

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla
Scénografie alternativního a loutkového divadla

Bakalářská práce

ZOBRAZENÍ SMRTI V EVROPSKÉM LOUČKOVÉM DIVADLE

V POSLEDNÍCH PADESÁTI LETECH

Marie Hásková

Vedoucí práce: MgA. Robert Smolík

Oponent práce: MgA. Kristýna Täubelová Ph.D.

Datum obhajoby: září 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE THEATRE FACULTY

Department of alternative and puppet theatre

Stage design of alternative and puppet theatre

Bachelor thesis

DEPICTIONS OF DEATH IN THE EUROPEAN PUPPET THEATRE IN THE LAST FIFTY YEARS

Marie Hásková

Thesis Supervisor: M.A. Robert Smolík

Opponent: M.A. Kristýna Täubelová Ph.D.

Date of the thesis defense: September 2016

Academic Degree: B.A.

Prague 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ZOBRAZENÍ SMRTI V EVROPSKÉM LOUTKOVÉM DIVADLE V POSLEDNÍCH PADESÁTI LETECH

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 19. srpna 2016

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování:

Robertu Smolíkovi, Janě Pilátové, Janu Rybákovi, Kristýně Trojanové, Andree Landovské,
Heleně Albertové a dědovi

Obsah:

Abstrakt	3
Abstract	4
1. Úvod	5
2. Teoretická část	
2.1 Personifikace smrti, tradice, smrt v umění	6
2.2 Smrt v podobě loutky, loutka v podobě smrtky	15
2.3 Zobrazení smrti v loutkovém divadle jiným způsobem než postavou smrtky	17
2.4 České loutkové divadlo 2. pol. 20. století	18
2.4.1 Zobrazení smrti v konkrétních inscenacích (<i>Zlatovláska, 1952;</i> <i>Rakvičkárna, 1966; Piškanderdulá, 1977; Zlatovláska, 1981</i>)	21
2.5 České loutkové divadlo po roce 1989	30
2.5.1 Zobrazení smrti v konkrétních inscenacích (<i>Svatební košile, 2006;</i> <i>James Blonde, 2009; Vetřelec, 2010</i>)	31
2.6 Evropské loutkové divadlo v posledních padesáti letech	39
2.6.1 Zobrazení smrti v konkrétních inscenacích (<i>Tadeusz Kantor: Mrtvá třída, 1975;</i> <i>Neville Tranter: Underdog Dance with death, 1985;</i> <i>Silvan Omerzu: Sbogom princ, 2000;</i> <i>Ilka Schönbein: Metamorphosen 2008 – 2012</i>	39
3. Praktická část	
3.1 Autorské představení MORS PICTUS	49
3.1.2 Význam spolutvůrců	49
3.1.3 Vytvoření koncepce, žánrové zařazení inscenace a tvorba scénáře	50
3.1.4 Výprava, proces tvorby, prostor, obrazová dokumentace návrhů	52
3.1.5 Loutky	55
3.1.6 Kostýmy a masky	57
3.1.7 Očekávaná podoba inscenace	59
4. Závěr	60

5. Použitá literatura	61
5.1 Internetové odkazy související s obsahem práce	61
6. Obrazová dokumentace v textu	62
7. Obrazová příloha: MORS PICTUS	65
7.1 Seznam obrazových příloh – dokumentace vlastní tvorby	65

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je zmapovat výskyt personifikované smrti v evropském umění, poukázat na zobrazení smrti v několika českých a zahraničních loutkových inscenacích a přiblížit proces tvorby vlastní autorské inscenace MORS PICTUS.

Bakalářská práce je členěna na dva větší textové celky a obrazovou přílohu.

První část textu - teoretická - se dotýká původu personifikace smrti v evropské kultuře.

V jejím úvodu se snažím nastínit historii zobrazování smrti v umění, a jak byla vnímána v různých časových obdobích: od antiky přes středověk, renesanci, baroko až po XX. století a současnost. Následuje kapitola o zobrazení smrti v loutkovém divadle. V závěru teoretické části se věnuji konkrétním loutkovým inscenacím a způsobu, jak je v nich smrt zobrazena.

V druhé – praktické - části textu se zabývám svou autorskou inscenací MORS PICTUS, která s tématem bakalářské práce souvisí, a pohnutkami, které mě vedly k tomu na inscenaci pracovat, co mne inspirovalo, jak jsem postupovala při navrhování výpravy, v jaké fázi příprav se inscenace nachází a co od ní očekávám.

Abstract

The aim of this work is to map the incidence of death personified in European art , to highlight the views of death in several Czech and foreign productions and puppet -making process closer to the author's own productions MORS PICTUS .

Work is divided into two larger units, text and pictures.

The first part - theoretical - concerns the origin personification of death in European culture . In the introduction, I try to outline the history of the art imaging death , and how it was perceived in different time periods : from antiquity through the Middle Ages , the Renaissance and Baroque to XX . century and the present . Another chapter is about the depiction of death in puppet theater . In conclusion, the theoretical part is dedicated to puppet productions and how death is displayed in them.

The second - practical - part of the text deals with my original production MORS PICTUS that the topic of the thesis is related, and the motives that led me to it for production work, what inspired me as I progressed in designing trips, at what stage of preparation the productions is and what I expect from it.

1. Úvod

Při psaní této práce jsem se držela tří základních témat: za prvé personifikace smrti a její zobrazení v evropském umění, za druhé zobrazení smrti v několika konkrétních loutkových inscenacích, které vznikly v Čechách a v Evropě za posledních cca 50 let a za třetí vlastní zkušenost se zobrazením smrti v autorské loutkové inscenaci.

V textu se zabývám různými kulturními epochami, kdy se v umění začala objevovat personifikovaná smrt a nastínit, jak se postupně staly některé symboly či motivy jejím znakem. Dále jsem na konkrétních příkladech sledovala, jak si se zobrazením smrti poradili konkrétní tvůrci celkem jedenácti různých loutkových inscenací, které vznikaly v Evropě v rozmezí od 60. let 20. století po současnost.

Nebylo mou ambicí zmapovat výskyt a zpracování loutky symbolizující smrt, ani vyjmenovat a popsat všechna loutková představení, která vznikla za posledních padesát let v Evropě a kde je smrt zastoupena.

Pokusila jsem se čtenáři přiblížit, jak se v průběhu staletí měnil a vyvíjel vztah ke smrti, jakým způsobem se tento vztah zrcadlil v umění a jak se promítl do loutkových inscenací nedávné minulosti a současnosti.

Konkrétní příklady jsem volila takové, aby se ústřední téma mého zájmu ve svém zpracování lišilo, tj. aby mi různorodost zpracování zobrazení smrti v inscenacích dovolila poukázat na odlišnost záměrů nejen výtvarných, ale i inscenačních a významotvorných.

2. Teoretická část

2.1 Personifikace smrti, tradice, smrt v umění

V současnosti je napříč kulturami zažitým symbolem smrti smrtka, tedy kostlivec. Je to postava s podobou lidské kostry. Často je zobrazena či vyhotovena s kosou, která značí setnutí živého, jindy s přesýpacími hodinami symbolizujícími čas, který je člověku vymezen.

Kdy se ale poprvé v evropském umění objevila postava kostlivce jakožto symbolu smrti? Kam sahá tradice zobrazování smrti jako skeletu neživého člověka a kdy začalo mít lidstvo potřebu smrt personifikovat?

Vrátíme-li se v historii do kolébky západní civilizace, zjistíme, že v antickém Řecku lidé neměli tendence dávat smrti konkrétní podobu. V řecké mytologii v této souvislosti figuruje bůh smrti Thanatos, zobrazovaný jako mladý muž s křídly a dohasínající pochodní, který přilétá pro člověka, aby mu pomohl se zhasnutím plamene života. Jeho bratrem – dvojčetem je Hypnos, bůh spánku. Thanatos a Hypnos jsou synové bohyně noci – Nyx. Toto uspořádání souvisí pravděpodobně jednak s představou, že spánek a smrt jsou si podobné, ale i s faktem, že lidé často umírají v noci ve spánku. Dalším synem bohyně Nyx a sourozencem boha smrti a boha spánku je Charón, převozník, který převáží duše zemřelých přes řeku Léthé na druhý břeh do podsvětí, kterému vládne bůh Hadés.

Římané tento model od Řeků převzali a změny se udály jen v přejmenování bohů. Bohem smrti v antickém Římě je Mors.

Významné změny v pojetí a chápání smrti se udály ve středověku. S šířením křesťanství byla lidem všteřována víra v jednoho Boha, který je dárce života a smrt je trestem za porušení smlouvy s Bohem (dle Starého zákona byli lidé původně nesmrtelní, ale tím, že Adam a Eva okusili ovoce ze Stromu poznání, byli Bohem potrestáni smrtelností). Dbá-li ale věřící všech křesťanských zásad, pak pro něj smrt není koncem života, ale začátkem toho pravého života, života věčného. Součástí křesťanského učení je, že až přijde konec světa, budou všichni lidé souzeni před Božím soudem a dle jejich pozemského života bude rozhodnuto, budou-li patřit mezi vyvolené (a mohou do nebe), anebo mezi zatracené (kteří musí do pekla).

Od 14. století je u západních Slovanů doložen zvyk vynášení Morany. Jde o pohanský zvyk související s vítáním jara. Slované ztotožňovali smrt se zimou a život s přicházejícím jarem. Morana, zvaná též Mořena, Mařana, Mařena, Martana, Smrtiholka atp. byla ze slámy a hadrů vytvořená figurína, kterou v rámci tohoto svátku, či spíše rituálu, vynášeli lidé ze vsi. Zapálenou Moranu vhodili do vody a ještě ji kamenovali.

Z tohoto pohanského rituálu zobrazení smrti jako smrtky nevzešlo, je ale zajímavé, že v oblastech, kde byl zvyk vynášení Morany udržován, smrtka zobrazována a skloňována jako postava ženská, na rozdíl např. od Německa či Francie, kde je smrtka - kostlivec rodu a vzezření mužského.

V polovině 14. století vypukla v Evropě smrtící epidemie moru rozšířeného z Asie. Tento mor zvaný Černá smrt měl na svědomí 25 milionů mrtvých, tedy asi jednu třetinu obyvatel tehdejší Evropy. V tomto období už se v evropském umění postava smrti vyskytuje. Personifikovaná smrt mající podobu kostlivce je čím dál častěji vyobrazována na obrazech a rytinách.

Nejčastěji jde o konkrétní výjev zvaný Tanec smrti, reflektující nejen hrozbu smrtícího moru, ale i *memento mori* (v rámci křesťanského učení by si správný křesťan měl stále připomínat *memento mori* -tj. pamatuj na smrt - a za všech okolností na smrt nezapomínat a dbát toho, aby nezemřel v hříchu). „*Umírání i pohřbívání se řídilo pevně stanovenými zvyky a nařízeními jednak lidovými (tj. různými pověrečnými praktikami, regionálně se lišícími), jednak církevními, jejichž dodržování mělo zajistit, aby zesnulý získal dobrý osud na onom světě. Pohřbívání mrtvých v křesťanských kostelech a na hřbitovech v blízkosti světců bylo jedním z opatření, které bylo hojně konáno právě s cílem zajistit mrtvému dobrou posmrtnou existenci. Konání při umírání a pohřbívání tedy bylo přesně určené a svázané zvykovými a rituálními pravidly. Živí a mrtví byli v neustálém kontaktu, jejich světy nebyly oddělovány. Umírající byli součástí života živých a hřbitovy byly až do osvícenství místy veřejného života a setkávání.*“¹



Obrázek 1 Bernt Notke: Tanec smrti (2. pol. 15. stol.)

Tanec smrti (německy Totentanz, francouzsky Danse macabre) je alegorická malba, která většinou zobrazuje průvod lidí nejrůznějšího věku a nejrozmanitějších stavů, před kterými v čele průvodu poskakuje smrt, tedy smrtka. Některé tance smrti zobrazují pouze tančící kostlivce. Tance smrti měly divákům připomenout jejich konečnost v duchu výzvy *memento mori* i fakt, že nikdo, bez ohledu na své postavení, nemůže smrti uniknout. Výjev tak býval výzvou k pokání a obrácení a snad i způsobem, jak se vyrovnat s masivní úmrtností během morových ran.

¹ NEŠPOROVÁ, Olga. Proměny vztahu ke smrti. In *O smrti a pohřbívání*. 1.vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. s. 11. ISBN 978-80-7325-320-2



Obrázek 2 Hans Holbein: Tanec smrti (1522)



Obrázek 3 Michael Wolgemut: Totentanz (1493)



Obrázek 4 Albrecht Dürer: Rytíř, smrt a ďábel (1513)



Obrázek 5 Pieter Brueghel: Triumf smrti (1526)

Renesance – myšlenkově i umělecky nejplodnější období ve vývoji lidstva – poskytuje racionální výklad života i smrti. V období renesance se nemění tolik četnost zobrazení smrti, ale mění se její forma a vnímání. „Umění zemřít ustoupilo a nahradilo je umění žít. V ložnici umírajícího se už neodehrává nic důležitého. Vše je naopak rovnoměrně rozvrženo na dny vyměřené životu. Ale jakému? Nikoli ledajakému. Životu ovládnutému myšlenkou na smrt, přičemž smrt už není tělesnou nebo duševní hrůzou agónie, ale protikladem života, bezživotím vyzývajícím rozum, aby nelpěl na životě – proto existoval úzký vztah mezi šťastným životem a šťastnou smrtí.“²

² ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti: Díl 2.: Zdivočelá smrt*. 1. vyd. Praha: Argo, 2000. s. 16. ISBN 80-7203-293-3

V druhém dílu Dějin smrti se dočteme o tzv. marnostech – původně (v 15. století) výzdoba domácností a pracoven v podobě obrazů a předmětů symbolizujících plynutí času, iluzi světa či dokonce znechucení životem. „*V marnostech 16. a 17. století – v 18. století jich výrazně ubylo- se snoubily dva prvky, anekdotický a symbolický: první dodával námět či téma (portrét, zátiší), druhý obrazně vyjadřoval plynutí času a smrt... Umrličí tematika se brzy vymanila z úzkého církevního rámce, jenž jí byl kdysi vymezen, a ze zdí kostelů a kostnic, z náhrobků a modlitebních knih pronikla i do domácností. Zesvětštěla a stala se součástí soukromé domácí výzdoby ve všech dostatečně zámožných rodinách. Ale obrazy s umrlčími náměty pronikly i do sálů, v nichž bujela nevázanost kolektivního života....Jakmile se díla s umrlčí tematikou přemístila z kostelů a hřbitovů do domácností, změnila podobu i význam. Už neměla odkrývat zkázu podzemního práchnivění lidskému pohledu. Hruzostrašného poloshnilého umrlce, o nějž se perou červi, hadi a ropuchy, nahradil krásný, čistý a zářivě bílý kostlivec, morte secca, s nímž si dodnes hrají děti v Itálii na Dušičky, v Mexiku po celý rok. Nenahání takový strach, není tak zlý. Lidé ho nevnímají jako pomocníka a spojence démonů, jako dodavatele pekel. Kostlivec, dnes prostý posel Prozřetelnosti, zítra Přírody byl v 16. - 17. století finis vitae; v jeho alegorických rolích ho často zastupoval Čas, laskavý a úctyhodný stařec bez podezřelých postranních úmyslů... Na hrobech z 18. století vynáší kostlivec podobiznu zesnulého do nebe místo andělů, jimž tento úkol obvykle náležel... Od 17. století už tedy kostlivci nezbuzují strach; tato role připadla šedým a černým stínům bez těla nebo zahaleným duchům.*“³



Obrázek 6 Santa Muerte (svatá smrt), Mexiko (současnost)

³ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti: Díl 2.: Zdivočelá smrt*. 1.vyd. Praha: Argo, 2000. s. 46-47. ISBN 80-7203-293-3

V umění 17. století se umrlčí tematika objevuje poměrně často, avšak spíše za účelem připomenutí běhu času a pro svou jasnou symboliku; začaly se objevovat i prsteny s lebkou, v Nové Anglii se tzv. smuteční prsteny s lebkou a zkříženými hnáty rozdávaly účastníkům pohřbů... Lebka v pracovně měla výsadní místo, protože sedavé činnosti jako četba, rozjímání a modlitba byly vyhrazeny pro vyšší věk a stáří.⁴



Obrázek 7 Pieter Claesz: Zátiší s lebkou, dopisem a svíci (1.pol.17.stol)

Pro barokní kulturu byl motiv smrti důležitý a oblíbený a jako spodní tón provázela veškeré myšlení i jednání tehdejšího člověka. „Zobrazení smrti jako kostry v rouchu s mečem, kosou či přesýpacími hodinami zobecnilo zejména v období baroka a mezi lidem se rozšířilo mimo jiné i prostřednictvím kramářských tisků, divadelních selských her s náboženskými náměty i loutkového divadla. Kostlivec byl pro církevní křesťanství vítaným mementem neřestnému tělu, zatímco lidová představa smrti jako ženy v bílém šatě byla méně děsivá, plná klidu a vyrovnání. Zachovala se zejména v lidových písních a lidové slovesnosti, kde však vystupuje i v podobě kostlivce s kosou (Zubatá, Kosatá).“⁵

Jednotlivým principem barokní epochy (tj. cca konec 16. - 18. století) je tzv. *theatrum mundi* (latinsky „divadlo světa“). Patrice Pavis v Divadelním slovníku vysvětluje termín jako *metaforu, která vznikla v antice a ve středověku zobecněla v barokním divadle, které chápe svět jako představení inscenované Bohem a hrané malými, bezvýznamnými herci-lidmi.*⁶ Typický rys barokního umění je kontrast – obraz je vytvářen protichůdnými jevy, jako je světlo a stín, blízkost a vzdálenost, askeze a pompa. Umění si kladlo za cíl co nejvíce zapůsobit na recipienty.

