapalování“ pro novou věc atd.). U dětských diváků do čtrnácti let nicméně tyto principy fungují. Režisér ani neodpustil drobné „legrácky“, jak je nazval Roman Burian (2003: 19). V inscenaci *Princezna Sylvestrie* (2004) se např. objeví na scéně herečka nesoucí transparent s oznámením „Krátká přestávka“, po pěti sekundách ale transparent otočí a na druhé straně stojí: „Konec přestávky“. Herci, kteří vystupují ze svých rolí a začínají s kritikou svých pěveckých výstupů, s hledáním láhve od pití, s uvolňováním těsných kostýmů atd., se s hranou nevolí vracejí zpět „do rolí“. Dokonce i diváci získávají pocit probíhající přestávky. Velké množství vtipů je v inscenaci „přiznaných“ (Lampáni a Sylvestrie se nejprve na dálku objímají, poté „náhodou“ jeden z loutkovodičů odnáší ze scény dlouhé makety rukou, kterých bylo u objímání použito atd.).

Přecházení postav z herce na loutku a naopak, stejně jako střídající se loutkovodiči v relaci jedné loutky je pro dětského diváka náročnější na udržení pozornosti a kontinua děje. Přesto u diváků této inscenační kategorie nedochází k nejednoznačnosti nebo chaosu ve vnímání a orientaci v příběhu. Starší děti jsou již divadelně zkušenější s rozvinutým abstraktním myšlením. Proto pro ně není problémem pohybovat se na úrovni symbolu, nikoliv přímého znaku. Tento fakt lze velmi dobře doložit i v jazyce inscenací a v nástupu slovního humoru založeného na chápání smyslu vyřčených slov, nikoliv na jejich zvukomalebnosti.

U inscenací pro mladší publikum je hudba „provozována“ především mimo zrak diváků. Menší děti nejsou seznamovány s tím, jak hudba vzniká, pouze ji přijímají jako doprovodný prostředek představení. Pochopitelně se na scéně objevují herci s hudebními nástroji, není tomu tak ale ve všech inscenacích a výskyt nástrojů je omezen pouze na tu kterou píseň či

melodii.¹⁴⁸ Starší děti naopak již ví, kdo, jak a kde hudbu „dělá“, některé postavy jsou s hudebním nástrojem přímo svázány. Režisér již nepřistupuje k divákům jako k hudebně nepoučené mase. Počítá s tím, že hudbu budou umět identifikovat (písňe pro pamětníky, operní árie, diskotéková hudba atd.) a míšením hudebních žánrů dotváří komické situace.

Peškova práce pro diváckou kategorii starších dětí se vyznačuje opětovně adaptováním cizích textů, literárních i dramatických, nemusí jít ale výlučně o všeobecně známou předlohu. Novými postavami ani epizodami již režisér své hry neobohacuje, spíše se pouští hlouběji do charakteristiky postav, prokreslování prostředí a důvodů konání hrdinů. Autorský postup, který je shodný s předešlou skupinou inscenací, je krácení textů předloh. Fabule je inscenována chronologicky. Obliba zcizovacích postupů neklesá, tyto principy se stávají pro režiséra především nositelem humoru. Velmi oblíbeným dramaturgickým postupem zůstává i nadále parodie. Širší spektrum charakterů jednajících postav vede stále k jednotné interpretaci. Hlavním hrdinou může být kdokoliv (starý vynálezce Janek, chlapecká parta, princezna, mladý truhlář, švec nebo krejčí), ne pouze „dítě“. Zlo má abstraktní podobu, vykreslování smrti stále nese zjemňující podobu. Scénografie je méně konkrétní a zdobná, spíše režisér klade důraz na funkčnost, vtip a prostotu převážně dřevěné scény. Kostýmy plně slouží inscenaci, nestrhávají na sebe pozornost a herce stmelují do jednoho celku, odlišnosti jsou vyzdvíženy dobře patrnými detaily (barva oblečení, šátek, čepice, obecně užívané maskulinní a femininní grafické symboly). Program je založen na výtvarném řešení scény a podává více informací než programy v předešlé inscenační skupině, velmi často je černobílý. Herecký projev je úspornější, více založený na prezentování obsahu neseného textu. Herec se s loutkou již volně pohybuje po scéně. V některých inscenacích mají herci prim, v jiných jsou jim loutky rovnocennými partnery. Loutky jsou abstraktní a druhově pestřejší (marionety, maňásky, manekýni, javajky atd.). Jsou využívány jako nositelé humoru, jako hudební nástroje či rekvizity. Hudba je prokomponovanější, počítá s obeznámenějším publikem, je nositelem komických situací. Režisér se také nevyhýbá spojování různých žánrů v jedné inscenaci. Kromě tradičních hudebních nástrojů evropského kontinentu používá i vlastních doprovodných prostředků a netradičních nástrojů (africké bubny, valcha atd.).

¹⁴⁸ Kromě inscenace *O Palečkovi* (viz kapitola 4.1. Inscenace pro mateřské školy a I. stupeň základních škol).

4.3. Inscenace pro dospělé diváky

Samostatná skupina her určených pro dospělé publikum v programové nabídce LDR neexistuje, jsou zde inscenace tzv. „pro mládež a dospělé“ (Janěková, Jančařík, 2006: 1). Přesto si tuto kapitolu dovolíme věnovat výhradně divákům dospělým, a to ze dvou důvodů. Jedním z nich je fakt, že v LDR byli a jsou inscenace,¹⁴⁹ na kterých je přítomnost dítěte stejně okrajová jako v jakýchkoliv jiných divadlech pro „běžné“ publikum.¹⁵⁰ Druhým důvodem je Peškova kontinuální snaha věnovat dospělým divákům v každé hře, bez ohledu na cílové publikum, prostor byť minimální.

K dílům čistě pro dospělé řadíme pouze inscenaci *Swing* (premiéra 20. června 2003). Inscenace *Na tý louce zelený* (premiéra 19. září 2001), *Princezna Sylvestrie* (premiéra 29. listopadu 2004) a *Lumpacivagabundus* (premiéra 29. června 2006) jsou ale svojí tematikou a zpracováním také spíše „dospělým“ kusem, ve kterém se nicméně ve zvýšené míře počítá s dětským divákem. U posledních tří zmíněných inscenací se v této kapitole budeme zabývat především těmi jejich znaky, které je řadí do kategorie inscenací pro dospělé diváky.

Inscenace *Swing* je cele Peškovým autorským, režijním i hudebním počinem. Nejde však ani o adaptaci známého příběhu ani o úpravu dramatického textu. Hlavní kostrou je v této inscenaci nikoliv příběh, ale swingová hudba a písňové texty, které jsou teprve druhotně pospojovány fabulí.¹⁵¹ Prozaický scénář má tedy podobu písněmi provázaných tématických kabaretních čísel s neporušenou dějovou kauzalitou (vztahující se k uzlovým bodům kde, kdy, za jakých podmínek swing vznikl a jak vypadal v průběhu dvacátého století). Peška se touto inscenací opětovně vrátil k „mikropříběhům“, tolik používaným v dílech pro nejmenší diváckou kategorii, a k jejich řazení do podoby „leporela“. Ani zde režisér neopustil svoje oblíbené „aneb“¹⁵² v názvu inscenací, ač jím ale neodkazuje na adaptaci známého textu.¹⁵³

¹⁴⁹ Z dřívější Peškovy tvorby jde v LDR např. o inscenace *Husovické Betlém* z roku 1997 nebo *Před paravánem* z roku 1999.

¹⁵⁰ Jedná se o divadla, jejichž produkce se cíleně nezaměřuje na dítě nebo mladistvého, přesto se v publiku tyto objevují.

¹⁵¹ Na počátku každého představení vystoupí Vlastimil Peška a zcela otevřeně avizuje dominanci hudby nad textem.

¹⁵² V inscenaci odkazuje na podtitul *Komorní muzikál pro hudebně nadané herce a loutky* (srov. Příloha č. 14a,b: Program k inscenaci *Swing* aneb *Komorní muzikál pro hudebně nadané herce*).

¹⁵³ U inscenace *Swing* (2003) jde v podstatě o výjimku, neboť použití dvojdielných názvů se u Pešky váže výlučně na díla adaptovaná (viz *Popelka aneb Pohádka z babiččiny truhličky* (2002), *O Smolíčkovi aneb Pohádka z kufříku* (2002), *Rychlé šípy aneb Kam se poděli gentlemani?* (2003), *Vlasta kopl Vlastu aneb Dívčí válka v Čechách* (2004), *Princezna Sylvestrie aneb Zápas o nevěstu* (2004), *Broučci aneb Ze života svatojánků*

Peška jako hlavní režijní princip v inscenaci *Swing* (2003) použil barvitou, humornou hudební koláž s vážnými prvky (např. dějová etapa věnovaná II. světové válce s jejími dopady na život hlavních hrdinů), což toto dílo ze zbylého repertoáru vyčleňuje. Peška zůstal věrný jemně a poeticky neseným informacím, v inscenaci se nesetkáme s agresivitou, vulgaritami až oplzlostmi, které se v omezené míře nevyhnuly např. inscenaci *Lumpacivagabundus* (2006).

Ve druhém plánu snese *Swing* (2003) srovnání s dílem *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!* (2005). Obě inscenace autorsky náleží přímo Peškovi, v obou se tvůrce snaží vysvětlit a přiblížit jistou uměleckou formu (swing, step), s tím rozdílem, že první inscenace je založena na mimetickém realismu, ve druhé jde o vytváření autonomního zpodobovacího světa.

Práce s humorem má ve *Swingu* (2003) mnoho společných rysů s ostatními inscenacemi, jeho podoba je ale rafinovanější, skrytější, inteligentnější. Objevuje se především slovní humor, který počítá s fonetickou podobností češtiny a ostatních indoevropských jazyků, hlavně slovanských (zkomoleniny „požalujte“ při zdvořilé prosbě, „skučát“ jako ruský ekvivalent slovesa plakat atd.). Potřeba obveselovat diváky zde nevystupuje tak všudypřítomně a okatě do popředí. Inscenace nechce bavit vtipnými pasážemi, ale kvalitní hudbou. Ze hry vymizely drobné „legrácky“ (jako je groteskní komika, situační doslovný humor, přehrávání a především parodie). Naopak se do ní dostal náznak a symbolika (viz telefonování *Swingu* a *Goody*, při němž jako telefonní sluchátka slouží šlapky obou loutek, hluchý telefon pak poukazuje na smrt *Swingu*).

Jisté zjemňující principy (jakým je např. takováto spojitost smrti s „hluchým“ telefonním sluchátkem) lze pozorovat také v jiných inscenacích, jejich použití ale není dogmaticky dodržováno v celé inscenaci (viz *Lumpacivagabundus*, 2006) nebo se týká pouze jedné dramaturgické linie díla (viz *Princezna Sylvestrie*, 2004). V inscenaci *Lumpacivagabundus* (2006) je situační a doslovná komika obohacena o lechtivý, místy až frivolní humor (viz např. scéna v krejčovské dílně, kde se Amorosa a Fortuna snaží svést Žehličku). Jeho použití je ale velmi nestřídmé a v závěru inscenace již spíše obtěžuje. U díla *Princezna Sylvestrie* (2004) ke grotesknímu, doslovnému a situačnímu veselí přibyl navíc slovní humor založený na vyjadřovacích stereotypch hrdinských eposů, což je jeden z důvodů pro zařazení tohoto díla do kategorie inscenací pro starší diváckou kategorii.¹⁵⁴

V inscenacích pro dospělé diváky používá Peška také zobrazovací klišé. Diváky takto ale neodkazuje na jim známé prostředí (ilustrace Rychlých šípů, slovanské kroje, postava

(2005), *Slezeš, Káčo, z té hrušky?! Aneb Jak přišel step na svět* (2005), *O perníkové chaloupce aneb Jenom jako...* (2006), *Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek* (2006) atd.

¹⁵⁴ Srov. kapitola 4.2. Inscenace pro II. stupeň základních škol a pro mládež.

bláznivého vynálezce atd.),¹⁵⁵ spíše využívá uměleckého klišé a jeho symboliky (šedý plášť jako symbol druhé světové války, stereotypní projevy příslušníků jednotlivých národů – ukřižovaná a ordinární Ruska, šarmantní Francouz, upjatý pedantický Němec atd.atd.).

Od ostatních inscenací je zde odlišné postavení smrti, která není zesměšňována (jako v inscenacích pro nejmladší diváky) ani personifikována (jako u straších dětských diváků). Udrhuje si abstraktní podobu a jako součást lidské existence zasahuje do života jednotlivce, rodiny i celé společnosti (viz smrt Swingu, kterého postrádá nejen jeho družka, ale i celá hudební společnost).

Inscenace *Swing* (2003) je ve svém počátku rozehrána jako končící Silvestrovský večírek a počátek nového roku 1935. Zbylí účastníci oslavy začínají divákům vyprávět příběh nově se rodícího hudebního stylu. V průběhu inscenace ale nedojde k návratu k oslavující skupině, princip divadla na divadle je tu tedy de facto zbytečný a odkazuje pouze na rok vzniku nového hudebního stylu.

Nejdominantněji se epické principy uplatňují na úrovni zcizovacích efektů. Herci vstupují na scénu jako zástupci jednotlivých národností (Rus, Francouz, Němec, Angličan, Ital, Španěl, Čech), na scéně se pak vyjadřují v příslušném „rodném“ jazyce dané postavy. Ojedinele ale ze svých postav vystoupí a promluví k sobě navzájem česky (postava Italky se např. po rozdání denního tisku ostatním hercům česky zeptá, zda všichni obdrželi svůj výtisk). Herci se přímo obracejí k publiku, mimo jiné díky tomu, že prostor mezi jevištěm a prvními diváckými řadami je naprosto minimální.

Nezanedbatelným epickým naplněním hry je také postava Vypravěče, jež zastává i funkci tlumočnicka. Je současně přítomna na scéně s loutkou, se kterou je v dramatickém kontaktu a kterou viditelně animuje. Činnost vypravěče je částečně vázána na jednu postavu, částečně rozpracována mezi více postav. Vypravěč je prvoplánově nesen postavou Čecha, který posouvá děj kupředu. Ve scénách putování swingu (a tedy i Swingu, jako jeho personifikovaného představitele) světem přebírají ostatní postavy funkci vypravěče a postava Vypravěče se stává tlumočnickem. Ale vzhledem k tomu, že postavy nás provázejí příběhem ve „svých“ rodných jazycích (v angličtině, němčině, francouzštině, španělštině, ruštině, italštině) plní svoji „vypravěčskou“ funkci pouze zdánlivě. Diváci stejně potřebují tlumočnicka, aby dějový posun chápali.

Ve *Swingu* (2003), ač je určen dospělým divákům, Peška překvapivě uchoval stejně jako v předchozích dílech didaktický náboj. Poučení nemá charakter morality (viz např. *Rychlé*

¹⁵⁵ Srov. kapitola 4.2. Inscenace pro II. stupeň základních škol a pro mládež.

šipy nebo *Vlasta kopla Vlastu*), ale spíše jde o „starou moudrost“ (Smrtí Swingu hudba nezemřela neboť hudbu nemůže umlčet nikdo, hudba je nesmrtelná). Režisér se nevyjadřuje k aktuálnímu dění ve světě, spíše glosuje minulé skutky (především válku a její zbytečnost).

Scéna výtvarníka Michala Hejmovského je založena na principu miniaturizace. Trojrozměrné kulisy tovární haly s nápisy „town“ nebo „oil“ svojí výškou nepřesahují herce. Scéna je těmito modely zaplněna po stranách, v centru scény je umístěn praktikábl simulující podium (viz vystupování Swingu na různých koncertech). Podoba scény je po celou dobu inscenace statická, její vybavení je prosté a účelné. Charakter scény je vzhledem k textu pouze ilustrativní a její funkce se v této inscenaci nijak neliší od funkce scén v předešlé divácké kategorii. Odlišný je ale způsob navození atmosféry. Naprosté novum je pro Pešku použití černobílých dotáček a videoprojekce fungující jako doplnění a zkonkretizování anonymní scény. Pomocí nápisů a typických (klišovitých) záběrů z míst a měst je vykreslována Swingova pouť světem při hudebním turné (New Orleans – černošská ulice, Oklahoma – železnice, Las Vegas – kasino, Seville – býčí aréna, Moskva – Cirk, Řím – Koloseum atd.). Podobnou funkci mají také masky a loutky – na scéně se objeví herec v masce Eiffelovy věže, odehraje se zde býčí zápas s kolíkovou spodovou loutkou býka atd.

Kostýmy z tvůrčí dílny Michala Hejmovského vycházejí z módy 30. let 20. století. Jsou jednoduché, praktické a de facto svojí časovou neukotveností aplikovatelné také do 40., 50. a počátků 60. let minulého století. Postavu nijak nevymezují, pouze odkazují na střední sociální vrstvu. Jednotlivé aktéry odlišují použitým materiálem či detailem (kostkovaná látka, vesta, šátek) pracujícím opětovně na principu zkonvencionalizovaných prvků (šedý plášť s vysokým límcem u Němce - nacisty, pestrobarevný šátek Rusky atd.). Herci se prezentují zástupce různých národností, jednotlivé v inscenaci pojmenované postavy jsou zde zastoupeny pouze loutkami (manekýny Swingem a jeho družkou Goody).

Vizuální podoba programu poukazuje na v inscenaci několikrát zmíněné putování swingu celým americkým, asijským i evropským (převážně německým a českým) světem a je vyvedena jako naddimenzovaná pohlednice. Kromě krátkého slovníkového hesla o původu a významech slova „swing“ (anglický výraz, hudební konotace atd.) obsahuje pouze výčet jednajících osob a tvůrců inscenace. Program je tedy stejně jako u předchozích inscenací vystavěn na vtipu ale po informativní stránce není nosný.

Herecký projev je založen na autenticitě a civilnosti, což koresponduje s výstavbou charakterů postav. Herci jsou zde obyčejnými lidmi, respektive pracují se stereotypními naturely jednotlivých národností, své postavy ale překvapivě nekarikují. Jelikož se postavy na scéně vyjadřují cizími jazyky (angličtina, němčina, španělština, italština, francouzština,

ruština) pracují především s hlasovou intonací a s mimikou, které jsou pro diváka nosnější než text promluvy samotné. Herecké vyjadřování není přehnané, pouze je herci přenášeno přímo do hlediště (herci se při promluvě netočí k divákovi zády). Peška se opětovně vrátil k herci jako zprostředkovateli pouze jedné typizované postavy (jak je tomu v kategorii inscenací pro nejmladší děti). Výjimkou jsou pouze postavy Itala a Slovenského bači, které hraje Vlastimil Peška sám. Přítomnost bači na scéně i v příběhu je ale pouze okrajová a byla sem vložena čistě z komických důvodů (swingová podoba lidové písně, kontakt hudebního stylu s přírodním naturelem venkovského člověka). Ve vztahu k loutce se herec stává jejím rovnocenným partnerem a tudíž na scéně děj příběhu posouvá jak loutka tak i herec. Scénické prostory herce a loutky jsou v inscenaci ostře odděleny, a proto si nekonkurují. Divadelní prostor herců je opětovně rozšířen mimo jeviště. Herci v počátku inscenace nastupují z ohozů Malé scény a z hlediště.

Peška v inscenaci kombinuje několik typů celodřevěných loutek výtvarníka Michala Hejmovského (manekýny, jednoduché marionety na drátě), které lze funkčně v inscenaci vymezit jako představitele postav nebo hrající rekvizity. V obou případech se ale s herci nesuplují, nealternují se ve stejných postavách.¹⁵⁶ V případě hrdiny Swingu a jeho přítelkyně Goody jsou to velmi expresivně pojatí, štíhlí, asi metroví manekýni s karikaturními černošskými rysy. Tyto loutky jsou ve vnitřním skeletu provlečené gumou. Při tanci jsou díky tomu lépe ovladatelné, nicméně i tak je zapotřebí dvou loutkovodičů pro věrnější pohybovou animaci. Podobně jako v inscenaci *Princezna Sylvestrie* (2004) tak dochází díky „gumovému“ natahování loutek k posílení komičnosti. Zatímco u výše uvedené inscenace je tato groteskní funkce loutek evidentně primární, ve *Swingu* (2003) dle našeho názoru stojí až za zobrazovacím principem tance loutky a jedná se tedy o produkt druhotný. Z inscenace tento typ komiky také tolik nevystupuje jako v případě *Princezny Sylvestrie* (2004). V obou inscenacích spolu loutky také pohybově komunikují na úrovni tance a boje (rytířského zápasu), což se v ostatních inscenacích nevyskytuje.¹⁵⁷

V díle *Na tý louce zelený* (2001) je loutek také použito za účelem vyvolání komiky. Nicméně práce s nimi není tak prvoplánová jako u inscenace *Swing* (2003), ale příjemně oživující: loutky jsou alternovány živými herci ale jejich scénické prostory jsou fyzicky vymezeny na vnitřní (centrální) část scény pro loutky a vnější (okrajovou) část pro herce.