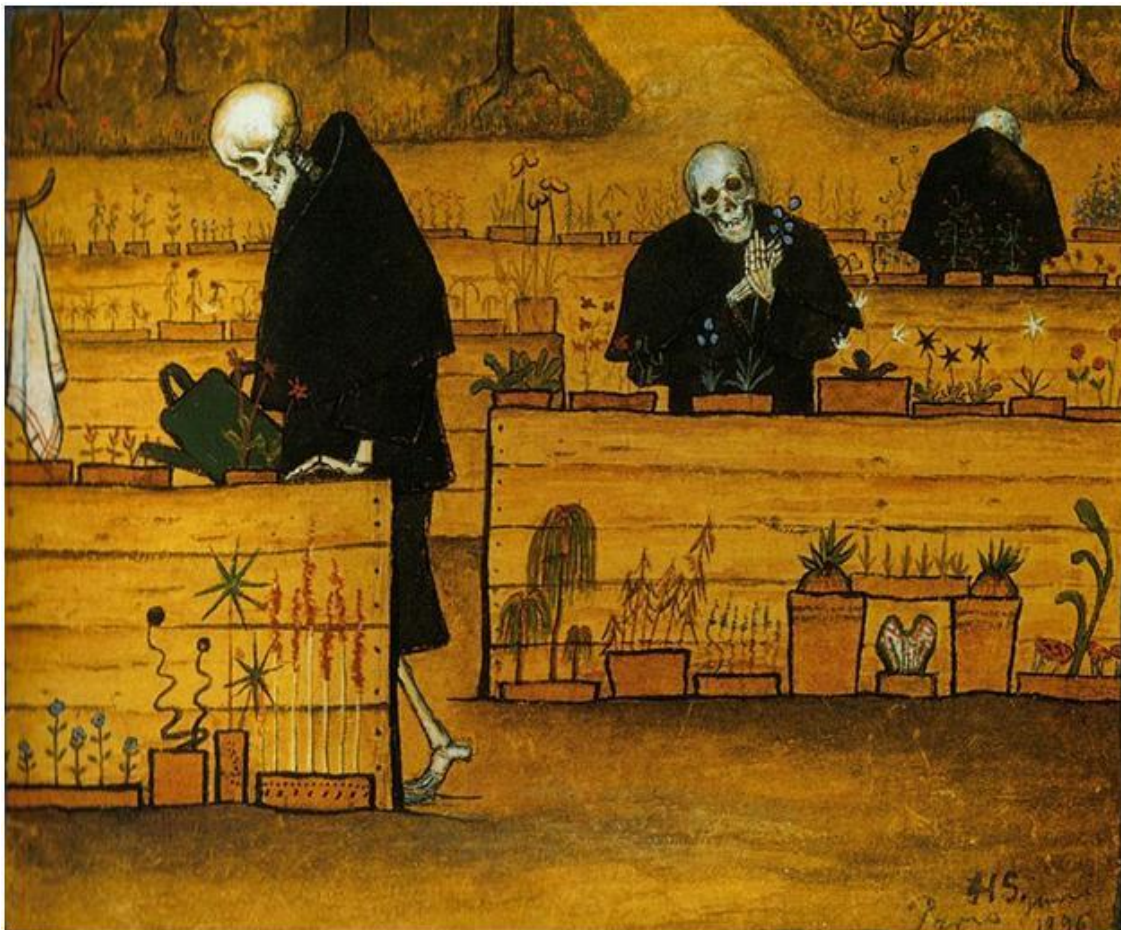
⁴ Podrobně viz ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti: Díl 2.: Zdivočelá smrt*. 1.vyd. Praha: Argo, 2000. s. 48-49. ISBN 80-7203-293-3

⁵ NAVRÁTILOVÁ, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. 1. vydání. Praha: Vyšehrad, 2004, str. 172–173.

⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2003, str. 404. ISBN 80-7008-157-0

Baroko navazovalo na renesanci, avšak zároveň ji i popíralo – je to éra obrody křesťanství. V umění vznikaly další a další výjevy Tanců smrti, nebo Triumfů smrti. Heslo *memento mori* se ve společnosti zjitřené tísnivou existenční krizí stalo klíčovým motivem. Vizualizovalo se hojně, např. jako skrytý odkaz na dobových zátiších kypících hojností, motivem např. nakousnutého chleba, shnilého jablky či zvadlého listí... Autoři velkolepých nástěnných maleb si pohrávali s iluzivností, vytvářeli v církevních a i světských stavbách fresky imaginárních prostor, které jako by se vznášely nad reálným světem a vytvářely dojem průhledu do nebeských sfér. Když se v souvislosti s barokní érou hovoří o „sladké smrti“, je tím myšlena smrt jakožto vzkříšení z pomíjivosti všeho pozemského. Výtvarná zpracování *memento mori* zobrazují vedle sebe symboly smrti s předměty nebo těly evokujícími krásu, avšak jejich cílem není vyvolávat myšlenky na krutou a bolestnou smrt.

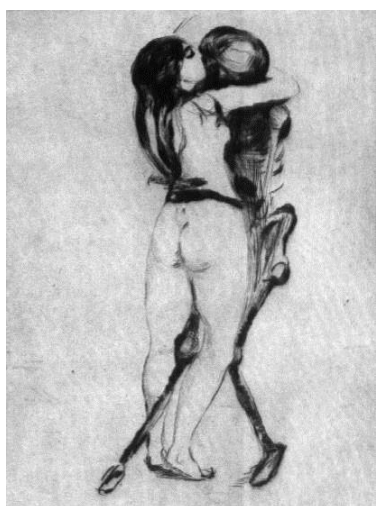
Výrazný boom personifikované smrti v umění je evidentní koncem devatenáctého a hlavně na přelomu 19. a 20. století. Obzvláště tvůrci dnes zařazení do symbolismu a dekadence tvoří díla, kde se to symboly, které se smrtí souvisí, jen hemží. Od kostlivců přes hřbitovy, kříže, havrany, anděly smrti až po různá strašidla, demony, duchy či zahalené vychrtlé postavy a smrtky hrající na housle.



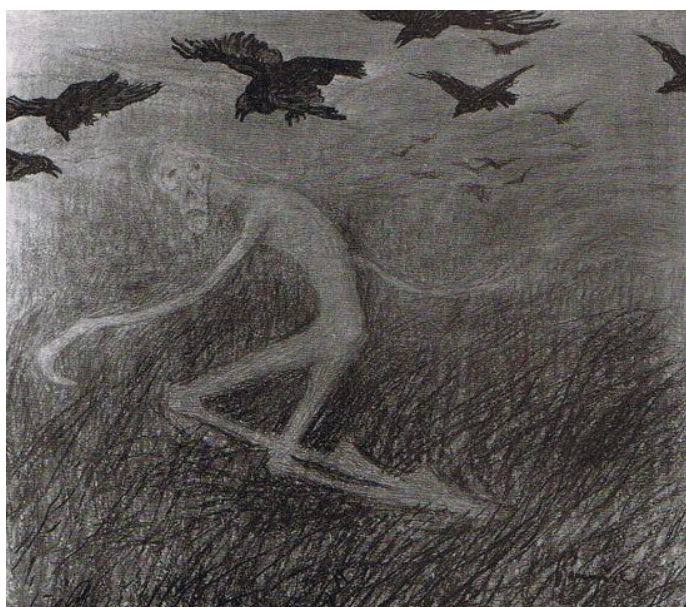
Obrázek 8 Hugo Simberg: V zahradě smrti (1896)



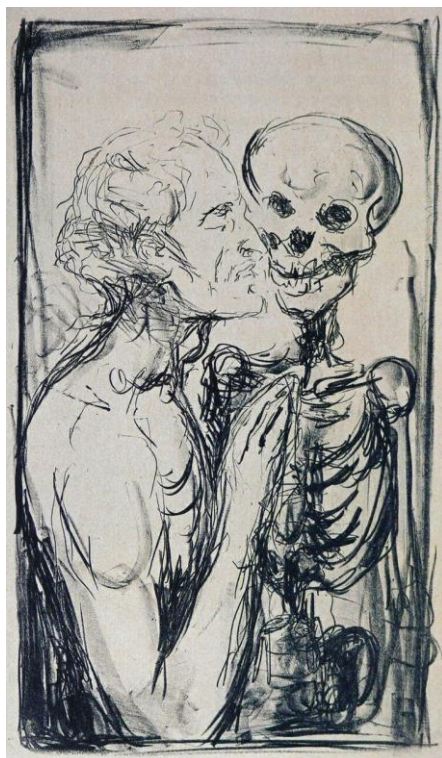
Obrázek 9 Jaroslav Panuška: Smrt v aleji (1900)



Obrázek 10 Edvard Munch: Dívka a smrt (1894)



Obrázek 11 Jaroslav Panuška: Smrt pronásledována havrany (1900)



Obrázek 12 Edvard Munch: *Tanec smrti*
(1914 - 1916)

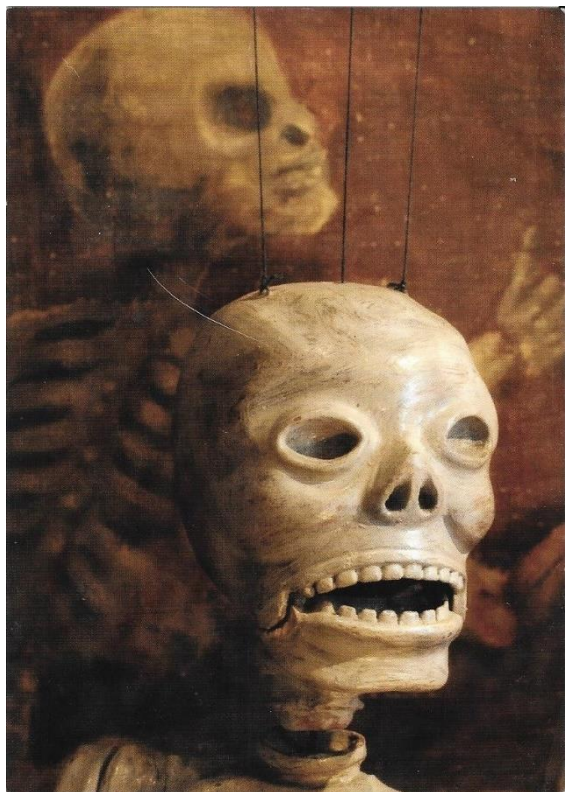
Začátkem 20. století a v jeho průběhu se rozštěpením výtvarného umění na nespočet stylů stává umění zobrazující personifikovanou smrt častým. Avšak vztah ke smrti prochází významnou proměnou.

Oproti dřívějšímu přístupu ke smrti vystupuje kontrastně přístup moderní. Ten je typický pro 20. století a objevil se poprvé údajně v Severní Americe, odkud se rozšířil do Anglie, Holandska a zbytku průmyslové Evropy. „*Moderní přístup se vyznačoval především tím, že odmítl smrt akceptovat a snažil se ji zakrývat pro její ohavnost. Již v 19. století začali příbuzní a blízcí skrývat fakt, že určitý člověk umírá, a záměrně se snažili vyhnout emocím zapříčiněným ošklivostí umírání. Tento postup byl ještě umocněn následujícím děním. Od třicátých a zejména padesátých let 20. století došlo ke změně místa smrti. Lidé již neumírali doma v kruhu rodiny, nýbrž v nemocnici o samotě. Iniciativa při umírání tak byla z rodiny přesunuta na nemocniční tým. Emocím se musel člověk vyvarovat, ať již v nemocnici nebo i jinde ve společnosti, to znamená, že je mohl vyjadřovat pouze v soukromí, v skrytu a tajně.*“⁷

⁷ NEŠPOROVÁ, Olga. Proměny vztahu ke smrti. In *O smrti a pohřbívání*. 1.vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. s. 12. ISBN 978-80-7325-320-2

2.3 Smrt v podobě loutky, loutka v podobě smrtky

Najdete-li na půdě staré loutkové divadlo, zabrousíte-li do muzea loutek, či otevřete-li kteroukoli knihu s fotografiemi, nebo návrhy loutek jistě zaznamenáte, že nejčastějšími (tj. z období posledních cca 250 let ve střední Evropě) jsou loutky čertů, kašpárků, vodníků a právě smrtek.



Obrázek 13 Loutka smrtky z poloviny 19. století

Většina loutek – smrtek není realistickou zmenšenou kopií lidské kostry. Výtvarná stylizace často vede k tomu, že smrtka, ačkoli jde o docela děsivý symbol, je něčím komická. A pokud vzezřením nepůsobí komicky, vedená hercem či v konkrétní situaci přesto vzbuzuje častěji úsměv, než strach. (viz Piškanderulá Františka Vítka a Věry Říčařové (str. 26) nebo Svatební košile ANPU ve výpravě Matěje Formana (str. 34).

Záleží ovšem na záměru tvůrců. Některé inscenace ve kterých figuruje loutka smrtky vzbuzují naopak úzkost či strach. Jmenujme např. představení Ilky Schönbein *Metamorphoses of Metamorphosis* (foto na násl. str., více o autorce na str. 45) nebo *Underdog Dance with Death* Neville Trantera (str. 41), kdy v obou případech je loutka smrtky v životní velikosti v těle propojená s hercem a zdaleka komicky nepůsobí. Je úměrná člověku a vzbuzuje spíše respekt.