¹⁵⁶ Z toho plyne i nekorespondence v kostýmech. Loutky Swingu a jeho přítelkyně Goody jsou s herci provázány pouze vzorem na látce kostýmu postav (kostka a proužek) a na „látce oblečení“ loutek (proužek).

¹⁵⁷ Dokonce ani v inscenaci *Vlasta kopl Vlastu* (2004), která je přímo založena na válečné třenicí, se přímý boj loutky s loutkou nevyskytuje. Válka je odsunuta mimo zrak diváků, za scénu, a tvoří ji pouze válečný ryk s vzhazováním „mrtvých“ Slovanů – maňásků na jeviště. Srov. kapitola 4.2. Inscenace pro II. stupeň základních škol a pro mládež.

Postava procházející scénickým prostorem tedy přechází z živého herce na loutku a naopak i během promluvy dané postavy.

Všechny ostatní loutky použité v inscenaci *Swing* (2003) bohužel pouze suplují rekvizity a mají výlučně funkci komickou. Loutky zde opětovně „poklesly“ k animaci hudebních nástrojů v podobě jednoduchých marionet na osovém drátě (bez jakýchkoliv jemnějších vodicích nití) a jakýchsi figurálních manekýnů. Na scéně se tak zcela samoučelně vyskytují činel, trubka, saxofon (jako marionety), harmonika a ozvučná dřívka (jako manekýni). Jejich produkce má během písní především bavit diváka. Vzhledem k přidělení hlavních rolí loutkovým manekýnům a k dominantnímu postavení loutek-rekvizit jako nositelů jednoho typu komiky se prezentace loutek vymaňuje z obecného Peškova područí herce. Peška ale neoslňuje artistní dovedností s loutkou, spíše překvapuje možností, rozsahem a způsobem jejího pohybu (skládání loutky do harmoniky, roztahování a stahování loutky pomocí jejího plátěného těla, loutky Afričanů na chůdách použité jako ozvučná dřívka atd.)

Vedle loutek-rekvizit zde ale hrají také opravdové rekvizity. Miniaturní modely vlaku (v písni *Chatanooga*), letadla nebo naopak naddimenzované rekvizity lahví s mlékem či whisky (popsány v angličtině – „milk“, „whisky“), talířem se špagetami (z provázků), solničkou, pizzou atd.

Otázkou je, zda v inscenaci *Swing* (2003) lze vůbec hovořit o scénické hudbě, nejde-li spíše o hudební koláž. Inscenace je cele sestavena ze swingových písní jiných autorů. Zazní zde písně Bennyho Goodmana, Glenna Millera, Duka Ellingtona, Counta Basieho atd.¹⁵⁸ Peška tyto písně upravil, hudebně zjednodušil a nově naaranžoval s použitím až neswingových nástrojů, jako jsou akustická kytara a baskytara, violoncello, housle, pouze sporadicky saxofon, příčná flétna a kazoo (srov. Burián, 2003: 29). Objevují se tu sóla, sbory i party instrumentální. Hudba je instrumentálně i pěvecky velmi dobře zvládnuta a z celé inscenace naprosto evidentně číší, že se režie plně podřídila hudbě. Hudba neilustruje dění na jevišti, naopak je jím ilustrována (viz druhotné svázání písní příběhem, velmi oslabené dějové napětí, kabaretní charakter jednotlivých výstupů, loutková animace písní).

Vedle písní zahraničních interpretů, které jsou v inscenaci prezentovány v originálním (nejčastěji anglickém) znění nebo v českém přepracování, upravil Peška do swingové podoby i písně lidové (např. píseň *To ta Helpa*) a swingovou mutaci v jazyce ruském. Hudba tedy není rozehrávána s důrazem na smysl textu.

¹⁵⁸ Úplný výčet interpretů viz. Burián, 2003: 29.

Hudba není pouštěna ze záznamu, veškerou produkci zabezpečují herci přímo na scéně. To je jistě také jeden z důvodů, proč je inscenace hrána na Malé scéně LDR. Menší a koncentrovaný prostor se hercům hlasově i hudebně lépe pojímá než prostor velkého sálu. Na rozdíl od inscenací pro děti nejde o demonstraci vzniku hudby, ale o seznámení s hudebním proudem. Diváci tedy nejsou „překvapování“ hudebními nástroji ale hudbou samotnou.

Hudební produkce je pro herce v této inscenaci vždy spojena s vystoupením z role. Dějová linie se zastaví a herci začnou vystupovat jako choreograficky sevíčené pěvecké těleso, v pozadí s hudebníky-herci.

Inscenace *Swing* (2003) je divácky velmi komunikativní, což je zapříčiněno také hereckým a divácky kompaktním prostorem Malé scény (viz výše). V sále se také po dobu celého představení zcela nesetmí, diváci tedy nejen vidí, ale jsou i viděni. Herci komunikují s hledištěm nikoliv přímou interakcí a zapojováním diváků do dějové linie (jako u inscenací pro starší dětskou kategorii), ale především postava Vypravěče si cíleně zvolí skupinu diváků, které svoji repliku přímo odkazuje. Tato skupina diváků se pochopitelně během představení mění.

Odklon od principů dramatické karikatury a hereckého přehrávání je veden cíleně na dospělého diváka. Peška již nemá potřebu publiku sdělovat vše komplexně a expresivně. Nechává u něj pracovat představivost, v tomto případě nikoliv při budování fantaskních světů, ale při práci s jeho zkušeností (viz konvenční ztvárnění příslušníků jednotlivých národů).

V jazykové rovině inscenace Peška počítá u publika se znalostí ruského jazyka. Promluvy v angličtině (ve které se komunikace hlavních postav Swingu a Goody) jsou Vypravěčem-tlumočnickem překládány do češtiny, stejně jako promluvy ostatních hereckých postav Italky, Francouzky, Španěla a omezeně Němce. V případě postavy Rusky ale k překladu dochází pouze velmi zřídka a do kontrastu Čeština – Ruština je položeno velmi mnoho z humoru celé inscenace (viz výše). Peška tedy počítá s tím, že diváci buď tomuto jazyku rozumí nebo je jejich jazykové zázemí již tak veliké, že jsou schopni tento druh vtip odhalit. Vzhledem k oblibě ruského jazyka v minulém režimu a jeho následné totální blokaci po roce 1989 víceméně diváckou skupinu jasně vyčleňuje na diváky starší třiceti let. Jazyková vybavenost školních dětí a mládeže, kteří mají bohužel problém rozumět i jazyku slovenskému, jim vnímání česko-ruského humoru naprosto vyděluje.

Inscenace *Na tý louce zelený* (2001), *Princezna Sylvestrie* (2004) a *Lumpacivagabundus* (2006) vidíme v jistém smyslu také spíše jako díla určená dospělému publiku. Příslušnost těchto inscenací do nejstarší divácké kategorie není tak jasně směřován jako v inscenaci

Swing (2003), ale přece jen zde lze (kromě výše uvedeného) najít jisté paralely především s dospělými diváky. V inscenacích *Na tý louce zelený* (2001) a *Princezna Sylvestrie* (2004) se jedná především o parodii operního a operetního světa. K pravému docenění parodie je však nutno znát prostředí, které je parodováno. A bylo by troufalé myslet si, že děti a mladí lidé mají operu a vážnou hudbu natolik zažitou, že pojmu všechny úrovně parodie a zlehčení tohoto žánru, které jsou v Peškových inscenacích přítomny. Komické situace jsou pro dětské diváky vtipné pouze narativně bez vědomí napodobení něčeho jiného (viz např. árie psa nebo hledání komorního Cé, obojí je podrobněji popsáno v předešlé kapitole 4.2. Inscenace pro II. stupeň základních škol a pro mládež). *Lumpacivagabundus* (2006) vrcholí velkým povzdechem nad institucí manželství. Pro mladé diváky, kteří neprošli partnerským soužitím, je proto závěr hry jen obecným obrazem, jenž s jejich zkušenostmi nemá srovnání. Je opět vtipný pouze svým obrazovým podáním. Může navazovat na situaci v rodinném prostředí dětských diváků, prožitek je ale pro ně pouze zprostředkovaný stejně jako charakter y jemu cizích postav.

Ve srovnání s ostatními inscenacemi částečně určenými pro dospělé je *Swing* uvolněnější a také dějově statictější. Jde o komorní divadlo. Celou inscenaci lze chápat jako velkou poctu hudebnímu žánru 30. a 40. let minulého století, ve které je uložena i její vnitřní síla. Režisér naprosto opouští parodii, snad jen v typizovaných postavách příslušníků jednotlivých národů zůstává něco z karikaturních postupů i ty si ale divák musí domýšlet. Vysoce využito zůstává opět principu divadla na divadle (rozehraný divadelní výstup, postava Vypravěče, zcizovací efekty). Nově je použit mezijazykový slovní humor. Didaktičnost tu má rozdílnou polohu, neklade si za cíl vychovávat, ale vzdělávat. Hlavním hrdinou je manekýn Swing, personifikovaná podoba swingu. Herec a loutka-manekýn jsou sobě partnery, herci jsou pars pro toto jednotlivých národů, loutky zosobněná abstrakta (hudební styl a milující dívka – tedy v podstatě láska). Ostatní využití loutek je na úrovni rekvizit. Velmi prostá scéna pracuje s malým prostorem a jeho jednoduchým členěním. Je anonymní, zkonkrétnovaná dobovými filmovými dotáčkami. Dominantní je hudba, která se stala jádrem a prostředkem celé jevištní výpovědi. Vzhledem k výstavbě jazykového humoru, který je v inscenaci stěžejní, je inscenace určena především pro dospělé publikum. Za cíl si klade seznamovat s dnes okrajovým hudebním stylem.