Obrázek 14 Ilka Schönbein: *Metarphoses of Metamorphosis* (1994)

Nejen kouzlo přelévání pohybu (života) z herce na loutku, ale i možnost sdělit skrze loutku něco, co se říci nesmí nebo je tabu, bývá ve srovnání s činohrou nespornou výhodou loutkového divadla. „Loutka, nebo spíš „nadeloutka“, proniká díky ohni, který ji oživuje, a absenci ega tam, kam herec nemůže, a tak ho přesahuje, stejně jako on právě svým životem přesahuje ji. Loutka sama nemůže manipulovat, ale v ruce dobrého loutkoherce je schopná svojí podstatou přirozeně a jednoduše uvolňovat podvědomé bloky a dotýkat se beztrestně a často vtipně i odvrácených Stínů, o nichž se jinak nesmí mluvit. Divák se loutce směje, aniž by sám věděl proč. Sledovat ji přináší úlevu, katarzi, uvolňuje a osvobozuje, právě třeba od prastaré úzkosti ze smrti a z novější úzkosti ze smrti ega – protože smrt už tu je a přestává být nebezpečná.“⁸

⁸ VIMMROVÁ, Pavlína. Loutka, smích a smrt. In *Divadlo a interakce 8 a půl*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 155-156.

2.4 Zobrazení smrti v loutkovém divadle jiným způsobem, nežli postavou smrtky

Loutkové divadlo nabízí nespočet možností, jak smrt zobrazit. Má-li vystoupit smrt personifikovaná, tedy „vtělená“, klasicky se zobrazuje postavou kostlivce, avšak často je i zastoupena některou z postav. Vodník, který topí, nebo čert, který má někoho odvést do pekla, jsou svým způsobem také zástupné postavy smrtky.

Zobrazení smrti v loutkovém divadle však není jen o smrti personifikované. To, že některá z postav má zemřít lze vyjádřit mnoha různými způsoby. Například loutka padne k zemi a už se nehýbe (viz *Rakvičkárna* Jana Švankmajera na str. 23), nebo je rozmlácena, rozbita, rozložena. Může jí upadnout hlava, či vypadne z „jeviště“. Někdy stačí loutku jen přikrýt látkou, dát ji do rakve, či ji nechat zemřít za scénou (jako např. v obou níže zmíněných loutkových inscenacích *Zlatovlásky* – na str. 21 a na str. 29).

Pochopitelně k loutkovému divadlu vždy patří herci a jsou představení, ve kterých by loutka žila, avšak „umírá“ její vodič, nebo se život přelévá z herce na loutku a zase zpět (opět viz Ilka Schönbein str. 45). „*Loutka je neustálá přítomnosti smrti a neustálá připomínka gravitace. Figurativní loutka člověku bezprostředně připomíná jeho prvotní podmínky a omezení, ale stejně tak i jeho možnosti. Loutka mluví k fyzickému tělu, ke hmotě, již jsme, a k archetypům a nevědomým kolektivním emocím, které v sobě neseme. Sebeiluzivnější loutka je v první řadě nerealistická, divákovi nepodobná, protože je sama o sobě mrtvá – proto mluví bezprostředně právě ke hmotě a tíze gravitace v nás, a v tom se dotýká všech podobně, ať to chceme vnímat, či ne. V dalších plánech oslovuje pochopitelně i individuální vrstvy, vždy ale vychází ze všem společné hmoty a do ní se pak vrací. Loutka animovaná pak v sobě nese přirozeně obojí, život i smrt a tenkost hranice mezi nimi.*“⁹ Velmi častou formou divadelního zobrazení smrti je „dialog se smrtí“ nebo „tanec se smrtí“ (tento motiv, kdy živí tančí s mrtvými, známe už ze středových *Tanců smrti*) – většinou hraje jeden herec s loutkou smrtky (Neville Tranter v představení *Underdog Dance with Death* více na str. 41) a nebo s loutkou sebe sama (viz představení *Vetřelec*, o kterém se zmíním více na str. 31)

Heinrich von Kleist se ve své úvaze *Tanečník a loutka* zabývá zvláštním jevem, totiž že loutka je při správném vedení v pohybu půvabnější a hlavně přirozenější, než sebelepší herec nebo tanečník. Z rozhovoru s tanečníkem, kterého viděl autor úvahy hrát s loutkami, vyplývá, že se jako tanečník může ve svém umění od loutek učit a že hraní s nimi není jen otázkou zručnosti, ale i citu. V dialogu se hovoří o těžišti loutek, které ostatní jejich údy jen doprovází a o tom, že loutky neznají gravitaci „...nevědí nic o tíži hmoty, této tanci nejprotivnější vlastnosti: neboť síla, která je zvedá do vzduchu, je větší než ona, jež je poutá k zemi. Co by za to dala naše dobrá A., kdyby byla o šedesát liber lehčí, anebo kdyby jí při jejích entrechats a piruetách pomáhalo závaží téže velikost? Loutky potřebují zemi jen k tomu, aby se jí dotkly jako vily, a aby chvilkovým zdržením nově oživily rozmach svých údů: my však ji potřebujeme, abychom na ni spočinuli a odpočali si od námahy tance: a to je okamžik, jenž očividně sám

⁹ VIMMROVÁ, Pavlína. Loutka, smích a smrt. In *Divadlo a interakce 8 a půl*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 155.

není tancem a s nímž nelze podniknout nic jiného než mu pokud možná dávat zmizet.“¹⁰ Kleist nemůže uvěřit, že by snad mechanický panák mohl být půvabnější, než ustrojení lidského těla, nicméně uznává, že si uvědomuje, jaké zmatení přirozené krásy člověka způsobuje vědomí. Za příklad dává půvabného mladíka, který ztratil svůj půvab právě tím, že si jej uvědomil. Tanečník pak vypráví historku o tom, že se na svých cestách setkal se šermířem, který byl virtuosem v šermu, avšak jeho nepřepal. Uznal tedy, že našel svého mistra a nabídl mu, aby se on mohl potkat se svým mistrem, to je tím, kterého by nepřepal a od kterého by se mohl učit. K jeho překvapení ho dovedl k medvědovi, který reagoval na jeho výpady a finty jako nejlepší šermíř na světě a všechny výpady suverénně odrazil. Tanečník uzavírá rozhovor slovy: „Nuže milý příteli, tak tedy máte všechny předpoklady, abyste mne pochopil. Vidíme, že v organickém světě též tím zářivěji a výlučněji vystupuje grácie, čím více slábne a temní uvědomělá reflexe. – Ale tak, jako se průsečík dvou čar na jedné straně bodu prošed nekonečnem opět ocitá na straně druhé, anebo jako odraz v dutém zrcadle, vzdáliv se do nekonečna náhle opět předstupuje těsně před nás: tak se dostavuje opět grácie, když poznání prošlo jaksi něčím nekonečným. Z toho je jasné, že se objevuje nejčirěji v takovém lidském ustrojení, jež buď nemá vůbec žádného vědomí, buď vědomí nekonečné, t.j. buď v loutce, buď v Bohu.“¹¹

Na poli alternativního divadla se setkáváme s formami zobrazení smrti nejen za pomoci loutek, ale např. úkonu, kdy herec ponoří tvář do mouky a „zbledne“ (např. v klauzurním představení Terezy Černé *Drink coffee, ride reindeer*) anebo nosí „mrtvou loutku“ při sobě (viz Tadeusz Kantor a jeho inscenace *Mrtvá třída*, ke které se vrátím na str. 39)



Obrázek 15 Tvář od mouky v představení Terezy Černé *Drink coffee, ride reindeer*

¹⁰ KLEIST, H.v. Tanečník a loutka. In *UEBER DAS MARIONETTENTHEATER*. 4. svazek edice TERPSICHORA J. Reimoscher Praha, 1930. s. 13-14.

¹¹ KLEIST, H.v. Tanečník a loutka. In *UEBER DAS MARIONETTENTHEATER*. 4. svazek edice TERPSICHORA J. Reimoscher Praha, 1930. s. 19.

2.5 České loutkové divadlo 2. poloviny 20. století

Po událostech druhé světové války nevznikalo v Evropě moc děl o smrti a umírání. S odkrýváním pravdy o holocaustu, s tolika ztrátami na životech, a úlevou z toho, že válka konečně skončila, neměli obecně lidé příliš tendence o smrti hovořit, natož ji reflektovat v tvorbě. Uměle nastolovaná „pozitivní“ socialistická estetika byla v zemích Sovětského bloku pochopitelným a někdy dokonce vítaným jevem. Loutkové divadlo bylo určeno hlavně dětem, pohádky byly nemorbidní, nekruté a končily dobře. Pochopitelně do příběhů prosakovala nastolená ideologie, avšak jednoduchost příběhů, kdy vždy dobro zvítězilo nad zlem, se na dlouhé roky stala hlavním směrem, jakým se oficiální scéna československého loutkového divadla ubírala.

Významnou změnu ve vývoji českého loutkového divadla přinesl rok 1948. Nastolení totalitního režimu s sebou přineslo zrušení soukromého podnikání, čímž mj. fatálně zpretrhalo kontinuitu v tvorbě kočovných loutkářů, jejichž rodiny si řemeslo předávaly po několik generací. Dále pak bylo rozhodnuto, že loutkové divadlo bude určeno výhradně dětem. Z tohoto omezení vyvázlo jen Skupovo Divadlo Spejbla a Hurvínka, které v obecném povědomí už zaujímal jako loutkové divadlo i pro dospělé. *„Po Sovětském vzoru – a samozřejmě za nemalého organizačně-personálního přispění a nasazení tuzemských loutkářů snažících se o emancipaci oboru – byla naplánována síť dnešní terminologií řečeno kamenných, statutárních divadel ve všech větších krajských městech, která „obhospodařovala“ i spádové oblasti. Cíl byl jednoznačný: formovat nového diváka, budoucího občana, vhodnou estetickou a pohříchu i ideologickou výchovou. Zakládána byla (s jedinou výjimkou) v rozmezí let 1949-1958 v tomto pořadí: brněnské Divadlo Radost (1949), Naivní divadlo Liberec (1949), Malé divadlo České Budějovice (1949), Divadlo Lampion Kladno (1950), Ústřední loutkové divadlo (1950, dnes Divadlo Minor Praha), Divadlo Alfa Plzeň (1951), Divadlo loutek Ostrava (1953), královéhradecké Divadlo DRAK (neboli „Divadlo rozmanitosti atrakcí a komedií“ 1958) a jako poslední Divadlo rozmanitostí v Mostě (1987).“¹²*

Původně měla pětice divadel kopírovat činnost vzorové scény, tedy Ústředního loutkového divadla v Praze (v této době byl jeho vůdčí osobností Jan Malík s výtvarníky Josefem Cinybulkem a Václavem Havlíkem), tento plán však ztroskotál, protože mimopražská loutková divadla začala záhy usilovat o vlastní umělecký profil. Vzrostl význam režisérů a začaly se uplatňovat nové techniky (černé divadlo, luminiscence, divadelní masky). Nelze opomenout, že k loutkářům v těchto divadlech průběžně přibývali první absolventi loutkářské katedry DAMU (založené roku 1952) a týmy v těchto divadlech měli možnost dlouhodobé spolupráce.

¹² LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In *Živé dědictví loutkářství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. s. 078.

„Fakt, že v tuzemských statutárních divadlech pracují specialisté, erudovaní odborníci, přináší - samozřejmě při jejich šťastné tvůrčí konstelaci – zcela mimořádné umělecké výsledky, protože se mohou soustředit pouze na svou tvorbu. Kupříkladu česká loutkářská scénografie čítá řadu proslulých výtvarníků světového formátu, jako jsou ze starší generace například František Víttek, Petr Matásek nebo Pavel Kalfus, kteří silně ovlivnili generace dalších umělců.

Zároveň se během profesionální etapy českého loutkářství etablovala řada mimořádných režisérů, kteří v tvůrčím týmu s dramaturgy a zmiňovanými výtvarníky posouvali divadelní vývoj mílovými kroky kupředu (zmiňme triumviráty Josef Krofta – Miloslav Klíma – Petr Matásek nebo Tomáš Dvořák – Pavel Vašíček – Ivan Nesveda). Tento způsob několikaleté kontinuální práce také vede k přirozené souborové souhře a hereckému zrání všech členů ansámblu.“¹³

¹³ LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In *Živé dědictví loutkářství*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. s. 080. ISBN 978-80-7331-279-4

2.5.1 Zobrazení smrti v konkrétních inscenacích

ZLATOVLÁSKA (1952)

Jan Malík – Josef Cynibulk

ÚTŘEDNÍ LOUTKOVÉ DIVADLO (ÚLD) v Praze

Roku 1952 mělo v Ústředním loutkovém divadle Praha premiéru loutkové představení *Zlatovláska*. Text Josefa Kainara, vycházející z balady Karla Jaromíra Erbena, zpracovala tvůrčí dvojice Jan Malík – režie a Josef Cynibulk – výprava. Záznam divadelní inscenace jsem bohužel nesehnala, nicméně vznikla stejnojmenná verze loutkové televizní inscenace, která částečně odpovídá té divadelní. Vycházím tedy z této nahrávky. Vybrala jsem si tuto inscenaci nejen proto, že jsem chtěla zařadit do kapitoly o poválečném československém loutkovém divadle právě nějaké dílo z ÚLD, ale i proto, že mi právě *Zlatovláska* dovoluje konfrontovat ji s inscenačními a výtvarnými prostředky *Zlatovlásky* vytvořené ze stejné předlohy o 30 let později v Divadle DRAK.

Pohádka stojí na Kainarově poetickém textu, stylizace mi však připadá umírněná a uhlazená. Kulisy kopců, moře a hradu působí realisticky a spodové loutky jsou hezké a nevýstřední. Jiřík je učesaný správný mladý hoch, Zlatovláska je dokonale krásná a zlý král – zástupce zla – je rozčepýřený a neoholený. Abych se ale dostala k zobrazení smrti, v pohádce o Zlatovlásce je kýžená situace až v poslední části celého vyprávění. To když nechá král Jiříka setnout, Zlatovláska jej oživí živou vodou, zlý král chce – jako Jiřík – také omládnout a zkrásnět a tak se nechá dobrovolně setnout, avšak není už živé vody, aby se mohl k životu probudit. Tvůrci inscenace nezašli v zobrazení této scény do žádného extrému. V duchu uhlazenosti celé inscenace proběhne to „nehezké“ za zavřenou branou zámku. Neslyšíme ani sekýru, ani křik. Smrt – to je umírání - i následné oživení probíhá ve skrytu a pouze se o nich na scéně hovoří.



Obrázek 16 loutka babky, která přinesla rybu



Obrázek 17 krajina s dvěma loutkami



Obrázek 18 zlý král, Jiřík, pes a Zlatovláska

RAKVIČKÁRNA (1966)

Scénář a režie Jan Švankmajer, kamera Jiří Šafář

(na pomezí loutkového divadla a filmu)

Loutkový film Jana Švankmajera *Rakvičkárna* s ústředním tématem této práce snad ani nemůže nesouviset. Nutno však podotknout, že zrovna u Jana Švankmajera, respektive u jeho tvorby, by zobrazení smrti vydalo na celou knihu. Zůstaňme ale u *Rakvičkárny* z roku 1966.

Jde o bezmála desetiminutový loutkový film věrný tradičnímu modelu tzv. rakvičkárny. Její původ nalezneme v anglickém loutkovém divadle Punch and Judy. Rakvičkové divadlo neboli rakvičkárna je loutková hra o tom, že kvůli jednoduché zápletky se postupně vyvraždí všechny postavy, které ve hře vystupují.