* * *

Zaměříme-li se na dospělého diváka v průřezu jednotlivých inscenačních skupin, je jeho prostor příjemce pochopitelně velmi rozdílný. V oblasti her určených nejmenším dětem je spokojený dospělý vždy podřízen spokojenému dítěti. V této skupině je hierarchie diváků naprosto jednoznačná: na prvním místě stojí dítě, na druhém rodič, na posledním dospělý. Pro dítě jsou inscenace určeny, s rodičem (či jiným doprovodem) se počítá, ale na dospělého díla cílena nejsou. Tzn. „dospělé“ pasáže mají nejčastěji podobu slovního vtupu, nebo se snaží komickou situací zaktivizovat pozornost staršího diváka. Mimo hlavní dějovou linku a hereckou akci se rozvíjí drobné epizodky (nemající podobu ani „mikropříběhu“), které naprosto nezasahují do hlavního děje. Je-li pozornost malých diváků soustředěna na pravou část jeviště, může se na levé odehrávat pro dospělého vlastní „příběh“ spíše ve formě scénky, skeče (viz pomrkávání a pošťuchování maminky a kmotříčka v *Broučcích*, 2005). Vyjadřování herců se v těchto případech mění. Rozsáhlá gesta a pohyb zabírající velkou část jeviště se uskromní, jsou pouze náznaková a odehrávají se v ústraní scény. Slovní vtup pro dospělé je zakomponován do plynulého toku mluvy postavy a má podobu jednoho slova, maximálně věty. Tedy i zde je třeba dávat dobrý pozor na jeho zachycení. Často se jedná o cizí výrazy glosující situaci, někdy mohou být vystavěny na posunutí významu, homofonii nebo homografii (viz *Perníková chaloupka*, 2006).

V inscenacích pro starší věkovou kategorii školních dětí je nalezení tzv. „dospělého“ vtupu složitější. Peška v těchto hrách ztotožňuje rodiče s dospělým divákem. Chce tedy, aby se představení dospělému líbilo nikoliv proto, že je z něj nadšeno jeho dítě, ale z toho důvodu, že se na něm baví on sám. U inscenací pro mládež (*Na tý louce zelený*, 2001, *Princezna Sylvestrie*, 2004, *Lumpacivagabundus*, 2006) se postavení dospělého diváka stává zcela rovnoprávným bez viditelných rozdílů. Komické situace se dostávají do centra akce a jsou vystavěny vícevrstevnatě. Zatímco se děti baví nad jednou podobou vtupu, dospělému se jeho vnímání může prohlubovat o více konotací. V *Rychlých šípech* (2003) se při narážce na nebe plné hvězd rozzáří emblém evropské unie, hoši klejí (a koneckonců i vypadají) stejně jako v komiksu 30. let 20. století. *Princezna Sylvestrie* (2004) a *Lumpacivagabundus* (2006) jsou plně podobně náznakové komiky (parodie operního prostředí, vyjadřování nabubřelým jazykem, svádění a narážky na manželství, víceznačnost v mluvě atd.). V inscenacích, postupně směřujících ke staršímu publiku, ubývá groteskní komiky a samoúčelné doslovnosti (jako je nošení nohou na zádech, zapalování plamenometem, viz *Rychlé šípy*, 2003). Pokud Peška doslovnost zachovává, je komplikovanější, propracovanější a méně častá (viz rozsekaný rytíř v podobě vějíře u *Princezny Sylvestrie*, 2004, kde je vizuální doslovnost znásobena loutkovým provedením).

Humor určený dospělým divákům je jemnější, propracovanější a odkazuje především na zkušenost této divácké skupiny. Peška zde více než v inscenacích pro ostatní skupiny pracuje s podporováním či následným odbouráváním klišé a stereotypů, ať už založených na realitě či na umělecké představě. Větší prostor získává také symbol a náznak či slovní a jazykový humor.

5. Závěr

Práce je zaměřena na současnost LDR se zvláštním přihlédnutím k režisérské osobnosti Vlastimila Pešky, tedy k nynějšímu řediteli a uměleckému šéfovi zmíněného divadla. Ve své práci jsem navazovala na práci Evy Janěkové, a proto jsem se soustředila na posledních šest ukončených divadelních sezón práce tohoto režiséra. Způsob zpracování a použité metody byly zvoleny na základě dosavadní dostupné literatury, využity byly soudobý denní tisk a časopisy, odborná periodika, společně s archiváliemi, edicemi pramenů a sekundární literatury v konfrontaci s aktuální podobou inscenací z vymezeného období. Díky spojení těchto zdrojů bylo možné získat potřebný materiál ke stanovení stěžejních otázek. Jejich konkrétní uchopení a následné uspořádání do jednoduššího textu mělo vést k vytvoření pokud možno logicky pojatého díla. Stručný přehled zjištěných údajů a výsledek zpracování tématu jsou obsaženy v následujících řádcích.

Současné LDR muselo být V. Matouškem založeno natřikrát. Poprvé roku 1927 v Břeclavi jako divadlo Radost, po zrušení tohoto divadla se znovuobjevilo roku 1940 ve Zlíně pod stejným názvem a konečně po II. světové válce finálně zakotvilo roku 1946 v Brně jako Divadlo Radost. Tento název si divadlo však podrželo pouze necelé tři roky. Po roční rekonstrukci budovy zahájilo divadlo svoji poloprofesionální činnost v říjnu 1947, profesionálně začalo Krajské oblastní loutkové divadlo Radost působit v roce 1949. Od počátku roku 1950 získává divadlo název Loutkové divadlo Radost, a pod tímto názvem existuje dodnes.

Od poloviny 40. let. do let 60. pracovalo divadlo zpočátku s marionetami a posléze přešlo převážně na javajky. Začalo také docházet k míšení různých typů loutek v rámci jedné inscenace, tedy v té době k naprosto novému postupu při práci s loutkami. Do 60. let se datují počátky využívání masek, černého divadla nebo např. pantomimy. V 70. a 80. letech docházelo k rozrůstání typové škály loutek a v dnešní době divadlo využívá loutky spodové, závěsné i voděné zezadu (javajky, maňásky, marionety, klínové, stínové, manekýny, jednoduché převodové loutky atd.) Od padesátých let divadlo disponuje vlastním živým orchestrem.

Po řediteli V. Matouškovy se funkce roku 1953 ujala Fr. Kainarová s uměleckým šéfem a dramaturgem J. Kalábem. Za jejich působení v divadle došlo k finančnímu růstu, díky němuž se divadlo rozrostlo o okolní budovy který ale nebyl dlouhodobý. V roce 1964 se ředitelem stává Fr. Sokol společně s uměleckým šéfem J. Jarošem. De facto společně také

divadlo v roce 1968 opouští.¹⁵⁹ Fr. Sokol se snažil především o sociální zmapování publika a práci s ním. V roce 1969 se ředitelského postu ujal L. Štancl, předním režisérem se stejného roku stal P. Vašíček, který divadlo otevřel magickému realismu. V této době mimo jiné docházelo ke spolupráci s politicky „nepohodlnými“ režiséry, jakými byl např. M. Uhde. Štancl i Vašíček pak postupně na konci sedmdesátých let z divadla odešli. V osmdesátých letech se jako ředitel divadla etabloval V. Schiller společně s režisérkou Z. Mikotovou, se kterou divadlo v současné době stále spolupracuje. Dramaturgem se stal P. Aujezdský, v roce 1982 vystřídaný E. Janěkovou, jež si tuto funkci podržela až dodnes. Od 80. let se divadlo může pochlubit spoluprací s P. Scherhauserem nebo V. Peškou, který zde premiérově ke čtyřicátému výročí existence LDR uvedl svoji verzi pohádky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*. V roce 1991 se tento muž stal dosud posledním ředitelem a zároveň uměleckým šéfem i režisérem divadla.

V současnosti probíhá rekonstrukce LDR, jejímž výsledkem je existence Velké i Malé scény a prostoru foyer. V budoucnu by mělo divadlo sloužit také jako muzeum loutek. Repertoárově lze divadlo rozdělit v duchu diváckých kategorií na inscenace pro mateřské školy, základní školy a inscenace pro mládež a dospělé. Na půdě LDR se také pořádají různé festivaly, či zde opakovaně hostují domácí i zahraniční soubory.

Nynější režisér Loutkového divadla Radost, Vlastimil Peška, se narodil 3. 3. 1954 v Ořechově u Brna. V roce 1980 opustil brněnskou JAMU jako absolvent hudební fakulty. Roku 1985 pak ukončil na téže škole (ale fakultě divadelní) studium režie. V letech 1979 až 1981 spolupracoval mimo jiné s pražským divadlem Ypsilon. Od roku 1982 pak postupně hostoval v několika divadlech, např. v divadle v Šumperku, v Ostravě, ve Zlíně, v Uherském Hradišti, Jihlavě, Hradci Králové atd. V roce 1989 je jeho činnost krátce spojena s režii v tehdejší DBM v Brně, téhož roku ale divadlo opustil a až do roku 1993 pak svoji činnost zasvětil BROLNu. 1. 12. 1992 nastoupil v LDR jako umělecký šéf, od počátku následujícího roku, tedy o pouhý měsíc později, se stal také jeho ředitelem. Kromě tohoto divadla působí od roku 1973 v amatérském Ořechovském divadle. V oblasti scénografie své inscenace pravidelně realizuje převážně s M. Hejmovským, nebo T. Volkmerem. Jako hudební režisér pak vyjma vlastních režisérských inscenací spolupracuje s režiséry J. Bílkem či P. Polákem.

Mimo působení v divadle je Vlastimil Peška dlouholetým členem Klubu moravských skladatelů. V roce 1997 vydal pohádkovou knihu *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, roku 2003 výroční publikaci *Úhledné škatulky aneb Sto let Ořechovského divadla*.

¹⁵⁹ Fr. Sokol se vrátil na své původní pracoviště do libereckého Naivního divadla. J. Jaroš začal vyučovat na loutkářské katedře DAMU.

Vlastimil Peška je jednou z nejdůležitějších osobností oficiální loutkové scény v Brně. Mezi charakteristické rysy jeho umělecké tvorby patří komediálně laděná, dynamická a velmi hudebně precizní výpověď s dominantními parodickými rysy. Pracuje převážně s vlastními adaptacemi známých literárních předloh, omezeně pak s primárními dramatickými texty (výlučně v kategorii inscenací pro starší dětské publikum).