Ráda bych zmínila fakt, že jde o loutkový film, nikoli inscenaci, avšak mám za to, že zde tento titul má svoje místo. Nejen, že se hra odehrává většinu času v kulisách loutkového divadla, ale jak sám Švankmajer k *Rakvičkárně* poznamenal: „Miluji lidové loutkové divadlo. Ve své filmové tvorbě jsem několikrát vzdal hold lidovým loutkářům, jejichž vystoupení jsem ještě jako dítě měl možnost shlédnout. *Don Juan, Faust, Punch and Judy.*“¹⁴



Obrázek 19 Jan Švankmajer: *Rakvičkárna*

Rakvičkárna začíná hrou kapely oblečených loutek - opiček. Hrají na různé nástroje, mrkají očními víčky, ač některým oči chybí, pohupují se do rytmu a divák se nevyhne pocitu, že se dostal do podivného cirkusu položivých ochočených zvířátek. Estetika i zvuková kulisa připomínají staré pouťové atrakce. Začíná „sestřih“ různých záběrů - od plochých pohyblivých kulis jakési chudé rodiny, přes záběry na fresky andělíčků a projíždějící pouťové koníky s notnou dávkou patiny... Divadlo začíná čelním záběrem na zataženou červenou sametovou oponu lemovanou zlatými třásněmi. Levý a pravý portál zdobí malované portréty dvou dam sobě podobných, které jsou natočeny směrem k jevišti. Záběr na lidské ruce, záběr na hlavní dvě postavy – loutky - maňásky s kašírovanými malovanými hlavičkami a dokonalými patinovanými kostýmy - a představení může začít.

¹⁴ ŠVANKMAJER, Jan. [online]. [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z <<https://www.facebook.com/28915383272/photos/pb.28915383272.-2207520000.1463061953./10154345449283273/?type=3&theater>>

Kašpárek dlouho zvoní na zvoneček, opět rychlé střihy záběrů, tentokrát na různé druhy tkanin – ukáže se, že ze starých tkanin je utvořeno pozadí. Přibude kulisa domečku a Kašpárek sype z papírového kornoutu do rendlíku zrní. Pak přináší živé morče, které začne zrní jíst. Kašpárek jej krmí malými ručkami, přichází druhá postava, seznámí se s Kašpárkem a jde se obdivovat morčeti. Oba ho hladí, otevírají mu oči a ústa. Druhá postava se vrací pro balíčky s penězi a snaží se Kašpárka donutit, aby mu morče prodal. Ten odmítá a nastává konflikt. Kašpárek vytáhne palici a začíná souboj pro žánr rakvičkárny typický. Kašpárek druhou postavu mlátí palicí tak dlouho a vytrvale, až zůstane nehybně ležet, pak se vydá do domečku a vrací se se zdobenou rakví vykládanou listy ze staré učebnice lidské anatomie. Snaží se zabitého do rakve nacpat, avšak ruce loutky trčí z rakve, a když je překříží, před zaklapnutí víka vždy jedna vyskočí. Kašpárek zamlátí trčící ruku dovnitř, nachystá na víko rakve čtyři bílé svíce, zapálí sirkami a pietně se zemřelému pokloní. Následuje záběr z interiéru domečku, kdy začne mít Kašpárek špatné svědomí. Typické „švankmajerovské“ prostřihy, které obhajují filmový formát, záběry na oči postav, kterými jsou vytapetovány stěny domečku, šepot a zrychlený rytmus doprovodné zvukové kulisy. Kašpárek pak popadne balík s penězi a vyběhne na scénu; úlekem peníze upustí – rakev je dokořán a v ní nikdo není. Než se Kašpárek stačí otočit, vezme ho druhá postava ukrytá za rakví zmíněnou palicí a rukojetí ho shodí do rakve. Msta pokračuje – krom svíček dá si práci druhá postava i s velkým hřebem, který zamlátí do rakve a skrz víko kašpárkovi do úst. Morče po celou dobu konzumuje vedle rakve své zrní, druhá postava bere pytel s penězi a odbíhá do domku. Představení však ještě nekončí – z víka rakve se začne hřeb zase vysouvat ven, kašpárek vyskočí z rakve ven, bere do ruky palici a schovává se za morče. Druhá postava vyběhne z domku a stává se jí totéž, co předtím kašpárkovi; s úlekem zjišťuje, že rakev je otevřená a Kašpárek nikde. Zabíhá zpět do domu a vrací se s vlastní palicí. Začíná ukrutný souboj přes morče, přes roztržené kulisy, do toho prostřihy různých postav a detailů jako na začátku, až nakonec padnou oba mrtvi do rakve, z těl maňásků vyklouznou ruce vodiče, zůstanou chvilku strnulé, víko se za loutkami zaklapne, hoří všechny čtyři svíčky a ruce zmizí pod scénu. Závěrem morče prochází galerií roztrhaných kulis s podobiznami dam z portálů, které mají protržená ústa. Poslední dírou odchází morče ze scény.



Obrázek 20 Rakvičkárna

Jak již bylo řečeno, samotný žánr rakvičkového divadla je vlastně o tom, že se postavy navzájem mlátí, až se zahubí. Jednoduchý příběh lze interpretovat jako hru o tom, že jsou lidé schopni se navzájem pobít kvůli penězům, či hloupé hádce a ve výsledku nepřežije ani jeden. Zobrazení smrti v rakvičkárnách, stejně jako v té Švankmajerově, bývá podobné – funerální estetika (rakev, svíčky), prstové loutky několikrát obživnou, aby se zase chvilku mlátily a nakonec zůstaly nehnutě ležet.

Ač je rakvičkárna považována za komediální hru, ze Švankmajerovy verze trochu mrazí; mechanismy strojů, dělnická rodina, orloje, rychlé střihy, živé morče, násilím otevírané oči a ústa morčete, podobizna Bedřicha Smetany na papírovém kornoutu, ze kterého sype Kašpárek živému morčeti zrní... tyto a další detaily v mé interpretaci nejsou vtipnými prvky, jako spíše skrytými signály až varovnými.

Estetikou a příběhem je *Rakvičkárna* věrná nejen autorovu stylu, ale i svému předchůdci; v jedné z nahrávek loutkového divadla Punch and Judy z roku 1901 je k vidění taktéž přítomnost živého zvířete na scéně (konkrétně jde o psa, který s loutkami „hraje“ a na jejich pohyby reaguje).

Ve Švankmajerově *Rakvičkárně* je smrt pointou i zakončením příběhu. Zároveň je přiznaný fakt, že životodárcem loutek jsou ruce herce. Na začátku si maňásky – tj. hlavní dvě postavy příběhu – ruce obléknou a tím loutky obživnou. Několikrát v průběhu děje už to vypadá, že postava loutky zemřela, ale divák ví, že záleží na herci, jestli se opět probudí k životu. Když se dvě postavy umlátí a padnou do rakev, vyklouznou teprve ruce z maňásků a je jasné, že loutky už neobživnou, zůstanou jen prázdné schrány bez života.

PIŠKANDERDULÁ (1977)

František Vitek - Věra Říčařová

(na pomezí loutkového divadla a výtvarné performance)

„Na začátku 80. let František Vitek rezignoval na funkci univerzálního scénografa–zaměstnance a začal se oboru věnovat spíše jako výtvarník -performer. Tady zapůsobila Vítkových Piškanderdulá jako zjevení. V té době jsme všichni měli ustálenou představu divadla, přesto jsme tuto performanci s obdivem pochopili jako velkou troufalost, jako neobvyklou formu prezentace uměleckého prožitku. Ale jako výtvarná performance nebyla ryzí. Někde tu zůstalo divadlo, které na rozdíl od pravé výtvarné performance umí pracovat s divadelním časem a rytmem. Františkova životní partnerka Věra Vítková-Říčařová vlastně celý vývoj uměleckého směřování Františka Vítka nejen inspirovala, ale přímo se ho účastnila v rovnocenné podobě. Věra Říčařová, je herečka-specialistka s nevídaným talentem pro animaci. Neznám nikoho dalšího, kdo by měl tolik citlivosti pro vyjadřování se prostřednictvím materiálu loutky. Je to pro Františka Vítka nesmlouvavý korektiv použitelnosti v jevištní produkci. Na druhé straně nikdo nedovede reprodukovat autorovu ideu výtvarného artefaktu jako paní Věra. Vítkovy je nutné vnímat jako tvůrčí tandem oplývající významnou výlučností.“¹⁵

Představení *Piškanderdulá* je doposud k vidění několikrát do roka v divadle Archa v Praze.

V programu divadla se dočteme: „**František Vitek** vyřezal ze dřeva řadu loutek představujících tanečnice, artisty, rytíře, koně, smrtky a kašpary. Loutky jsou neoblečené, jejich mechanismus je odkrytý. **Věra Říčařová** s nimi mistrně hraje. Jednou vycizeluje gesto do nejjemnějšího detailu, jindy nechá loutku krutě spadnout, aby dřevo zaznělo jako hudební nástroj. *Piškanderdulá* je výpravou za odhalením podstaty loutkářského umění. K jednotlivým scénám zní staré hrací stroje a gramofony na kliku. Jen někde pod vrstvou skřípění a šumu rozeznáváme původní melodii...“

Název pro své představení našli **Věra Říčařová a František Vitek** jednoho dne napsaný dětskou rukou na zdi nedaleko domu, ve kterém žijí. Nápis neměl zřejmě žádný význam, ale odrážel jeden ze základních principů jejich představení: inspiraci dětskou hrou. Dalším zdrojem inspirace jim byla staletá tradice loutkového divadla.“¹⁶

Po představení v New Yorku jeden divák řekl: „*Kdyby John Cage byl loutkář, dělal by takové divadlo.*“ (Citace z programu divadla Archa)

Pro ústřední téma mé práce je však podstatné zaměřit se na způsob, jakým lze v tomto představení rozpoznat zobrazení smrti. Představení *Piškanderdulá* trvá bezmála 2 hodiny. Jde o pásmo krátkých vystoupení různých postav, jejichž příběhy se navzájem mírně prolínají. Sledujeme téměř marné snažení artisty přehoupnout se přes lať, či souboj dvou hráčů v jedné hlavě.... Nicméně koncem představení přijde řada i na smrt, resp. smrtáky a to hned dva.

¹⁵ KALFUS, Pavel. Kdo to je, ten František Vitek? In *LOUTKÁŘ* 5/2009. s. 209-213

¹⁶ *Divadlo Archa* [online]. Praha: Divadlo Archa. [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <<http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/vera-ricarova-a-frantisek-vitek-piskanderdula/>>

Prvním je dokonale technicky i esteticky zpracovaná dřevěná marioneta kostlivce. Je důležité chápat její výstup v kontextu představení; před jeho výstupem sledujeme velikou dřevěnou hlavu překrytou vypnutou kůží, čili jde zároveň o buben, na který Věra Říčařová hraje a k tomu vytváří zvuky skřehotavé, skřípavé a mně osobně asociující výraz bezmoci. Tyto jsou Františkem Vítkem nahrávány a s příchodem kostlivce nahrávku Vítek zapíná. Do šumu a chrastotu typickému pro nahrávky na starých přístrojích přichází kostlivec a na divákovi již známou zvukovou stopu se dává do pohybu. Díky jeho pohybům však zvuky náhle zdaleka nezní tak bezmocně. Je veden a pohybuje se do rytmu jako koketující mladík, kterým cloumá puberta. Postupně však jeho tanec nabírá na rychlosti a intenzita skřípavých zvuků z nahrávky graduje, přes koketní taneček dostává se loutka do transu, sedá, stoupá si, lomí rukama a následně se začne „rozsypávat“. Nejprve odpadávají končetiny, pak se rozdělí trup a nakonec odpadne i hlava. Výstup však ještě nekončí. Kostlivec se začne opět probírat, hlavička položená přes hranu dřevěného jeviště se začne rozhlížet po divácích, skřehotavé zvuky doprovází ponejprv jakési zívání s rukou u úst, pak jakoby si začal kostlivec ruku kousat a v trhavých pohybech začne se opět „sbírat“ k životu, dokud nestojí opět na nohou a nemá hlavu zpět spojenou s trupem. Pak teprve následuje poslední část výjevu, jakýsi tanec smrti. Přes triumfální gesta a rytmické pohyby mění se postupně choreografie loutky do pohybů připomínající smrtelné křeče. Sledujeme zápas „smrti se smrtí“ tj. jako by se kostlivec pral s bolestí a jako umírající zvíře propíná končetiny a řve, až rázem celé tělo upadne, s chrastotem se rozsype a už se nehýbe.



Obrázek 21



Obrázek 22 tělo se začne rozpadat



Obrázek 23 tanec smrti



Obrázek 24

Druhý kostlivec je menší, pečlivostí zpracování odpovídá prvnímu, nicméně technologií je podstatně jednodušší. Jde taktéž o marionetu, avšak je to hlavová loutka vedená pouze drátem v hlavě loutky. Jeho výstup navazuje na scénku odehrávající se zase v jiné dřevěné hlavě, která je ze dvou dílů a po spojení tvoří celek zakončený nahoře kulatým otvorem.

Tento menší kostlivec se objeví na hraně otvoru a sleduje, co se děje v hlavě. Pak snad rozpozná, že jde o nočník. Následuje scéna, kdy sedí na hlavě jako na nočníku a dívá se zvukům, které slyší z otvoru. Dívá se do díry a na diváka a třetí zvuk už jej donutí pozici opustit a slézt dolů. Spadne na zadek a jeho pohyby připomínají znuděné mládě, které už s jistou dávkou apatie hledá jakýkoli podnět ke hraní. Hlava jej zaujme a tak se začne po obličejí různě válet. Hlava otevře pusku a vydá skřek, mládě kostlivec se trochu lekne, ale hned se zas lísá k hlavě, otáčí se a zvuky i pohyby působí, jako by škemral hlavu o pozornost. Ta si jej nevšímá, pak začne sebou kostlivec škubat a poskakovat, jako poskakují děti s přebytkem energie. Když si jich nikdo nevšímá. Konečně se objeví zpoza hlavy dřevěný koník a začíná hra. Nejprve koník dělá mrtvého, pak se mu nechce, ale na opakované kostlivcovo vybídnutí se s ním na zádech vydá na několik koleček kolem hlavy. Koník jej pak zničehonic odhodí, lehne k zemi a už s ním není řeč. Následuje přiklopení hlavy dřevěnou deskou, kterou cestou Věra Říčařová malého kostlivce trošku zmáčkne pod krkem. Na desku začne zespu kostlivec dorážet a zvedá jí a buší na ní. Když se konečně vyškrábe nahoru, lehne na záda a chvíli leží, ale nohy nezůstanou klidné, pořád vykopávají až je z toho tanec, téměř baletní číslo, které zakončí třasem, skokem dolů a usazením se vedle koníka. Po tomto výstupu následuje číslo s dřevěným akrobatem na hrazdě, malý kostlivec už do konce představení jen sedí vedle koníka s pohledem upřeným do publika.



Obrázek 25 kostlivec - mládě

Smrt je v inscenaci *Piškanderdulá* přítomná na scéně. Autoři ji berou do hry bez skrupulí a s humorem. Smrti se ale nevysmívají, zobrazují ji dle tradičního kánonu (tj. podobou kostlivce), zároveň však není vážná ani smutná, ale rozverná a hravá. A má smysl pro humor.

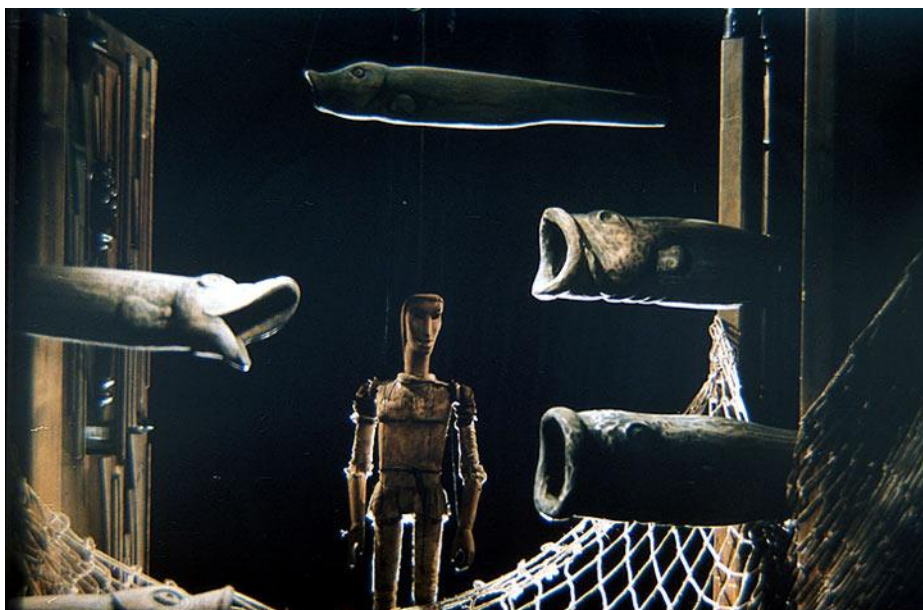
ZLATOVLÁSKA (1981)

Josef Krofta - Petr Matásek

DRAK

Inscenace *Zlatovláska*, která vznikla roku 1981 v královéhradeckém Divadle DRAK v režii Josefa Krofta a s výpravou Petra Matáska vychází (též, stejně jako Malíkova *Zlatovláska* z roku 1952 v ÚLD) z textu Josefa Mainada a je ukázkou možnosti, jak zkombinovat činoherní herectví s loutkovým. V představení napočítáme 7 herců a 6 figurálních + 15 zvířecích dřevěných loutek. Obzvláště výrazné jsou loutky ryb a krkavců, nicméně abych zůstala u ústředního tématu mé práce, snažila jsem se opět sledovat hlavně způsob, jakým tvůrci zobrazili smrt.

Když se v poslední pětině představení navrací loutka Jiříka a loutka Zlatovlásky z cest, zlý král už má v úmyslu Jiříka navzdory jeho věrné službě usmrtit. Zve oba příchozí ke společnému jídlu, avšak za Jiříkem se brána zabouchne, slyšíme jen úder (sekyry) a Král se Zlatovláskou zůstanou na scéně. Smrt samotná se odehrává – stejně jako ve *Zlatovlásce* z roku 1952 v ÚLD – divákovi ukrytá a pouze se o ní mluví. Když si pak Zlatovláska vyprosí možnost naposledy se s Jiříkem rozloučit, je puštěna za bránu a opět proces oživení následkem politik živou vodou divák nevidí. Jiřík se navrací na scénu ve stejné podobě, jako z ní odešel a nemá žádné stopy po zranění, avšak není ani viditelně krásnější a mladší, jak je v textu řečeno. Následně i král zatouží po omlazení a chce se dobrovolně nechat setnout, aby byl následně oživen a omlazen živou vodou, což se nestane. Odchází za bránu a vše probíhá podobně, jako u Jiříka, až na to, že krom úderu sekyry divák slyší i to, že král zpoza brány zakřičí. Hrozba smrti i smrt samotná nejsou v této inscenaci nikterak upozaděny. Neuskutečněním expresivní scény popravky neubírá inscenaci na krutosti králových úmyslů a dle mého názoru je důkazem, že nechtějí-li tvůrci v inscenaci krev a násilí, mohou velmi funkčně smrt zobrazit i touto cestou.



Obrázek 26 loutky Jiříka a ryb

2.6 České loutkové divadlo po roce 1989

Významný vliv na porevoluční vývoj loutkového divadla u nás mělo na sklonku totality (konkrétně v letech 1986-1990) celkem 6 ročníků události nesoucí název Divadelní pouť. U zrodu Divadelní pouti stáli: Jan Kratochvíl, Václav Kotek, Karel Makonj a další.

A šlo vskutku o unikátní každoroční událost. Estetika a atmosféra starých kočovných společností a cirkusů, kde byla k vidění celá řada atletů, kouzelníků, žonglérů, komediantů a loutkoherců, ovládla vždy na několik dní pražský Střelecký ostrov. „*Dodnes se vzpomíná na působivá vystoupení například kramářského hrůzostrašného panoptika, v němž ve společné režii a ve výpravě Tomáše Žižky účinkovali Eva Holubová, Petr a Matěj Formanové, Bohumil Klepl ad., Japonského divadla Nó nsenc Martina Ulčika a spol., Šekspírtovské královské putující divadelní společnosti Vincence Orfea Kočvary vedené Radimem Vašinkou, Kleplova loutkového rodinného divadla, Rakvičkového divadla Forman & Herodes Milana Formana a dalších. O hudbu se na Střeleckém ostrově tradičně staral Pouťový promenádní orchestr. Divadelní poutě vytvořily na samém sklonku normalizace ostrov nezávislé a chytlavé pouliční zábavy, která byla naprosto vzácnou připomínkou zašlých dob, kdy se lidé na ulicích, náměstích anebo v pracích svobodně a bezstarostně setkávali, bavili a podívovali nad nezvyklými atrakcemi.*“¹⁷

Pochopitelně období po roce 1989 přineslo mnoho změn nejen ve společensko-kulturní oblasti, avšak zaměříme-li se na loutkové divadlo, nemálo tvůrců, kteří se aktivně podíleli na programu Divadelních poutí pokračovalo s rozvíjením svého umění i v devadesátých letech. Jak píše Kateřina Lešková Dolenská v *Živém dědictví loutkářství*¹⁸ přechod do nového režimu přežila zmiňovaná statutární síť divadel, která zajišťuje dlouhodobou uměleckou kontinuitu, naštěstí bez významných změn. Svůj nezanedbatelný vliv na porevoluční českou loutkářskou scénu mělo krom celkového uvolnění i rozšíření záběru loutkářské katedry DAMU. Ta se roku 1993 pod vedením režiséra Josefa Krofty stala Katedrou alternativního a loutkového divadla (KALD), což s sebou přineslo ruku v ruce s otevřenými možnostmi svobodné tvorby úplně nové cesty tvorby. Postupně se loutková divadla začala transformovat do divadel objektů, výtvarných divadel, figurativních divadel apod. Vznikala nová samostatná loutkářská tělesa, ať již z řad absolventů KALD nebo nadšenců a divadelních amatérů. „*Za více než dvacet let, která uběhla od sametové revoluce, se prokazatelně etablovaly tři významné divadelní soubory, které mají zcela neotřesitelnou pozici, osobitý a nezaměnitelný divadelní rukopis, jímž ovlivnily další vývoj českého loutkářství a pootevřely jeho nové možnosti, získaly si respekt odborné kritiky a zároveň početnou diváckou základnu. Jsou to Divadlo bratří Formanů, Divadlo Continuo a soubor Buchty a loutky.*“¹⁹

¹⁷ CIHLÁŘ, Ondřej. Poutě na sklonku totality. In *ORBIS CIRKUS: k českému novému cirkusu*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2014. s. 254. ISBN 978-80-7331-280-0

¹⁸ LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In *Živé dědictví loutkářství*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013

¹⁹ LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In *Živé dědictví loutkářství*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. s. 081.

2.6.1 Zobrazení smrti v konkrétních inscenacích

VETŘELEC (2007)

Adámek – Smolík - Maděričová

Bezmála třičtvrtěhodinová inscenace, která vznikla roku 2007 ve spolupráci herečky Kristiny Maděričové, režiséra Jiřího Adámka, autora výpravy a spoluautora konceptu Roberta Smolíka a autorky kostýmů Radky Mizerové je scénickou kompozicí na pomezí pohybového a loutkového divadla.

Vystupuje v ní pouze jedna postava v podání Kristiny Maděričové, avšak přítomnost její dvojnice vytvořené hlavně ze dřeva, kašírky a látky vede k tomu, že většinu času sledujeme na scéně postavy dvě. Anebo jednu rozdvojenou? Kristina Maděričová mistrně vede „pohybový dialog“, který chvílemi připomíná souboj, pak dětskou hru a jindy zase rozhovor se sebou samým... Jak je uvedeno v anotaci k představení: *Člověk a loutka - dvě tváře - dvojí podoba - dvojčata - dvojníci - dvojenci. Žena je vtažena do zápasu, který nemůže vyhrát ani prohrát. Tentokrát a jednou provždy.* Přemýšlela jsem, zda je vhodné zařadit tuto scénickou kompozici mezi ostatní uvedená díla. U *Vetřelce* jsem se nakonec rozhodla, že jej zařadím. Možná se na první pohled jednoznačně smrti a jejího zobrazení netýká, zároveň však nechává dost prostoru každému divákovi, aby si to, co vidí, interpretoval po svém. A proč jsem se tedy rozhodla inscenaci zařadit a psát o ní v souvislosti se zobrazením smrti v loutkovém divadle porevoluční éry v Čechách? Jde totiž o divadlo alternativní, neodpovídající dřívějším zažitým představám o loutkovém divadle a navíc o divadlo autorské, které nevychází otevřeně z nějakého konkrétního námětu jiného autora.

Loutka nese podobu hlavní (a jediné) herečky. Má její tvář, má podobné šaty. Je jí zrcadlem, provokatérem, partnerem. Je neživá, ale v průběhu inscenace postupně ožívá a nabývá na síle, zručnosti a dominanci. Kristina na začátku inscenace sobě a (snad) kočce naleje mléko. Z její sklenice na stole však mléko zmizí před zraky diváků, jako by jej někdo vypil. Dolije sklenku a zmizení nápoje se opakuje. To je entrée její dvojnice. Až světla přiznají, že u zbylé části stolu (doposud zahaleného ve tmě) sedí Kristina 2, neživá – nemrtvá, a v tichosti vyčkává, co se bude dít.



Obrázek 27 *Vetřelec*

A začíná herecká partitura. Od letmých doteků, přelévání života z těla Kristiny do těla loutky a zpět. Je dokonce znatelné (obzvláště na začátku hry) respektování loutkohereckého pravidla, totiž že se hýbe vždy jen jedna loutka – i z toho je patrné, že nejde o loutkové představení, kde sledujeme jen dvě a více loutek (a případně jejich vodiče-herce), ale dva herce anebo dvě loutky; o projevy života (pohyb) se střídají, přebírají si ho, někdy ho kradou a někdy zapůjčují. V inscenaci zazní všehovšudy tři jednoduché věty. Ve spojení s koukáním do telefonu, fotografováním selfie (se svou neživou podobou) a čekáním na odezvu je patrné, že hlavní postava vyčkává na pozornost nějakého potenciálního partnera, který však nepřichází, ani neodpovídá. Místo toho je odkázána na sebe samu. A na svou druhou tvář.

Jak se postavení Kristininy dvojnice v průběhu děje mění, dochází i ke změnám v chování jí samotné. Z etud, které divák sleduje, vyzní - občas jen v drobných náznacích a pravděpodobně dle subjektivního prožitku diváka - např. mateřská láska a (ne)trpělivost nad nemotorností malého a zvědavého dítěte, jeho provokace (spadající spíš do období puberty) nebo až žárlivost a manipulativnost (sourozenecká, či partnerská), které přerůstají místy až v projevy tělesné; touhy po doteku a blízkosti, kdy živočišné vzdechy asociující vrchol rozkoše, nebo snad bolest nad ztrátou.



Obrázek 28 Focení selfie



Obrázek 29 (ne)trpělivost

Dvojnice Kristinu chvílemi utěšuje, chvílemi napodobuje a jak jsem již výše naznačila, stává se dominantnější v páru. Paradoxní je pak sledovat Kristinu, jak ne zrovna nadšeně sleduje, jak se Kristina 2 „hrabe“ v její kabelce, vytahuje věci bez náznaku empatie, či vědomí narušení jejího soukromí, ačkoli vidíme, že ruce, které vedou její pohyby jsou ruce Kristininy.

U vytahování obsahu z kabelky je pozoruhodná nevyrovnanost pocitů její majitelky; chvílemi se snaží si vlastnictví svých věcí uhájit a chvílemi naopak pomáhá dvojnici svou šikovnější rukou např. oloupat banán, nebo vytáhnout přání k narozeninám, které se přitisklo na stěnu kabelky a -ač navýsost obratnou a dobře vedenou – mechanickou rukou dvojnice nejde uchopit. Tento okamžik byl pro mé pozorování nejzajímavějším. Už jsem nehleděla na dvojici jako na matku s malým nebo dospívajícím potomkem, ani jako na žárlivé partnery, ale na ženu, který jako by se sama o sebe starala v okamžiku, kdy už je stará a nemohoucí. Jako by sama zakoušela – ne-li „cvičila“ projevy lásky a trpělivosti u nejbližšího v momentu, kdy mu ubývá sil.

Vetřelec je zvláštní hra, resp. scénická kompozice (jak je uvedeno v anotaci). Mám za to, že nemůže existovat konkrétní a univerzálně platná interpretace toho, co tím chtěl tým autorů říci. Myslela jsem si, že budu mít tendence srovnávat tuto hru s krátkými výstupy Ilky Schönbein (viz str. 45), která často užívá realistických loutek k vážným nonverbálním pohybově-tanečním kompozicím, ale *Vetřelec* je jiná kategorie. Intimní a originální, trochu podivný vhled někam do soukromí jedné osoby; nejen do obsahu její kabelky, ale i do její hlavy, kde se prolíná přizemnost s nejvážnějšími tématy na pomezí života a smrti.

SVATEBNÍ KOŠILE (2006)

Bela Schenková – Matěj Forman

ANPU

Inscenace vycházející z předlohy balady Karla Jaromíra Erbena *Svatební košile* je nejen zajímavou koláží činoherního herectví s loutkovým, ale i živých výstupů hudebních a zpěvu. Dovolila bych si věnovat této inscenaci trochu více pozornosti, než ostatním uvedeným, a to nejen z důvodu, že se již předloha zabývá tématem smrti a setkáním živých s mrtvými (resp. Nemrtvými, tj. revenanty), ale hlavně proto, že je celé představení doslova protkáno mortální a funerální tematikou, přičemž výtvarné i inscenační zpracování srší nápady a obměnami.

Začátek inscenace je veden v didaktickém duchu vlasteneckém. Nejprve parafrází operního partu kněžny Libuše, která věští, že vidí město veliké, jehož sláva se hvězd bude dotýkat. Libuše je jedna z hereček v dlouhé bílé košili a s copy (nápadně podobná Emě Destinové v roli Libuše o 100 let dříve na jevišti Národního divadla), zpěv a činohra se přelívá do stínohry: „...kde se roku 1811 narodil Karel Jaromír Erben.“ Úvod, věnovaný autorovi balady se letmo dotkne jeho dětství, kdy „mu otec z padlého topolu vytvořil roztodivné hračky a jemu nejmilejšími staly se smrtka a polednice...“, přes stínohru hadrových loutek prolínané živým zpěvem a hrou na housle až po konstatování, že se stal básníkem a sepsal Kytici. Postava kněžny Libuše uzavře prolog slovy: „Vždyť všechno na světě je jenom vábení, mámení...pohádka?“, hodí copem, odchází za scénu a hra začíná.

Z výtvarného hlediska se zdá být inscenace zpočátku až překombinovaná (details stínohry a drobných loutek prolínané činoherními výstupy herců), v průběhu představení ale nabere každý detail na významu. Není mým záměrem pustit se do popisu inscenace od jejího začátku až do konce. Pro představu bylo nejnútnejší řečeno a nyní je potřebné zastavit se u obrazů týkajících se přímo smrti, resp. jejího zobrazení. A jak se tento tvůrčí tým vypořádal s nebožtíky, nemrtvými a umrlci, kteří v předloze figurují? S humorem.