Vlastimil Peška tihne stále radikálněji k redukci literárního či dramatického materiálu pouze na uzlové body příběhu, které dále samostatně rozpracovává. Jinou možnou variantou jeho práce s textem je řazení vybraných epizod do podoby „leporela“. V případě inscenací pro nejmladší věkovou kategorii pak hlavní dějovou kostru obohacuje novými (vlastními) postavami a dějovými situacemi („mikropříběhy“) především za účelem komediálního účinku. Nové postavy nekomplikují děj, pouze jej syžetově obohacují a pomáhají komunikovat s publikem. U starší kategorie diváků pracuje Peška s celkovou kompozicí textu, s jeho významem, přesahem do současnosti a parodováním. Zatím co na počátku svého působení v LDR pracoval s kompaktní výpovědí postav, v současnosti fabuli příběhu problematizuje tím, že nechá k tématu promluvit více postav s „vlastním“ (často odlišným) názorem. Postavy svých inscenací Peška konkretizuje a zživotňuje, a to i v případě pohádkových abstraktních bytostí, jakými jsou např. jezinky. Postavy nejsou černobílé, a to ani v inscenacích pro nejmenší diváky. Pochopitelně charakterové prokreslení postav v inscenacích pro nejmenší je schematictější a jednodušší, než ve starší divácké kategorii, kde dobré i špatné vlastnosti prostupují každou postavu.

V Peškově dramaturgii se objevují příbuzné myšlenky a postupy. Často se vrací ke stejným textům, které variuje, upravuje nebo na které navazuje svojí další tvorbou. Elementům zla a smrti přisuzuje Peška ve svých inscenacích zvláštní místo. Ve skupině inscenací pro nejmenší děti jsou zlé postavy personifikovány, zesměšňovány a parodovány. U následujících diváckých skupin míra zobecnění postav stoupá a přes vtělování do skupiny aktérů se zlo jako abstraktum stává integrální součástí lidského života. Podobný vývoj napříč diváckými kategoriemi má také smrt. Nejprve je vytlačována ze scény, či minimalizována, popřípadě získává poetický charakter (proměna mrtvé v sedmikrásku). Pro straší publikum již existuje, nicméně jako personifikovaná postava Smrti, a v inscenacích pro mládež a dospělé již není nijak eufemizována.

Po jazykové stránce jsou Peškova díla dětem srozumitelná, režisér přistupuje na komunikační úzus svých diváků, proto se do jeho inscenací dostávají slova z obecné češtiny, dětská a slangová slova, omezeně vulgarismy. Na jazykovém kontrastu (spisovné

češtiny a jazyka citově zbarveného či sociálně vymezeného) je založen jeden z mnoha druhů komiky v Peškových inscenacích. S ohledem na věk diváků režisér používá také dvojsmysly, doslovnosti, slovních hříček a parodování vyjadřovacích klíšé dobových skupin.

Během posledních let Peška také tíhne především ke zcizovacím efektům, z nichž nejhojněji používá principů divadla na divadle, vystupování herců z rolí a rozpracování postavy vypravěče. Především v inscenacích pro nejmenší diváky Peška navazuje na dětskou úlohovou hru „na něco“, ve které se zcizovacích postupů užívá naprosto přirozeně. Přerod obyčejných věcí v kouzelný svět je v těchto dílech nejdominantnější a lze jej nalézt také ve scénografii a v herecké práci. Jde tedy o podpoření fantaskního světa dětské imaginace. V inscenacích pro starší diváky Peška používá zcizovacích principů především pro humorné glosování příběhu, herci tedy dramatem nebudují fantaskní svět, spíše poukazují na kontrast s na scéně vystavěnou situací a její reálnou podobou ve skutečném životě. Vypravěč je buď střídán anonymní hrou s loutkou, nebo ve většině případů je rozpracován do několika postav a je s loutkou přítomen na scéně a viditelně i skrytě ji animuje. V inscenacích pro starší děti a pro dospělé pak s loutkou postavy vstupují také do dramatického kontaktu.

Ve scénografii, která je vzhledem k textu ilustrativní, jsou patrné značné rozdíly v pojetí podoby scény pro nejmladší diváky a pro diváky starší. V první kategorii je pro Peška dominantní prokreslení prostředí pomocí konkrétních, trojrozměrných modelů v kombinaci s plošnými kulisami. Patrná je velká snaha po ukotvení příběhu v přesně definovaném prostředí. Čím jsou diváci straší, tím více pracuje Peška s náznakem. Scénografie je pak jednodušší, lehce proměnitelná a mobilní. Scénický prostor ve všech diváckých kategoriích přesahuje prostor jeviště. Režisérem je využíván princip divadla na divadle, podpořený ve scénografii nejčastěji podobou kukátkové scény starých domácích loutkových divadel. Intenzivně využívané jsou také rekvizity, jež mají vždy totožnou funkční podobu. Hrají-li v příběhu klíčovou roli, nebo mají-li komickou funkci, jsou naddimenzovány.

Rozdílné funkční naplnění má i podoba kostýmů. V první divácké kategorii jde o podobnost kostýmu s jeho kresebně symbolickým vzorem (nejčastěji ilustrací dětských knih), zatímco ve druhé skupině se Peška snaží o sociální či časové vymezení postav prostřednictvím jednotně pojatého kostýmu pouze s odlišností v detailu (šátek, květina v klopě, brýle, barva šatů atd.). V první skupině jde tedy o konkrétní vymezení postavy odrážející se v kostýmu herce i loutky, v druhé kategorii jsou kostýmy více anonymní a s podobou loutky naprosto nesouvisejí. V obou případech ale Peška počítá s konvenční představou o dané postavě (smrt má kosu, vědec brýle, tovaryš záplatované kalhoty atd.).

Peškovu režijní práci s herci lze charakterizovat jako režijní koordinaci. Herci dostávají prostor pro naplňování vlastní představy o postavě, režisér je jim nápomocen pouze v konečném tvaru. Peškova práce je prosta jakéhokoliv požadavku na psychologické prožívání. Režisér předloží herci svoji vizi postavy, na herci je pak naplnění této představy. Nenalezne-li ale herec vnitřní kontakt se svojí postavou, může se v přílišné volnosti ztratit a výrazově rozmělnit. Improvizaci režisér vítá na zkouškách, v konečném tvaru je ale herecká práce fixována. Herecký ansámbl pod Peškovým vedením je velice kompaktní. Dříve tak docházelo ke splyvání postav, v současnosti je Peškova výstavba charakterů propracovanější. Herec může být obrazem jedné dramatické postavy (v inscenacích pro nejmladší) nebo přebírat postav více (ve zbylých diváckých kategoriích).

Herecký projev je v inscenacích pro malé diváky veden především s důrazem na gesto, mimiku a robustní, živý, kontaktní pohyb po scéně. Herci velmi výrazně pracují s vnějším přehráváním (až karikováním) konvenčně dané představy o postavě. U staršího publika se herecký projev stává úspornějším s důrazem na význam řečených slov, nikoliv pohyb herce.

Vzhledem k požadavkům na technickou univerzalitu hereckého souboru (zpěv, tanec, hra na hudební nástroj, zacházení s loutkou) došlo bohužel v LDR k úbytku zkušených a profesně erudovaných loutkovodičů. Daný fakt se pochopitelně negativně odrazil také na loutkové produkci divadla a na naplňování uměleckého obsahu loutkového divadla jako takového. V produkci divadla se vyskytují inscenace, které splňují a zachovávají poetiku loutkovosti, není jich ale v produkci Vlastimila Pešky bohužel mnoho. Z námi reflektovaného období posledních šesti ukončených sezón bychom si takto troufli označit pouze inscenace *Na tý louce zelený* (2001), *O Smolíčkovi* (2002) a *Princezna Sylvestrie* (2004).

Z výše uvedeného pramení i zvláštní postoj Vlastimila Pešky k loutkám. Je ředitelem a režisérem loutkového divadla, přesto jsou loutky často v jeho inscenacích zastihovány hercem nebo jsou pojaty pouze jako doplněk hlavního příběhu a mají funkci spíše rekvizity. Peška nepřekvapuje artistní dovedností s loutkou, její použití je často založeno na překvapení a vtipu spojeného s jejím užitím. Vedle toho ale Peška dokáže uznat loutku jako plnohodnotný komponent prezentující dramatickou postavu. Největší úskalí u Pešky vidíme v nedůsledném prezentování oddělného scénického prostoru pro herce a loutku. U produkce pro mladší diváckou kategorii, kde Peška většinou skrývá loutkovodiče, se scénické prostory loutky a herce nepřekrývají. Režisér však jako by se obával dát loutce na scéně možnost pro exhibici. V kategorii inscenací pro starší publikum se herci častěji v jedné postavě s loutkou (manekýnem) suplují. Herci se objevují s manekýnem na scéně „nezakrytě“ a svoji živelností odpírají loutce její předváděcí funkci. Avšak v případě, že loutka není hercem suplována

a stává se tedy jeho hereckým partnerem, jsou herec i loutka schopni plnohodnotně existovat vedle sebe. V Peškově produkci se můžeme setkat s loutkami spodovými, voděnými seshora i zezadu (maňásky, javajky, marionety, manekýny, tělové i plošné loutky, převodové loutkové skupiny, postupy černého divadla, rakvičkáren atd.).

Scénická hudba se pro Pešku stala nejpřirozenějším aktivačním a komunikačním prostředkem s velkým repertoárovým i instrumentálním rozpětím. V inscenacích pro nejmladší diváky nemá funkci spolutvůrce atmosféry inscenace, ve své jednoduchosti a rytmičnosti navazuje přirozený kontakt s publikem. Je přenášena reprodukovane, nejde zde tedy o prezentaci vzniku hudby, ale o prostou radost z melodie. Děj se na chvíli zastaví a malý divák má čas „odpočinout si“ od příběhu a emočně v něm zakotvit. V inscenacích pro starší diváky je již scénická hudba významově nosným prvkem, posouvá děj příběhu kupředu, může ho i glosovat. Hudba je prezentována přímo před zraky diváků a často je založena na vtipu s hrou na netradiční hudební i nehudební nástroj (fujara, pila, valcha atd.). V inscenacích pro nejstarší diváckou kategorii Peška publikum stejně jako v kategoriích předešlých vzdělává. Nikoliv hudbou samou či její podobou u jednotlivých hudebních nástrojů, ale seznamuje diváky s málo známým hudebním žánrem. Písňové texty jsou pro Pešku také prostředníkem a nositelem didaktičnosti. Vždy na závěr se inscenaci snaží shrnout do podoby morální hudební tečky. Prostřednictvím konečné písně jsou diváci vybídnuti, aby si z právě končící inscenace vzali ponaučení. V inscenacích pro nejmenší diváky konečný výchovně-vzdělávací prvek nevádí, v ostatních dílech je však toto gesto zbytečné a svojí dořečeností inscenace oslabuje.