Loutka panny, která se v malé světnici (scéna loutkového divadla ve střední části centrální budovy) modlí u svatého obrázku za zemřelé rodiče a sourozence je vykreslena jako hloupá selka. V rámci její modlitby ji navštíví loutka anděla a obraz chvilku připomíná biblické zvěstování Panně Marii. Následuje zjevení zemřelé její rodiny; kostlivci zemřelých rodičů, bratra a sestry jsou jen placatí kreslení kostlivci na špejli, kteří vždy vyplují z podlahy a zmizí dřív, než se selka stačí za nimi ohlédnout. Scéna výjevů zemřelých nejbližších je groteska doprovázená hvízdáním a brnkáním na housle. Příbuzní se objevují jako zlobivé a provokující děti a selka se za nimi marně ohlíží. „...Sestra do roka nežila, bratra mi koule zabila...“ postavy, o kterých je řeč jsou ve výtvarném zpracování malý kostlivec a druhý vysoký s otvorem vprostřed rozšklebeného hrudníku, kterým proletěla koule.



Obrázek 30 panna a její rodina – kostlivci - zleva: sestra na stropě, otec, bratr s dírou v hrudi a matka v šátku

Když si postava panny - selky postěžuje na to, že rodinu nemá, kostlivci mizí v podlaze a přichází řeč na jejího milého. Zde (ještě ve vzpomínkách) figuruje loutka hezkého chlapce a tanec rukou, kdy jsou spolu jedno tělo. Ruce loutkoherců jsou chvilkami bárkou zamilovaných, chvilkami křídly bílé holubice a jindy zase ve vzájemném sevření symboly svazku a věrnosti.

Co se týče technického zpracování scény, je řešena točnou, v jejímž centru stojí budova, která má v prostřední části zabudováno loutkové divadlo. Součástí scény jsou po obvodu točny zabudované kmeny mladých břízek, pevnou obruč točny střeží plastiky psů přihlížejících ději.

Běh dlouhých časů samoty a čekání, od vzpomínek a minulosti po současný stav je v hudebním doprovodu znázorněn pohybem točny s kmeny bříz.

Ty zastaví tak, že z pohledu diváka až za větvemi stromů, jako by dům zarostl travou a keři dívka – panna - selka volá po svém milém, který se dosud z ciziny nevrátil.

A přichází chvíle, kdy se její milý zjeví. Už to není loutka pohledného chlapce, ale smrtka, která nahlíží do místnosti, tu ze stropu, tu z podlahy, tu zpoza okna a pak – rozbije prostor malé světnice, kdy nahlédne o úroveň níž (pod jevištěm loutkové scény ve spodní části centrální budovy) z okna: vykloní se veliká hlava kostlivce – herec s látkovou maskou lebky a hledá pannu. Pak se zjeví v místnosti; látková loutka kostlivce sedí na hřbetě velikého hmyzu, který se kmitá a na pannu doráží. „*Spíš, má panenko, nebo bdíš? Hoj, má panenko, tu jsem již! Hoj má panenko, co děláš? A zдалipak mě ještě znáš? A neb jiného v srdci máš?*“ Jak známo - panna se zpočátku nediví jeho zjevu, spíš tomu, co říká, ale vydá se s ním na cestu.

Zvěstovatelé toho, že je nablízku smrt, jsou psi. Vyjí sborově, vyjí loutky psů na jevišti loutkového divadla, vyjí psi po obvodu točny, vyjí herci s maskami psů na točně.

Samotná cesta je pojata opět novým výtvarným zpracováním; točí se točna a loutky jsou statické ploché výjevy zápasu a následování mladého páru, avšak jedna postava je panna, druhá smrt. Připomínají pozdně středověké rytiny *danse macabre*, tanců smrti, pohyb točny se zrychluje, až postavy zmizí a „připlují“ jen náznaky náhrobních kamenů.

Mezi nimi se prochází loutky panny a jejího milého (kostlivce), pak následuje scéna živých herců – panny a jejího milého, pak tanec loutek a skok do márnice, umrlčí komory. Nyní se děj přesouvá na klobouk příchozí houslistky. Ten je poset hroby a kříži, s podivnou budovou uprostřed. Loutka panny se za budovu schovává a loutka milého (kostlivce) na ní nemůže. Pasáž s pobízením umrlce, aby otevřel dveře márnice a prosbou panny, aby nevstával a zůstal ležet je výtvarně pojata úplně nově; podivná budova s křížem na střeše je lebka a vždy, když se umrlec v márnici dosud nehybně ležící zvedá, lebka rozevře čelisti a v ní je látková loutka umrlce, který se díky provázku může zvednout a snad otevřít, ovšem když zakokrhá kohout, umrlec padá k zemi, vše uhasíná a začíná den.

Následuje epilog v podobě stínohry stromů a křížů je podobný prologu. Opět didaktický ráz komentáře o tom, že panna přežila, protože nezhřešila a dobře učinila, potlesk a poprvé v inscenaci odkaz na dvacáté století a Ameriku songem černošské skupiny The Platters „*Only you*“.

JAMES BLOND (2009)

Vítek Peřina – Tomáš Dvořák – Marek Zákostelecký

DIVADLO ALFA

Moderní loutková inscenace, která vznikla roku 2009 v plzeňském divadle Alfa je zase úplně jiný příklad loutkového divadla, než dosud zmíněné.

James Blond je autorská inscenace pro děti i dospělé, která nevychází z žádné tradiční ani umělé pohádky. Jedná se o parodii na nekonečný americký seriál akčních filmů o nesmrtelném hrdinovi jménem James Bond, která se vyznačuje (krom masové oblíbenosti) typickými klišé současných hollywoodských filmů a akčními scénami plnými střelby, řevu, pádů, skřípění brzd atp. Tvůrčí tým si vzal bezesporu nemalé sousto s plánem převést tento žánr do loutkového divadla, nicméně právě cestou parodizování nejen samotného žánru, ale hlavně samotného natáčení tzv. „bondovek“ vytvořil vlastně příběh o tvůrcích filmu a jejich přízemních starostech a jednoduchých charakterech. Naráží na téma nejen provozu filmového natáčení, ale i běžného divadelního provozu, nesplněných snů techniků, nenaplněných (třeba i homosexuálních) vztahů, úplatnosti modelek toužících po herecké kariéře, nebo požívačnosti a mlsnosti režiséra.

Co se týče ústředního tématu mé práce, jak jsem již v úvodu naznačila, jedná se o fiktivní filmovou řeč převedenou do fiktivní řeči divadelně loutkové se snahou vytvořit loutkovou komedii na téma natáčení velkolepé téměř bezduché klasiky, z čehož vyplývá, že danému žánru bude odpovídat i zobrazení smrti. Nicméně v první scéně, kdy hlavní postava Jamese Blonda zastřelí několik loutek, které padnou k zemi v počátku sledování inscenace trochu zarazí přílišným násilím. Brzy je však jasné, že žádná smrt nebude „opravdová“. Hned v další scéně po velkém střelení se několik zastřelených loutek zvedá ze země a kontroluje, jestli během natáčení střelby nedošlo k nějakému zranění. Samozřejmě jde o filmové kaskadéry, kteří během natáčení ještě několikrát přijdou o život a jakmile se záběr dotočí, opět obživnou.

V závěru inscenace nabídne na slavnostním ukončení natáčení na jachtě loutka nespokojené modelky - herečky všem zúčastněným z touhy po pomstě (z důvodu nespokojenosti se svou rolí) doutník, který zastřelí toho, kdo si jej připálí. V přímém přenosu zpravodajství nějaké bulvární televize (která celým dějem provází a divák vždy sleduje promítané rozhovory na plátně nad hlavním dějištěm), sledujeme, jak se postupně celá posádka postřílí. V praxi to vypadá tak, že padá jedna loutka za druhou a část boku jachty se pak zaplní krví.

Zde není příliš důvodů zabývat se zobrazením smrti v nějaké hlubší rovině. V návaznosti na žánr, který se tvůrci rozhodli parodovat, je jasné, že se bude střílet a umírat, ale jenom jako.

Smrt zde figuruje (podobně jako v předloze) pouze jako prostředek k vyklesání cesty za vytyčeným cílem, čili hlavní postava za něčím jde a střílí všechny, které má podle scénáře postřílet.

K tématu je ještě zajímavý způsob, jakým se tvůrci dotkli fenoménu nesmrtelnosti. Je známo, že i filmového Jamese Bonda si v průběhu let zahrálo několik různých herců. V plzeňském Jamesi Blondovi si nikdo hlavu neláme nad ztraceným životem, když se zdá, že představitel hlavní role zahynul při nátačení jedné z akčních scén, protože se mu neotevřel padák. Všichni si ale lámou hlavu s tím, jak jej nahradit, aby si byl co nejpodobnější a postava mohla žít (tedy natáčet) dál.



Obrázek 31 James Blond nemá několik život, ale několik herců

2.7 Evropské loutkové divadlo v posledních padesáti letech

2.7.1 Zobrazení smrti v konkrétních inscenacích

MRTVÁ TŘÍDA (1975)

TADEUSZ KANTOR

Inscenace polského avantgardního malíře, scénografa a režiséra Tadeusze Kantora vznikla v posledním období jeho autorské tvorby, které se nazývá Divadlo smrti. *Mrtvá třída* (polsky *Umarla Klasa*) je poměrně kontroverzní a nezvyklé dílo, které není lehké analyzovat.

Zařadila jsem ji do této kapitoly ze tří důvodů. Za prvé mě při prvním shlédnutí nahrávky A. Wajdy (nahrávky inscenace existují tři a poněkud se od sebe liší) inscenace velmi zaujala, za druhé v ní figurují loutky a za třetí, jak již sám název i období tvorby T. Kantora napovídá, jde o představení, které s tématem smrti úzce souvisí.

Představení trvá přes jeden a půl hodiny. Nebudu se pouštět do podrobného popisu toho, co se na jevišti děje a co následuje, vynasnažím se však – ač se, pravděpodobně, nevyhnu subjektivní interpretaci - o rozpoznání a definování momentů, kdy je smrt zobrazena a jak.

Musím konstatovat, že mám pocit, že smrt a téma smrti jsou v inscenaci přítomné po celou dobu jejího trvání. Pomíjivost času, stárnutí, opakující se činnosti, snaha o to posunout se a opět návraty ke známému, mi asociují marné lidské snažení a vědomí vlastní konečnosti.

V představení vystupuje přibližně tucet živých herců, včetně Kantora, který je režíruje, resp. diriguje. Nemají konkrétní role a příběh se neubírá konkrétním směrem. Většina herců je bílá v tváři, mají černé kostýmy staršího střihu, někteří bílé vlasy, klobouky a cvikry. Osobně se nemohu zbavit dojmu, že vypadají židovsky. To se mi pak potvrdí, když probíhá zkoušení a výuka – krom počítání, předhánění se v hlášení apod. dojde i k náznaku výuky judaismu. Prostor je uspořádán jako stará třída – dřevěné lavice a katedra, u které většinu času stojí a chvílemi diriguje sám autor. Tucet lidí jako by byli žáci v oné třídě, ale jsou staří, snad už i mrtví... Obzvláště sugestivní je scéna, kdy se navrací herci ze zákulisí a každý si nese manekýna dítěte. Všechny děti mají bledé tváře, různě na svých dospělých „vodičích“ visí a plápolají. Občas zamrzne obraz ve „štronsu“, když se herci - loutky zastaví v pohybu, posadí se do lavic a dívají se jedním směrem, jako na třídních fotografiích. Další silný moment je, když herci odnášejí své dětské svěřence (nebo svou dětskou podobu?) ze třídy a házejí je ledabyle, jak mrtvá těla na jednu hromadu. Postavy mají různé slabosti, vrtochy, projevy. V představení jedna ženská postava roztahuje nohy, jiná mužská postava zas vystrkuje pozadí, přesto však nepůsobí ani tyto situace nevhodně, či vulgárně.

Smrt se objevuje ve své další podobě ještě jednou, kdy jedna z ženských postav přijde do třídy a jednoho ze spolužáků svým příchodem k smrti vyděsí, pak jej uchlácholí, oba se smějí – on s úlevou – avšak její smích se ztratí a pak hned dotyčný pochopí, že to nebylo zdání, že si pro něj přišla smrt, poraženě fakt přijme a nechá se jí odvléct.



Obrázek 32 spolužáci - dospělí



Obrázek 33 manekýni spolužáků - děti



Obrázek 34 pohled na třídu

UNDERDOG DANCE WITH DEATH

v rámci MANUPILATOR & UNDERDOG (1985-dosud)

Neville Tranter

STUFFED PUPPET THEATRE, AMSTERDAM

Neville Tranter je původem Australan. Roku 1978 přijel se svým *Stuffed Puppet Theatre* na festival pouličního divadla *Festival of Fools* do Amsterdamu a už zde zůstal. Od roku 1985 vytvořil mj. sérii krátkých výstupů, které nesou souhrnný název MANUPILATOR & UNDERDOG. Často se přímo i v názvu výstupu slovo *Underdog* objeví (např. *Underdog Boy Meets his Halfbrother* nebo *Underdog Dance with Death*). *Underdog* je termín z karetých her a vyjadřuje označení někoho (např. hráče), kdo má malé šance na výhru.

Význam slova uvádím z toho důvodu, že Neville Tranter se v sérii MANUPILATOR & UNDERDOG podrobně zabývá vztahem mezi manipulátorem a jeho obětí. Pohrává si navíc s možností, že se role prohodí, čímž se dotýká zajímavého paradoxu nejednoho mezilidského vztahu, notabene setká-li se muž se smrtí, která mu udělá nabídku....

Underdog Dance with Death je jeden z novějších autorových výstupů, jde v podstatě o sedmiminutový dialog se smrtí. Sledujeme muže (Nevilla Trantera) který stojí na scéně v objetí smrtky. Jedná se o loutku, která má tvář a ruce kostlivce, zbytek jejího těla je zahalen do červené látky. Postava muže má obojek a gumovou čepici, horní část těla je odhalená.



Obrázek 35 Neville Tranter a smrt - jeho domina

Tranter pravou rukou manipuluje hlavu smrtky, levou rukou ovládá její pravou ruku a propůjčuje smrtce hlas, jeho postava nemluví. Smrtka je zpočátku ta dominantní. Bere muže za ruku a šeptem s ním začne hovořit. On se jí bojí, je vyděšený, ochromený, potí se. Začíná dialog. Smrtka přichází jako pokašitelka, svádí ho, dává mu rozkazy a on je plní. Ptá se ho, proč ji tak dlouho ignoroval. Pak začne s tématem jeho zemřelého otce. Navrhuje mu, že když se jí poddá, jeho otec bude žít. Když chce muž něco říct, smrtka ho vždy utiší. Nakonec ho donutí k tanci, během něho se přelévá dominance z jedné postavy na druhou. Tanec chvílemi připomíná boj, či soulož a chvílemi vášnivě tančící pár. Nakonec ji muž přemůže a shodí na zem. Bezvládně se vypotácí za scénu a přináší loutku zemřelého otce.

Neville Tranter se zde nedotýká tolik tématu ztráty otce (jak se mi zprvu zdálo), ale spíše vzrušení ze strachu a ze střídání naděje a trestu. Smrt v jeho podání připomíná dominu; je nevyzpytatelná a trochu nespravedlivá, dává mu úkoly a trestá ho. Sama jsem nejdříve pochopila tento tanec se smrtí spíše jako tanec s vlastním strachem, ale posléze jsem pochopila, že celý děj je vystaven na principu BDSM praktik. Hlavní postava je submisivní, je trestána a vzrušována tou dominantní. Výprava, která odpovídá estetice sadomasochistických sexuálních hrátek (ona v rudém, on nahý a svázaný) mě poněkud rušila, avšak zpětně hodnotím koncept *Underdog Dance with Death* jako originální a to hlavně z důvodu, že (pro mě) reflektuje spíše fenomén fascinace smrtí a paradoxu, že člověk je často přitahován k něčemu, z čeho má strach.