S divákem dokáže Peška navázat kontakt naprosto bezproblémově. U dětského publika používá především hudbu a písňové texty, dále vysoce gestické a haptické projevy herců, živé otázky do publika, srozumitelný dětský jazyk. Využívá zákonitosti dětské hry a usnadňuje divákům identifikaci s hlavním hrdinou. U starších diváků užívá především komiky gagu a filmové grotesky, přehrávání, doslovného humoru a vyjadřovací jazyková klišé adolescentů. U dospělých diváků vsadil na parodii jim známého prostředí a na jazykový humor vycházející ze znalostí a jazykového citu. V inscenacích pro malé děti je dospělému diváckému doprovodu nabídnut drobný a úsporný vtip realizovaný nejčastěji ve formě zhodnocení dané situace. U inscenací pro starší děti je situace složitější. Zde se Peška snaží humor a vtip vystavět víceúrovňově. Ve své touze bavit ale někdy Peškovy inscenace vysokou mírou akce, gagů a vtipných momentů, mohou vyznít a namnoze i vyznívají hluše a prázdně. Divák si buď zpětně nepamatuje kontext, nebo na něj takto zahlcené představení působí jako snaha přemírou smyslových impulsů zakrýt lacinou prvoplánovou banalitu. Humorné skeče

a výstupy jsou místy velmi samoúčelné a jejich svázanost s tématem či pouze s gestem sdělení je minimální až nulová

V centru Peškova dramaturgického i režijního snažení stojí bezesporu spokojený divák. Peška nechce publikum znechucovat, burcovat ani deprimovat. Nesnaží se zodpovědět základní společenské či ožehavé a aktuální otázky, stojí naprosto mimo současný brutální a agresivní dramatický a dramaturgický proud. Všímá si spíše běžných až archetypálních příběhů (jakými jsou mezigenerační vztahy, válečné konflikty atd.). Hlavní těžiště jeho tvorby vidíme především v inscenacích pro nejmenší diváky. Hrdiny svých inscenací přibližuje co nejvíce na intelektový a vyjadřovací stupeň svého publika a jeho nazírání světa. V jeho fenomenální práci s publikem, které dokáže bezezbytku zaujmout je nutno hledat jeden z největších kladů Peškovy práce. Snaží se svojí tvorbou dětské diváky přiměřeně vzdělat, pobavit a představit jim divadlo jako centrum inteligentní zábavy. Nutno ale podotknout, že k jeho tvorbě se váží nedokonalá práce s loutkou, přílišná popisnost, překotnost, doslovnost atd.

Režisér Vlastimil Peška si během posledních let své práce vytvořil jakousi tvůrčí „osnovu“ svého uměleckého světa, kterou bezezbytku naplňuje a která je charakterizována slovním a situačním humorem, hereckým přehráváním, parodií, bohatou a dobře zvládnutou hudební složkou, perfektní scénickou výpravou. Tato vize se stává jakýmsi kánonem jeho práce a je znovu a znovu naplňována. Teprve po dosažení této své představy, režisér inscenaci nově obohacuje a rozvíjí (neobvyklým typem loutky, prací s jazykem, novým typem humoru, jinou formou komunikace s diváky atd.)

6. Resumé

The thesis deals with the personality of Mr. Vlastimil Peška, who is the current director of the marionette theatre Radost. The focus is especially put on his bibliographical data and director production. The detailed analysis concentrates on the last six years of Mr. Peška activities, from year 2000 till the beginning of year 2006. Conclusions are supported by productions where he was concerned in as a director or limitedly as a music director. There is also a short overview of history of the marionette theater Radost added.

7. Prameny

LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST – archív Evy Janěkové

Programy k inscenacím

- *Na tý louce zelený*
- *Popelka*
- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta kopl Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST – archív Petra Jančaříka

Pozvánky na premiéru (pdf verze)

- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta kopl Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

Programy k inscenacím (pdf verze)

- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*

- *Vlasta koplá Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

Fotografie k inscenacím (pdf verze)

- *Na tý louce zelený*
- *Popelka*
- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta koplá Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

Návrh upoutávky do foyer (pdf verze)

- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta koplá Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

Videokazety se záznamem inscenace¹⁶⁰

- *V 2001/ Na tý louce zelený*
- *V 2002/ Popelka*
- *V 2002/ O Smolíčkovi*
- *V 2003/ Rychlé šípy*
- *V 2003/ Swing*
- *V 2004/ Vlasta kopl Vlastu*
- *V 2004/ Princezna Sylvestrie*
- *V 2005/ Broučci*
- *V 2005/ Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *V 2005/ O perníkové chaloupce*
- *V 2006/ Lumpacivagabundus*

CD disky

- *Tak pojd'te dál aneb Zpívání z Radosti*
- *Písničky z Radosti. Tři čuníci nezbedníci. Broučci aneb Ze života svatojánků*

LOUTKOVÉ DIVADLO RADOST – loutkový depozitář Aleny Křížové

Loutky k inscenacím

- *Na tý louce zelený*
- *Popelka*
- *O Smolíčkovi*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta kopl Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

¹⁶⁰ V roce 2007 by mělo dojít k přečíslování archivu s videokazetami a k jejich částečné digitalizaci. Jednotlivá díla pak budou k dohledání pod pořadovými čísly inscenací – 211 *Na tý louce zelený*, 213 *Popelka*, 216 *O Smolíčkovi*, 217 *Rychlé šípy*, 218 *Swing*, 219 *Vlasta kopl Vlastu*, 222 *Princezna Sylvestrie*, 223 *Broučci*, 224 *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*, 226 *O perníkové chaloupce*, 228 *Lumpacivagabundus*.

OSOBNÍ ARCHÍV VLASTIMILA PEŠKY

Režijní knihy k inscenacím

- *Na tý louce zelený*
- *Popelka*
- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta kopl Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

Filmové záznamy (videokazety)

- *Třetí kostel*
- *Z Japonska až na Moravu*

TEXTY INSCENACÍ – <http://peska.eu>

- *Popelka*
- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Vlasta kopl Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

OSOBNÍ ARCHÍV AUTORKY

Programy k inscenacím

- *Na tý louce zelený*
- *Popelka*
- *O Smolíčkovy*
- *Rychlé šípy*
- *Swing*
- *Vlasta kopl Vlastu*
- *Princezna Sylvestrie*
- *Broučci*
- *Slezeš, Káčo, z té hrušky?!*
- *O perníkové chaloupce*
- *Lumpacivagabundus*

Propagační brožury

- Loutkové divadlo Radost. Programová nabídka
- Divadlo Neslyším. Nabídka představení pro děti
- Divadlo Animace v Poznani

CD disky

- *Tak pojd'te dál aneb Zpívání z Radosti*
- *Písničky z Radosti. Tři čuníci nezbedníci. Broučci aneb Ze života svatojánků*

Plány technického zázemí divadla (pdf verze)

- Hlediště Velkého sálu
- Jeviště Velkého sálu

Rozhovory:

- s režisérem Vlastimilem Peškou (mail, 15. března – 3. dubna 2007)
- s herečkou Erikou Kubálkovou (audionahrávka, 30. března 2007)
- s Alenou Křížovou, výtvarnicí loutkového ateliéru (audionahrávka, 28. března 2007)

8. Použitá literatura

AN. 2005. Z galerie Radost'áků: Petr Šudoma. *Rovnost*, roč. XV, č. 15 (19. ledna), 11 s.

AND. 2000. Radost'áci si zahráli s Markem Ebenem. *Rovnost*, roč. X, č. 279 (1. prosince), 8 s.

Anotace k inscenacím LDR [on line] 1999-2001 [citováno dne 16. prosince 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/ rep_21_cz.php>.

BUDÍNSKÁ, Hana, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1983. *Dětské loutkové divadlo 2. Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory*. Praha: Albatros, 253 s. ISBN: 13-809-80.

BUDÍNSKÁ, Hana, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1983. Metodické a dramaturgické poznámky. In: BUDÍNSKÁ, Hana, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1983. *Dětské loutkové divadlo 2. Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory*. Praha: Albatros, 241-251 s.

BURIÁN, Roman. 2001. Palečka vyprávějí hudební nástroje. *Rovnost*, roč. XI., č. 32 (7. února), 10 s.

BURIÁN, Roman. 2003. V loutkovém divadle Radost se vesele swinguje. *Rovnost*, roč. XIII., č. 144 (21. června), 19 s.

ČECH, Vladimír. 2005. Divadlo Radost se chlubí novou taškařicí. *Rovnost*, roč. XV, č. 232. (4. října), 17 s.

ČECH, Vladimír. 2004. Loutky i živý aktéři na scéně aneb Taškařice princezny Sylvestrie. *Lidové noviny*, roč. XVII, č. 262 (10. listopadu), 22 s.

ČECH, Vladimír. 2006a. J.N.Nestroy: Lumpacivagabundus aneb Rozverný trojlístek. *Hospodářské noviny*, č. 145. (28. – 30. července), 12 s.

ČECH, Vladimír. 2001. Na tý louce zelený se dovádělo o sto šest. *KAM v Brně*, roč. 45, č. 145. (listopad), 9 s.

ČECH, Vladimír. 2006b. Radost: Slezeš, Káčo, z té hrušky?! Aneb Jak přišel step na svět. *Hospodářské noviny*, č. 204 (20. října), 12 s.

ČECH, Vladimír. 2005. Divadlo Radost se chlubí novou taškařicí. *Rovnost*, roč. XV, č. 232. (4. října), 17 s.

ČESAL, Miroslav. 1970. *Teorie dramatu a loutková hra*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti, 121 s.

Divadelní premiéry inscenací režiséra Petra Poláka [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/search/default.asp?txtText=petr+pol%Ek&nM1=1&nR1=1999&nM2=4&nR2=2007&part3=on&part6=on>.

Divadelní premiéry inscenací režiséra Vlastimila Peška [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/search/default.asp?txtText==vlastimil+pe%9Aka&nM1=1&nR1=1999&nM2=4&nR2=2007&part3=on&part6=on>.

Divadelní premiéry inscenací režisérky Zoji Mikotové [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/search/default.asp?txtText===zoja+mikotov%El&nM1=1&nR1=1999&nM2=4&nR2=2007&part3=on>.

DUBSKÁ, Alice. 2004. *Dvě století českého loutkářství*. Praha: Akademie múzických umění, 302 s. ISBN 80-7331-008-2.

ECO, Umberto. 1995. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 417 s. ISBN 80-205-0472-9.

ERBEN, Karel Jaromír. 1983. *Pohádky*. Praha: Československý spisovatel, 185 s.

GEJDOŠ, Pavel. *Brněnská Radost: Gentlemani Rychlé šípy*. [on line], 29. září 2003, [citováno dne 12. března 2006]. Dostupné na WWW <ceskenoviny.cz/vyhledavani/index-view.php?id=26853>.

GEJDOŠ, Pavel. 2006. Perníková dvojice v Radosti. *Rovnost*, roč. XVI, č. 8 (10. ledna), 10 s.

GRIMMOVÉ, Jakob a Wilhelm. 1988. *Pohádky*. Praha : Odeon, 285 s.

HLADKÁ, Radka. 2004. Vlastimil Peška, ředitel loutkového divadla, má stále dobrou náladu. *NOS*, roč. 14, 5. týden (29. ledna), 2 s.

Hlavní stránky organizace ASSITEJ [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz/assitej/>.

Hlavní stránky Divadelní fakulty JAMU [on line] 2003 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <difa.jamu.cz>.

Hlavní stránky portálu Divadlo [on line] 1999 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.cz>.

Hlavní stránky LDR [on line] 1999-2001 [citováno leden 2004 – duben 2007]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/historie_cz.php>.

Historie divadla Minor [on line] 2003 [citováno dne 21. listopadu 2007]. Dostupné na WWW <minor.cz/main.php?page=divadlo&j=4>.

Historie LDR [on line] 1999-2001 [citováno dne 25. března 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/historie_cz.php>.

CHRISTOV, Petr. 2001. Avantgardní opereta v nové Radosti? *Divadelní noviny*, roč. 10, č. 17 (16. září), 7 s.

IR. 2005. Karafiátovi Broučci se usídlili v divadle Radost. *Kult*, roč. 7, č. 5, 12 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2004a. Blíží se festival Radosti 2004 s hosty ze zahraničí. *Rovnost*, roč. XIV., č. 245 (20. října), 22 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2004b. Herecké portréty: Eva Lesáková. *Rovnost*, roč. XIV., č. 94 (21. dubna), 16 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2003. Portréty: Milan Potůček. *Rovnost*, roč. XIII., č. 294 (17. prosince), 25 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2004c. Portréty: Tomáš Slezák. *Rovnost*, roč. XIV., č. 17 (21. ledna), 25 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2004d. Portréty: Vilém Čapek. *Rovnost*, roč. XIV., č. 216 (15. září), 22 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2004e. Princezna Sylvestria aneb Zápas o nevěstu. *Rovnost*, roč. XIV., č. 245 (20. října), 22 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2004f. Strípky klípky. *Rovnost*, roč. XIV., č. 65 (17. března), 22 s.

JANČAŘÍK, Petr. 2005. Zájezdy do zahraničí. *Rovnost*, roč. XV., č. 116 (18. května), 14 s.

JANĚKOVÁ, Eva. 1999. *Padesát let Radosti*. Brno: Loutkové divadlo Radost, 143 s.

JANĚKOVÁ, Eva. 2004. Portréty: Sandra Riedlová a Pavel Jan Riedl. *Rovnost*, roč. XIV., č. 41 (18. února), 21 s.

JANĚKOVÁ, Eva, JANČAŘÍK, Petr. 2004. *Festival Radosti 2004*. Brno: Loutkové divadlo Radost, 20 s.

JANĚKOVÁ, Eva, JANČAŘÍK, Petr. 2006. *Loutkové divadlo Radost. Programová nabídka 2006/2007*. Brno: LD Radost, 24 s.

JIRÁSEK, Alojs. 1950. *Staré pověsti české*. Praha: Mladá fronta, 325 s.

KARAFIÁT, Jan. 19688. *Broučci*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 107 s.

KOSOVÁ, Lenka. *Kdo bude vládnout Čechám?* [on line], 11. května 2004, [citováno dne 13. února 2006]. Dostupné na WWW <[scena.cz/index.php?page=online&r=32&n=0 – 28k](http://scena.cz/index.php?page=online&r=32&n=0-28k)>.

KOSOVÁ, Lenka. 2003. Sympatická pětice gentlemanů. *Kult*, roč. 5, č. 6, 16 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2005a. A spali, vstali, nakonec se vzali. *Právo*, roč. 15, č. 92 (20. dubna), 19 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2003a. Foglarovy Rychlé Šípy v Radosti. *Právo*, roč. 13, č. 95 (23. dubna), 12 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2005b. Jen počkej, čuníku, není o zajících. *Právo*, roč. 15, č. 9 (12. ledna), 14 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2006a. Ježibaba: Dědku, chytila jsem větry. *Právo*, roč. 16, č. 22 (26. ledna), 11 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2006b. Lidové divadlo Vlastimil Peška umí. *Právo*, roč. 16, č. 173 (27. července), 17 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2005c. Na hrušce číhá stepující smrtka. *Právo*, roč. 15, č. 258 (4. listopadu), 11 s.

KŘÍŽ, Jiří P. 2003b. V Radosti zní radostný Swing. *Právo*, roč. 13, č. 250 (24. října), 13 s.

KŘÍŽOVÁ, Alena. Rozhovor s Alenou Křížovou, výtvarnicí loutkového ateliéru [audionahrávka]. 28. března 2007. Zpráva z osobního archívu autorky.

KUČEROVÁ, Andrea. 2004. Nepřehlédnutelní. *Coloseum*, 12. června, 15 – 17 s.

KUBÁLKOVÁ, Erika. Rozhovor s herečkou Erikou Kubálkovou [audionahrávka]. 30. března 2007. Zpráva z osobního archívu autorky.

LEJ 2005. Mezi moravskými skladateli hrál prim Vlastimil Peška. *Rovnost*, roč. XV., č. 21 (26. ledna), 20 s.

LESENSKÝ, Petr. 2003. Divadlo Radost nadobro změnilo tvář. *Rovnost*, roč. XIII., č. 67 (20. března), 14 s.

MATOUŠEK, Mirko. 1983. O aktivní dramaturgii. In: BUDÍNSKÁ, Hana, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1983. *Dětské loutkové divadlo 2. Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory*. Praha: Albatros, 9-22 s.

MATOUŠEK, Mirko. 1999. Paměti aneb „Aby se nezapomnělo...“. In: JANĚKOVÁ, E. *Padesát let Radosti*. Brno: Loutkové divadlo Radost, 9-51 s.

MILFAJT, Jaroslav. 1999. Vzpomínky aneb „Co radost dala a vzala“. In: Janěková, E. *Padesát let Radosti*. Brno: Loutkové divadlo Radost, 53-75 s.

MLK. 2002. Divadlo Radost nabídne Popelku. *Mladá fronty Dnes*, roč. XIII., č. 73 (27. března), D4 s.

MLK. 2006. Do Radosti se vrací pohádkový hit. *Mladá fronty Dnes*, roč. XVII., č. 4 (5. ledna), C11 s.

MLK. 2005. Scény nabízejí dětem dvě novinky. *Mladá fronty Dnes*, roč. XVI., č. 65 (18. března), C11 s.

NEAUT. 2002. Loutkové divadlo Radost uvede premiéru Popelky. *Rovnost*, roč. XII., č. 73 (27. března), 12 s.

NEAUT. 2003a. Psaníčko, které dobilo Madrid, na domácí scéně. *Rovnost*, roč. XIII., č. 242 (15. října), 22 s.

NEAUT. *Strašlivého soka rozsekal nápadník na nudle*. [on line], 18. února 2005, [citováno dne 25. února 2005]. Dostupné na WWW <pravo.noviny.cz/p041m11d.dhp>.

NEAUT. 2003b. Rychlé šípy v divadle Radost. *Právo*, roč. 13., č. 1 (2. ledna), 14 s.

NEAUT. *Součástí přehlídky Naráz bylo i vyhlášení vítězů ankety aplaus 2003.* [on line], 2003c, [citováno dne 5. prosince 2006]. Dostupné na WWW <divadlo.zlin.cz/mdz/flash_naraz.php>.

NESTROY, Johann Nepomuk. 1967. *Lumpacivagabundus*. Praha: DILIA, 79 s.

NĚMCOVÁ, Božena. 1979. *Pohádky*. Praha: Albatros, 353 s.

Osobní stránky Vlastimila Peška [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW <peska.eu>.

Osobnosti LDR [on line] 1999-2001 [citováno dne 25. března 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/osobnosti_cz.php>.

OUDES, Jiří, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1980. *Dětské loutkové divadlo. Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory*. Praha: Albatros, 245 s. ISBN: 13-809-80.

OUDES, Jiří. 1980. Metodické a dramaturgické poznámky. In: OUDES, Jiří, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1980. *Dětské loutkové divadlo. Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory*. Praha: Albatros, 235-243 s.

PAVIS, Patrice. 2003. *Divadelní slovník*. Překl. Daniela Jobertová, Praha: Divadelní ústav, 493 s. ISBN: 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, Petr. 2005. Problém není dostat nápad, ale zbavit se ho! *Divadelní noviny*, roč. 14, č. 18 (1. listopadu), 7 s.

Pedagogové na Divadelní fakultě JAMU [on line] 2003 [citováno 21. listopadu 2006]. Dostupné na WWW <difa.jamu.cz/pedagog/staff/mikotova.html>.

PEŠKA, Vlastimil. 2004a. Aprílové nálady aneb Divadelní lahůdky. *Rovnost*, roč. XIV., č. 94 (21. dubna), 25 s.

PEŠKA, Vlastimil. 1997. *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*. Brno: Schneider, 66 s. ISBN: 80-85796-35-x.

PEŠKA, Vlastimil. 2004b. Vánoční pozvánka pro obdarované neobdarované. *Rovnost*, roč. XIV., č. 291 (15. prosince), 23 s.

PEŠKA, Vlastimil. 2004c. Radost na Cestách. *Rovnost*, roč. XIV., č. 116 (19. května), 24 s.

PEŠKA, Vlastimil. Rozhovor s režisérem Vlastimilem Peškou [mail]. 15. března – 3. dubna 2007. Zpráva z osobního archívu autorky.

PEŠKA, Vlastimil. 2005. Z Japonska až na Moravu. *Rovnost*, roč. XV, č. 116 (18. května), 14s.

PEŠKA, Vlastimil a kol. 2003. *Úhledné škatulky aneb Sto roků Ořechovského divadla*. Ořechov u Brna: Ořechovské divadlo, 87 s.