A ve scéně, která je loutkovým výstupem jednoho herce s jednou loutkou se pak dotýká i vnitřního boje člověka se sebou samým, rozdvojenosti, boje rozumu a citu, strachu a touhy.

SBOGOM PRINC (2000)

Silvan Omerzu

KONJ, GLEDALIŠČE LUTK, LJUBLJANA

Představení režiséra a loutkáře Silvana Omerzu s názvem *Sbogom princ* („Sbohem, princí“) je činoherně loutková inscenace na motivy povídky vlámského dramatika a mystika jménem Michel de Ghelderode. Zařadila jsem ji mezi jmenované inscenace z důvodu humorného zobrazení smrti.

Silvan Omerzu (nar. 1955) studoval krom pedagogiky v Lublani i na loutkářské katedře DAMU v Praze a je významnou osobností na poli slovinského loutkového divadla. Založil vlastní loutkové divadlo Konj, gledališče lutk (Horse puppet theatre) jehož produkce je určena převážně dospělému divákovi.

V inscenaci *Sbogom princ* většinu času sleduje divák loutky mužů (manekýnů) vedených herci v tmavých kápích, kterým není vidět do tváře. Na loutkové představení se nezvykle hodně hovoří. Vystupují zde i další herci v maskách, krátká pasáž je věnována i docela malým marionetám, nicméně nejdůležitější jsou pro mě loutky dvou kostlivců, kteří jsou přítomni na scéně po celou dobu trvání představení a jejich výstup v první třetině inscenace je sice krátký, ale účinný. Scéně vévodí centrálně umístěná dřevěná variabilní konstrukce, děj se odehrává před ní, kolem ní, či v některé z jejích částí, ale dvě dřevěné loutky kostlivců posazené zrcadlově na pravé a levé části konstrukce jsou statické a bez hnutí přihlížejí ději. Až do okamžiku, kdy hlavní postava položí hlavu na desku stolu a usne. Světla se ztlumí a naopak se rozzáří dvě bodová světla, každé na jednoho kostlivce.



Obrázek 36 kostlivci jsou přítomni na scéně

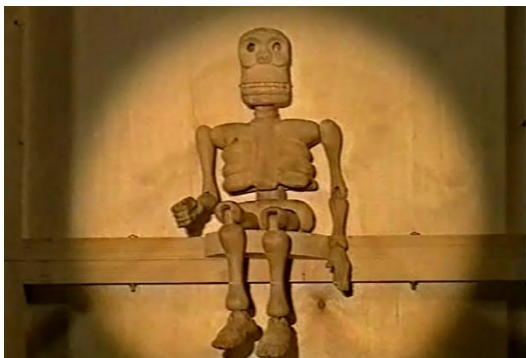


Obrázek 37 přichází jejich chvíle

A tu přichází na řadu jejich akce. První kostlivec pomalinku začne otáčet hlavou směrem ke středu scény a zahledí se na druhého kostlivec, který ho pohybem hlavy následuje. Jakmile se pohledy setkají, první kostlivec otáčí hlavu zpět a s pohledem do diváků zacvaká zuby. Druhý kostlivec jej následuje; otočí se tváří zpět k divákům a zacvaká zuby. První kostlivec opět zacvaká zuby, jakoby souhlasil a pak simultánně oba zvednou ruku a třikrát zabuší na stěnu konstrukce před kterou sedí. Tím jejich akce končí, děj pokračuje tak, že se probudí hlavní postava a ten, který byl kostlivci bušením přivolán přichází na scénu. Je to inkvizitor.

Smrt je zde zastoupena dvěma kostlivci, kteří nehnutě sledují celé dění. Jsou přítomni na scéně po celou dobu trvání představení, avšak žádná z postav jim nevěnuje pozornost. Ačkoli mají loutky nejčastější podobu smrti, jejich akce nespočívá jen v těch pár desítkách vteřin, kdy se na ně upře zvýšená pozornost diváka, ale jsou součástí prostoru i příběhu. Jsou jednoduchým a jasným symbolem *memento mori*.

V úvodu jsem nazvala zobrazení smrti v této inscenaci humorným. Snad je to otázkou mé vlastní interpretace, nicméně celá hra se odehrává ve velmi vážném duchu, je plná dilemat a těžkého rozhodování, načež krátká akce dvou dřevěných loutek kostlivců na mě působila spíše jako komický prvek. Ač je jasné, že dva malí kostlivci symbolizují smrt, v rámci celé inscenace byl jejich krátký výstup paradoxně příjemným uzemněním.



Obrázek 38 jeden ze dvou kostlivců (jsou stejní)

METAMORPHOSEN (2008 – 2012)

ILKA SCHÖNBEIN

THÉÂTRE MESCHUGGE

Ilka Schönbein je loutkářka německého původu působící ve Francii. Svá vystoupení si připravuje sama od návrhů a výroby loutek, přes příběh a choreografii až k finální podobě. Studovala loutkářskou školu ve Stuttgartu a eurytmii. Je zakladatelkou vlastního divadla Théâtre Meschugge.

Zvolila jsem si pro ukázkou jejího díla tři taneční výstupy s názvem *Metamorphosen* (*Proměny*). Nemusí ne sebe nutně navazovat, ale týkají se vždy jiného životního období. Zároveň mají podobný rukopis, který se odráží v celé její tvorbě – loutky jsou součástí jejího těla, výrazně se jí tváří podobají, estetikou připomínají prostředí židovských ghett, hudebně je doprovází Klezmer atd.

Proč jsem ale zařadila *Metamorfózy* Ilky Schönbein do textu o zobrazení smrti v loutkovém divadle?

V jedné z knih o loutkách jsem narazila na fotografii z jejího pouličního performace *Metamorphoses of Metamorposis* (1994). Je na ní zachycena Ilka Schönbein s loutkou smrtky. Jde opět o provedení loutky jako součástí jejího těla a téma tance se smrtí je jasné. Bohužel jsem ale nesehnala žádnou nahrávku této inscenace.

Ve své tvorbě si Ilka Schönbein pohrává s živým a neživým s neuvěřitelnou křehkostí. Zapůjčuje loutkám – manekýnům - nejen své ruce, ale i nohy, hlavu, tvář, záda, břicho. Loutka je součástí jejího těla, často se stane, že ona sama je nehybná, ale loutka žije. Její pohybové umění, jak propůjčit loutce život a sama jej ztratit, jsem ještě u žádného tvůrce nepostřehla.

V jedné proměně začíná Ilka tanec sama se sebou, aby se změnila ve svého snoubence. Ladně si nasadí jeho tvář na svou a sama je po dobu jeho tance v ústraní, kdesi „za ním“, když on roztrhá květiny a daruje jí prsten, pak ji odhání. Jedna ruka je její – ve světlém oděvu - a druhá jeho – v černém. Jednou osobou jsou živi oba a ve společném tanci mají každý vlastní život, vlastní pohyby. Pak jej rukou odhání a sám se jí schoulí do náruče v okamžik, kdy jeho masku ona sundá z obličeje. Jakoby se život mezi jimi dvěma přelíval, chvilku žije více jeden, chvilku druhý.



Obrázek 39 sama



Obrázek 40 vzájemné objetí, jsou přítomní ona i on



Obrázek 41 Samotný snoubenec



Obrázek 42 Ona "odkládá" snoubencovu tvář a vrací se do své podoby

V další Metamorfóze je Ilka od začátku ta „méně živá“. Sedí v černých šatech, má masku ženy velmi popelavé tváře a na klíně jí sedí zrzavé děvče. Hudební doprovod zpívaný dětským hlasem německy je zvukovou kulisou pro holčičku, které chce vstát z klína a tančit, ale vždy ji starší žena zkrotí, usadí. Když se přitulí dvě neživé masky v něžném gestu k sobě, jako když matka líbá na čelo své dítě a ono se k ní tulí, až podivně to zamrazí. Malé děvče má trucovitá gesta, když nemůže samo vyskočit a tančit, ale vždy se pak umírní. Nemůže přeci odejít, když se dělí jeden život do dvou těl.



Obrázek 43 děvčátko na klíně



Obrázek 44 políbek masky a loutky



Obrázek 45 děvčátko se snaží vymanit z nehybnosti a tančí



Obrázek 46 na závěr poslušně odnáší nočník

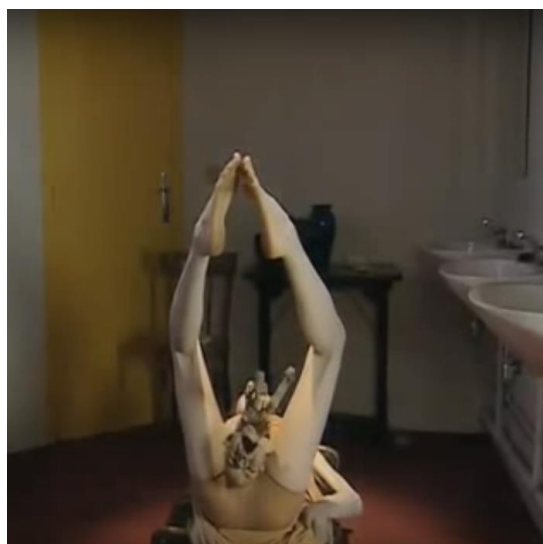
Třetí Metamorfóza je porod dítěte. S bolestí a vyčerpáním přivede postava ženy na svět dítě, (loutku, kterou Ilka mistrně ovládá pravou rukou). Po fázi vyčerpání přichází dojetí z nového života, a ač to zpočátku výstupu vypadalo, že ji porod zahubí, nakonec fascinace nad novým životem vyhraje a náhle jsou z jednoho života životy dva.

Ilka Schönbein si pohrává s rozdvojením, paralelou k životu a smrti v ožívování neživé hmoty (loutky) a odumírání té živé (sebe sama).

Její taneční výstupy jsou velmi pečlivě promyšleny, načasovány, dokonalé obsahem i formou a důsledně realizovány.



Obrázek 47 na hranici vyčerpání



Obrázek 48 porod



Obrázek 49 bolest a šok



Obrázek 50 nový život

3. Praktická část

3.1 Autorské představení MORS PICTUS

V teoretické části bakalářské práce jsem se zabývala historií zobrazování smrti v evropské kultuře a konkrétními příklady zpracování tohoto tématu v loutkovém divadle českém a evropském v posledních padesáti letech.

V praktické části se zaměřím na vlastní autorskou inscenaci MORS PICTUS. Pokusím se osvětlit důvody, proč jsem se rozhodla vytvořit inscenaci o smrti, co mě inspirovalo, jaká je koncepce inscenace a jakou mám představu o její výtvarné podobě.

Latinský název inscenace odkazuje nejen na kontinuitu, která je pro chápání světa a souvislostí, tedy i života a smrti, podstatná (latina jako základní jazyk porozumění evropské kultuře), ale i na *Orbis pictus* Jana Amose Komenského, myslitele, zakladatele moderní pedagogiky, jehož přístup k vysvětlování pojmů obrazem a hrou mi imponuje.

MORS PICTUS je má první autorská inscenace v pravém slova smyslu. Netýká se pouze výpravy, režie nebo scénáře, ale jde o snahu vytvořit komplexní dílo za pomoci přispění spolutvůrců, které vychází z vlastních zkušeností a potřeby tyto zkušenosti pojmenovat a reflektovat.

3.1.2 Význam spolutvůrců

Pro vytvoření koncepce a pro cestu k realizaci bylo pro mě nutné mít spoluautora, který je s ústředním tématem a s mou osobou blíže provázán. Bez váhání jsem oslovila Kristýnu Trojanovou, absolventku ateliéru Klaunské scénické a filmové tvorby JAMU a mou dlouholetou přítelkyní, kterou znám přes dvacet let a se kterou jsem v našem poměrně útlém věku sdílela těžké životní období s ústředním tématem této práce i inscenace souvisejícím. Naše dlouhé rozhovory týkající se toho, jak se s blížící se smrti blízké osoby vyrovnat, jak čelit zármutku a bezmoci, jak neuvěřit každému a zůstat nohama na zemi a jak se vrátit do života po mnoha letech pozornosti umírajícímu jako by byly podhoubím pro vznikající inscenaci.

3.1.3 Vytvoření koncepce, žánrové zařazení inscenace a tvorba scénáře

Co se týká koncepce inscenace, byla plná změn a návratů. Od velmi vážného tónu člověka zápasícího se smrtí, přes význam a užití zažitých symbolů, témat vzletných i přizemních až po současný stav; ten stojí na schopnosti člověka nepodrobit se úzkosti a strachu, ale i s nepřenositelnou zkušeností být schopen humoru a nadhledu.

S tvorbou scénáře je to pro mě od začátku kříž. Jako většina lidí moderní západní společnosti pocházím z prostředí, kde písmeno – slovo – věta – text - jsou základní formou sdílení a zaznamenávání informací a navzdory výtvarnému oboru, který studuji, jsem k znaku litery připoutána. Avšak snažím se od počátku přistoupit na možnost scénář nenapsat, ale nechat ho vzniknout na jiném principu, než je psaní. V praxi to vypadá tak, že mám kresebné zápisy a psané zákresy. Věřím, že finální podoba inscenace se vyvine v průběhu zkoušení, ačkoli mám nyní jasnou představu o její vizuální podobě.

Podle mých současných představ a započatého procesu zkoušení by mělo jít o inscenaci, ve které se prolínají prvky činoherního, loutkového a pohybového divadla s hudebními a audiovizuálními prvky. Rozhodnutí vytvořit inscenaci na téma smrti vzešlo z mnoha podnětů. Jak jsem již zmínila v textu o významu spolutvůrců, jedním z nich byla i mou osobou sdílená zkušenost spoluautorky inscenace K. Trojanové. Nicméně v průběhu svého studia na DAMU jsem devětkrát prožila odůvodněnou obavu o život některé z blízkých osob převážně z nejbližšího kruhu rodiny, přičemž čtyřikrát jsem byla přítomna umírání a smrti nejbližších.

Doposud jsem v životě nezažila tolik ztrát v tak krátkém časovém období a pochopitelně jsem se začala více zajímat o téma vnímání smrti v současné české a evropské kultuře.

S koncentrovanými zážitky z toho, jak umírání v naší společnosti doopravdy vypadá, jak se k němu společnost a jedinec staví a jaké možnosti doopravdy máme, vzrůstaly moje obavy související s tím, že mi tento stav nevyhovuje. Vždy jsem se snažila zařídit stav věcí tak, aby nebyly (dle mých představ, představ umírajícího a rodiny) tak strašně nevyhovující, jako je běžná praxe, přesto ale nebyl vždy průběh událostí odpovídající těmto představám.

V důsledku řešení těchto situací zvolila jsem si pro seminář *Tělo v historii* téma smrti a umírání v hlubším historickém a významovém kontextu. Objevila jsem dílo francouzského historika Philippa Arièse *Dějiny smrti*, začala jsem shánět knihy i články o smrti, umírání a pohřbívání a narazila jsem na nemálo zajímavých textů a projektů. Namátkou z českého prostředí chci jmenovat např. Petra Třešňáka, redaktora týdeníku Respekt, který se dlouhodobě zabývá vztahem současného člověka ke smrti a umírání a běžnou praxí v nemocnicích či v Léčebnách dlouhodobě nemocných (viz článek *Cena za dobrou smrt*)²⁰, nebo např. iniciativa Blanky Dobešové a Moniky Suchánské, které v Praze založily *Les vzpomínek*, první český hřbitov, kde je možné uložit popel zemřelých ke kořenům památečných stromů.²¹ V holešovické společensko-kulturně-technické Paralelní polis v první třetině tohoto roku proběhl čtyřměsíční tematický cyklus s názvem *Smrt není tabu*, zaměřený na otázky konce lidského života, přijímání smrti z různých úhlů pohledu, rozdílů ve vnímání smrti ve východní a západní kultuře apod.