Písničky z Radosti [CD ROM]. V. Pešek, B. Ševčík. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie V. Peška. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 2005. Nahráno jako studiový záznam v únoru a březnu roku 2005.

PLANÁ, Ivana. 1998. *Divadlo a divadelnictví na Moravě. Knihy a články 1993 – 1997, soupis premiér a recenzí*. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 312 s. ISBN: 80-7053-177-0.

POLCAROVÁ, Simona. 2002. Radost dostala nový kabát. *Rovnost*, roč. XII, č. 214 (13. září), 24s.

POLCAROVÁ, Simona. 2005. Radost se zahemží broučky. *Rovnost*, roč. XV, č. 60 (12. března), 16 s.

POSPÍŠILOVÁ, Vendula. 2003. Loutkové divadlo dětem zdarma. *Právo*, roč. 13., č. 195 (21. srpna), 10 s.

Pronájem LDR [on line] 1999-2001 [citováno dne 25. března 2006]. Dostupné na WWW <divadlo-radost.cz/pronajem_cz.php>.

PROPP, Vladimír. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 362 s. ISBN: 80-86022-16-1.

PROVAZNÍK, Jaroslav. 1977. Metodické a dramaturgické poznámky. In: OUDES, Jiří, PROVAZNÍK, Jaroslav. 1980. *Dětské loutkové divadlo. Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory*. Praha: Albatros, 9-17 s.

ROB. 2000. 5. ročník Festivalu Radosti. Přehlídka hostí divadla z Banské Bystrice a Ořechova. *Rovnost*, roč. X, č. 276 (28. listopadu), 10 s.

SOKOL, František. 1978. *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 359 s.

STŘEDA, Jiří. 2003. České profesionální loutkářství XVIII – Divadlo Radost, Brno. *Loutkař*: roč. LIII., č. 3, 106-107 s

ŠEDIVÁ, Alena. 2003. *Cesty neslyšících k profesionálnímu divadlu*, dipl. práce MU Brno, 69 s.

ŠECHTLOVI, Marie a L Josef, MALÍK, Jan, DVOŘÁK, J. V. 1978. *Svět loutek*. Hradec Králové: Kruh, 180 s.

ŠENKÝŘ, Miloš. 2005 Loutky nemají průkazy, ale rodné listy ano. *Rovnost*, ročník XV, č. 30 (5. února), 11 s.

ŠMIKMÁTOR, Jan. 2006a. Divadlo Radost oslavuje. *Rovnost*, roč. XVI., č. 131 (6.června), 19 s.

ŠMIKMÁTOR, Jan. 2006b. Divadlo Radost připravilo taškařici. *Rovnost*, roč. XVI., č. 149 (27. června), 10 s.

ŠMIKMÁTOR, Jan. 2006c. Radost uvede „perníkajdu jenom jako“. *Rovnost*, roč. XVI., č. 3. (4. ledna), 14 s.

ŠTĚPANÍK, Jaroslav. 2006. Letní radosti pod širým nebem. *Rovnost*, roč. XVI., č. 199 (26. srpna), 7 s.

ŠORMOVÁ, Eva, HERMAN, Josef. 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 615 s. ISBN: 80-7008-107-4.

TEYSCHER, Otakar, BRUNECKÝ, Zdeněk. 1973. *Duševní vývoj a výchova dítěte*. Praha: Orbis, 263 s. .

Tak pojd'te dál aneb Zpívání z radosti [CD ROM]. V. Pešek, A. Podařil, B. Ševčík. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie A. Podařil, V. Peška. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 1999. Nahráno jako studiový záznam mezi lety 1997 – 1999.

Text hry Lumpacivagabundus [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_aupravu/Lumpacivagabundus.doc>.

Text hry Princezna Sylvestrie [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_komedie/Princezna_Sylvestrie.doc>.

Text hry Slezeš, Káčo, z té hrušky?! [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_komedie/Slezes_Kaco.doc>.

Text hry Rychlé šípy [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_komedie/Rychle_sipy.doc>.

Text hry Vlasta kopla Vlastu [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_komedie/Vlasta_kopla_Vlastu.doc>.

Text hry Broučci [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_pohadky/Broucci.doc>.

Text hry O perníkové chaloupce [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_pohadky/O_pernikove_chaloupce.doc>.

Text hry O Smolíčkovi [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW < peska.eu/drama_pohadky/O_Smolickovi.doc>.

Text hry Popelka [on line] 2006 [citováno 24. ledna 2007]. Dostupné na WWW <peska.eu/drama_pohadky/Popelka.doc>.

TOMÁNEKN, Alois. 1998. *Podoby loutek*. Praha: DAMU, 177 s. ISBN: 80-85883-36-8.

TRÁVNÍČKOVÁ, Jana. *Festival Setkání 2004 Stretnutie se „přechýlil“ do druhé poloviny*. [on line], 14. května 2004, [citováno dne 5. prosince 2006]. Dostupné na WWW <<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=5195>>.

TROJAN, Jan. 2006. Hra na perníkovou chaloupku. *Právo*, roč. 16., č. 3 (4. leden), 17 s.

TROJAN, Jan. 2001. Pohádku o Palečkovi. *Právo*, roč. 11., č. 33 (8. únor), 11 s.

TROJAN, Jan. 2002. Radost je novým divadlem. *Právo*, roč. 12., č. 214 (13. září), 11 s.

TROJAN, Jan. 2005. V komediálním eposu Káča poleze z hrušky. *Právo*, roč. 15., č. 229 (30. září), 11 s.

TROJAN, Jan, 2004. V Radosti již podruhé Staré pověsti. O tom jak Vlasta kopl Vlastu. *Právo*, roč. 14., č. 11 (14. leden), 13 s.

VÁCLAVEK, Jakub. 2006. Radost přerušila divadelní prázdniny. *Rovnost*, roč. XVI., č. 171 (25. července), 3 s.

VALENTA, Milan. 2001. *Dramaterapie*. Praha: Portál, 150 s. ISBN 80-7178-586-5

ZAJÍC, Vladimír. 2003a. Festival Na prknech, dlažbě a trávě vyvolal salvy smíchu. *Rovnost*, roč. XIII., č. 213 (11. září), 24 s.

ZAJÍC, Vladimír. 2003b. Na prknech, dlažbě i trávě: Mezinárodní přehlídka divadel a pouličních skupin. *Loutkař*. roč. LIII., č. 5, 208-210 s.

ZAJÍC, Vladimír. 1999, Pod taktovkou Vlastimila Pešky. In: JANĚKOVÁ, E. *Padesát let Radosti*. Brno: Loutkové divadlo Radost, 77-109 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004a. Dívčí válka v Čechách začala, když Vlasta kopl Vlastu. *Rovnost*, roč. XIV., č. 24 (29. ledna), 23 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2000a. Erbenova Kytice je stále vděčným námětem. *Rovnost*, roč. X., č. 277 (29. listopadu), 9 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004b. Jubilant Peška žije muzikou a divadlem. *Rovnost*, roč. XIV, č. 53 (3. března), 21 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004c. Jubileum principála aneb Vlastimilu Peškovi energie nechybí. *Loutkař*, roč. LIV., č.1, 5 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2000b. Kouzlo zvbuzuje víc fantazie. *Rovnost*, roč. X., č. 43 (21. února), 7 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2002. Na Popelce se s chutí nasmějete. *Rovnost*, roč. XII., č. 75 (29. března), 12 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004d. Návrat Královny Koloběžky na prkna Radosti potěšil. *Rovnost*, roč. XIV, č. 60. (11. března), 23 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2003a. O loutkovém návratu Malé mořské víly. *Rovnost*, roč. XIII, č. 234 (7. října), 21 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004e. Peška bilancuje prostřednictvím Jeppeho. *Rovnost*, roč. XIV., č. 240 (14. října), 22 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2001. Peška nemá o nápady nouzi. *Rovnost*, roč. XI., č. 221 (21. září), 4 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2003b. Radost sobě, radost divákům. *Rovnost*, roč. XIII, č. 229 (30. září), 22 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004f. Radost zahájila sezonu Čuníky a dnes slaví. *Rovnost*, roč. XIV., č. 236 (9. října), 19 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2003c. Rychlé šípy jsou gentlemani. *Rovnost*, roč. XIII., č. 91 (17. dubna), 23 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2003d. Smolíček pokřtil Malou scénu. *Rovnost*, roč. XIII., č. 5 (7. ledna), 20 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004g. Sylvestrie je pro loutkové divadlo jako stvořená. *Rovnost*, roč. XIV., č. 256 (3. listopadu), 19 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2003e. Teď je radost chodit do Radosti. *Loutkář*, roč. LIII, č. 4., 151 s.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. 2004h. Vzkříšení Kašpárka v Radosti se nezdařilo zcela bez problémů. *Rovnost*, roč. XIV., č. 83 (7. dubna), 21 s.

Zpívej si pro radost s Radostí [CD ROM]. V. Pešek, V. Šrámek, B. Ševčík. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie A. Podařil. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 2003. Nahráno jako studiový záznam mezi lety 2000 – 2003.

Zpívej si z radosti s Radostí [CD ROM]. V. Pešek, P. Putna, A. Bartoň, Klementová, J. Kút, J. P. Riedl, E. Jurůjová. Loutkové divadlo Radost. Hudební režie A. Podařil, V. Peška. Brno: Studio Loutkového divadla Radost, 2000. Nahráno jako studiový záznam mezi lety 1996 – 2000.

9. Seznam zkratek

aj. (a jiný/á/é)
apod. (a podobně)
atd. (a tak dále)
BROLN (Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů)
CED (Centrum experimentálního divadla)
č. (číslo)
DAMU (Divadelní akademie múzických umění)
DIFA (Divadelní fakulta)
dipl. (diplomová)
DHNP (Divadlo Husa na provázku)
JAMU (Janáčkova akademie múzických umění)
LDR (Loutkové divadlo Radost)
MDB (Městské divadlo Brno)
MŠ (mateřská škola)
MZA (Moravském zemském archivu)
ND (Národní divadlo)
neaut. (neautorizováno)
nedat. (nedatováno)
NOS (Nabídka obchodu a služeb)
pdf (portable dokument format)
popř. (popřípadě)
roč. (ročník)
s. (strana/y)
SČDU (Svaz českých dramatických umělců)
srov. (srovnej)
tzn. (to znamená)
tzv. (tak zvaný/á/é)
USA (Spojené státy Americké)
ÚLD (Ústřední loutkové divadlo)
VÚ (vojenský útvar)
ZŠ (základní škola)