²⁰ http://klimes.mysteria.cz/clanky/teologie/o_umirani_respekt.htm

²¹ <http://lesvzpominek.cz/>

Nemyslím si, že smrt je mé základní životní téma ve smyslu slova ústřední téma mé tvorby, ale na druhou stranu je to životní téma každého člověka. A události poslední doby a vypořádání se s nimi vedly k tomu, že jsem se do tohoto tématu ponořila natolik, že vznikl i nápad nezůstat jen u prožitého a přečteného, ale promítnout své vjemy a nová zjištění do konkrétního – v tomto případě divadelního - tvaru.

3.1.4 Výprava, proces tvorby, prostor, obrazová dokumentace návrhů

Vzhledem k tomu, že nemám tolik zkušeností z oboru režie a dramaturgie, je pro mě proces tvorby inscenace komplikovaný a zdlouhavý. Samotná volba vytvořit autorskou inscenaci nevychází pouze z faktu, že v našem ročníku téměř absentují studenti režie, ale ani zkušenosti, které jsem v průběhu studia nasbírala, nenevody mě na konkrétní osobu, kterou bych si jako režiséra, či alespoň dramaturga ráda přizvala a pokud ano, byl problém se skloubením našich časových možností.

Zároveň jsem tuto situaci pojala jako výzvu zkusit si vytvořit koncept samostatně a vsadit na spolupráci s přizvanými lidmi z jiných škol a oborů.

Krom výše zmíněné Kristýny Trojanové jsem pro výpomoc s námětem, jako asistenta režie a tvůrce audiovizuálních prvků přizvala studentku oboru CAS (Centrum audiovizuálních studií) na pražské FAMU Veroniku Dostálovou. V minulosti jsme spolupracovaly při tvorbě některých jejích autorských filmů, kde byla v pozici scénáristy a režiséra, já jsem vypomáhala s výpravou. Dalšími oslovenými spoluvůrci je několik muzikantů, kteří se zapojí do procesu zkoušení v jeho průběhu a dle vlastních časových možností, proto nebudu prozrazovat konkrétní jména. Nadace Život Umělce mi uznala žádost o grant a na vznik inscenace přispěla částkou 8000Kč. Pro produkci a propagaci jsem oslovila studenta produkce DAMU Jana Tyla.

Koncepce inscenace nevychází z žádného literárního námětu jiného autora. Základními zdroji k vytvoření scénáře byly mé zkušenosti a vlastní texty a kresby. Ústředními tématy v MORS PICTUS jsou umírání v současnosti, hrdinný postoj vůči vlastní smrti, smysl pro humor a dětské hry s umíráním a smrtí spojené.

Důležitým prvkem inscenace je její výtvarná složka, která vychází z reálné estetiky míst, kde lidé často umírají (nemocnice), z prostředí pohřebních ústavů a obřadních síní krematorií, která je konfrontována s estetikou a průběhem odcházení ze života či posledním rozloučením podle představ umírajícího nebo snah pozůstalých jeho přání splnit.

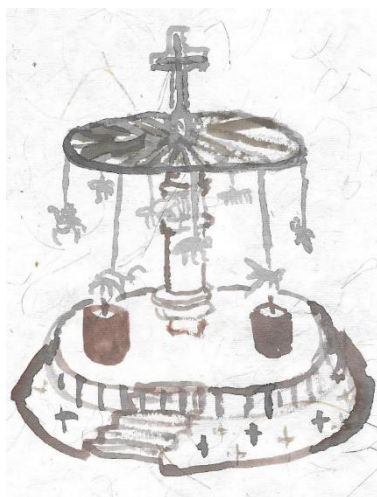
Název MORS PICTUS by v češtině mohl být *Smrt v obrazech*, nebo *Obraz smrti*.

Při přípravě koncepce jsem se držela témat strachu ze smrti a strachu z vlastní odpovědnosti a dále např. komunikací mezi pozůstalými a komunikací živých s mrtvými. Postavy, které se v inscenaci objevují, mají lidskou i pohádkovou podobu. Ve výpravě počítám se dvěma rovinami dění (reálná a imaginární), které se vzájemně ovlivňují a prolínají.

Hlavní postava je včela, ostatní postavy jsou zástupci nejbližších, ale také epizodními postavami, tanečnickými a muzikanty, dětmi i lhostejnými kolemjdoucími.

Scénografie inscenace MORS PICTUS by měla být přenosná a fungovat nejen v prostoru divadla ale i mimo něj. Proto byla potřeba vytvořit prostor, který je světem sám o sobě a zároveň je propojen s okolním prostředím. Podmínky uzavřeného divadelního prostoru jsou tak odlišné od exteriéru, že bylo při navrhování scénografie velmi důležité, aby ani jedna z možností inscenaci neublížila, ale vhodně ji přijala a doplnila tím, čím disponuje.

Zvolila jsem proto motiv, který v inscenaci funguje v malém měřítku. Jedná se o kolotoč, ve kterém se točí loutky – hračky se kterými v několika pasážích inscenace herci hrají. Jde o kruhovou stavbu konstrukcí připomínající řetězkový kolotoč. Jeho pohyb symbolizuje běh času a manipulace s loutkami staví herce do pozice hybatelů děje. Některé loutky se v kolotoči točí a točí, jiné musí z kola ven, některé se vrací a další přistupují.



Obrázek 51 kolotoč loutek



Obrázek 52 prostor pro herce (kolotoč na střeše)



Obrázek 53 návrh konstrukce

Vzhledem k tomu, že některé postavy mají svou podobu i mezi loutkami a jejich životy se tak odehrávají buď v reálném světě, či loutkovém imaginárním, zvolila jsem si tento model opakujícího se obrazu v obraze udržet i pro navržení prostoru.

Jednoduše řečeno jde o princip divadla na divadle. Pohrávám si tak s možností propadnout se vždy do dalšího světa, kde je vše trochu nanovo a zároveň jiné. Inspirací pro toto řešení prostoru mi byly odlišné představy různých kultur o tom, co čeká člověka po smrti (život věčný, reinkarnace aj.) a s tím související individuální interpretace každého z nás o tom, co pro něj život a smrt znamená, jak spolu souvisí a jak si je představuje.

Jak jsem již naznačila výše, svůj podíl na tvorbě scénáře MORS PICTUS má i sledování dětských her na smrt a pohřbívání. Tento jev mě zajímá a inspiruje hlavně proto, že děti (na rozdíl od většiny dospělých) bez rozpaků a jaksi přirozeně (tedy hrou) s tématem smrti pracují. Pohřbívají plyšáky, včely, zpívají smutné písně, dávají zvířátka do rakviček, vyrábí křížky atp. Představují si nějak smrt a co je po ní a za tuto svou představu se nestydí. Ptají se na to a více či méně přistupují na různá vysvětlení toho, jak to je. V dětské literatuře se tento motiv objevuje např. v knize Astrid Lindgrenové *Bratři Lví srdce* (posmrtné putování dvou sourozenců do dalších světů). Častá odpověď dospělých dětem bývá spojena s podstavami andělů (se základy v antické, ale i židovské kultuře, kde nalezneme postavy andělů smrti), kteří pro zemřelého přiletí a vezmou jej s sebou na nějaké jiné (lepší?) místo.

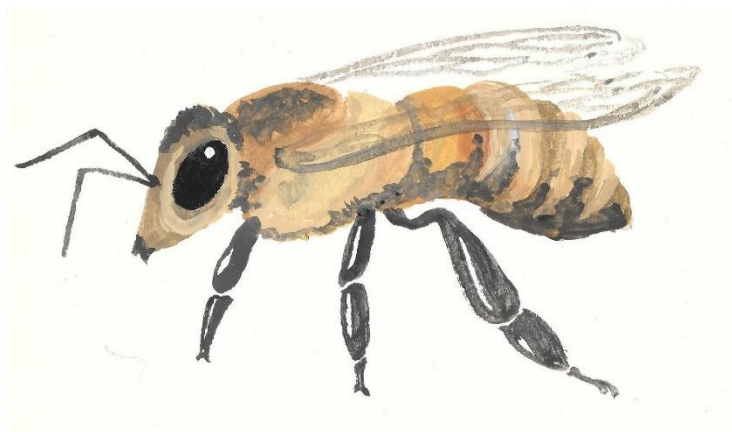
Ať tedy bude představení probíhat v interiéru, nebo exteriéru, bude toto prostředí pro konstrukci (prostor hlavního děje) vnějším světem (tato konstrukce bude vnějším světem pro malou konstrukci loutkového kolotoče).

Konstrukce je navržena jako kulaté jeviště (cca 4 metry v průměru) vysoké jako praktikábl (tj. 40 cm), jehož postranní sloupky nesou rovnou střechu, v jejímž středu je centrálně umístěn loutkový kolotoč, který zde funguje jako sanktusníková věžička (častá na střechách kostelů). Herci se mohou pohybovat uvnitř konstrukce, mimo ni i na její střeše. Dvě prostředí jsou dána konstrukcí (uvnitř a střecha), třetí prostředí je dáno prostorem divadla či exteriéru, kde je konstrukce umístěna.

3.1.5 Loutky

Loutek je v inscenaci několik a podobně jako postav – tj. rolí činoherních je jedna loutka hlavní a ostatní vedlejší (dav, příbuzenstvo, kapela, kolemjdoucí, děti).

Hlavní loutka (stejně jako hlavní postava) je loutka včely. Jde o okřídlenou dřevěnou loutku s velkýma tmavýma očima (viz obr.příloha).



Obrázek 54 Návrh loutky včely

Další dvě loutky k sobě patří, ale jsou oddělitelné, jde o postavu lesního muže s dvěma tykadly, a psem, který má límec a vodítko. Obě loutky jsou vyrobeny ze dřeva.



Obrázek 55 návrh loutky lesního muže



Obrázek 56 návrh loutky psa

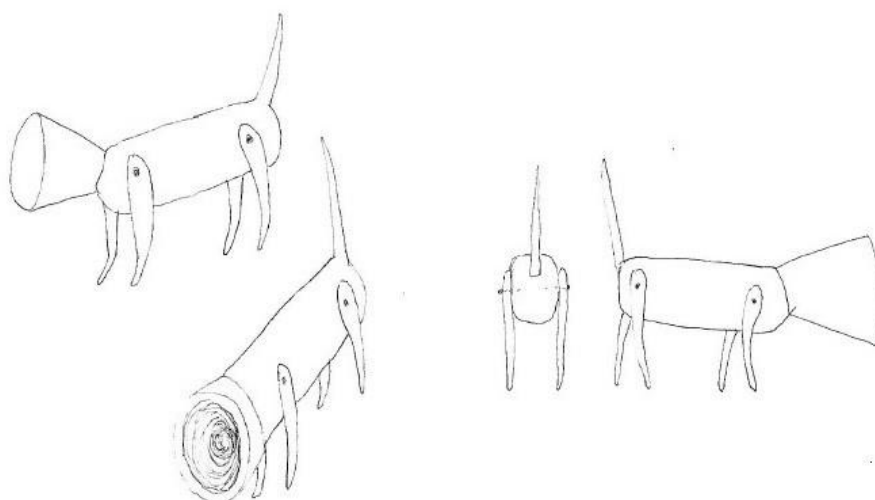
Ostatní loutky jsou jednodušší (bez mechanismu), jde spíše o figurky, nebo hračky. Mám několik návrhů, ze kterých vyberu vhodné kandidáty (jelen, roháč, medvěd, sova... viz obr. příloha)



Obrázek 57 návrh
loutky sovy



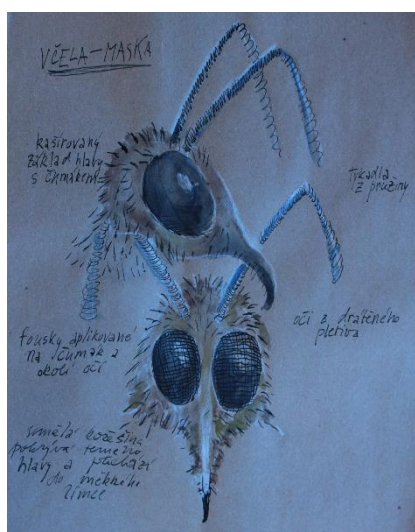
Obrázek 58 návrh loutky jelena



Obrázek 59 loutka psa

3.1.6 Kostýmy a masky

Některé masky a kostýmy herců vycházejí z podoby loutek – např. hlavní postava včely, která je sice včele podobná, zároveň však chodí vzpřímeně po dvou, má čumák a fousky a i umístění a vzhled křídel je otázkou spíše výtvarné stylizace, než napodobení reality. Dle mých návrhů by měla být maska kaširovaná, s aplikací chlupů, fousků a umělé kožešiny. Velké černé oči mají být z vytvarovaného drátěného pletiva (takové, které se mj. užívá při filtrování medu) a tykadla, která jsou ideálně vytvořena z kovové spirály, která je přibližně v polovině délky tykadla zalomena a roztažena tak, že dovoluje kývavý i kmitavý pohyb tykadla. Na vzhled hlavy navazuje i kostým - kožíšek, který je ušitý též z umělé kožešiny a přechází vzadu dole do tvaru včelího zadečku. Jeho tvar a pohyb závisí na všité výplni. Všitá výplň je užita ještě v oblasti břicha. Křídla jsou vytvořena z drátu, který je přiletován k destičce na kšandách, které si herec oblékne jako např. batoh. Co se týče křídel, ještě nejsem plně rozhodnutá, zda budou fixní součástí kostýmu. Základem kostýmu je overal, nebo popínavé taneční legíny a tričko, obuv je nevýrazná (naboso, taneční boty nebo černé punčochy).



Obrázek 60 návrh masky včely

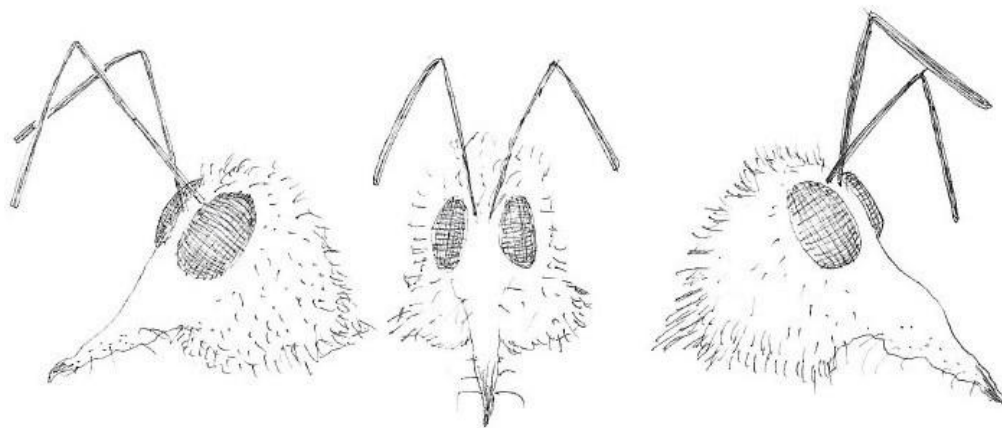


Obrázek 61 návrh kostýmu včely

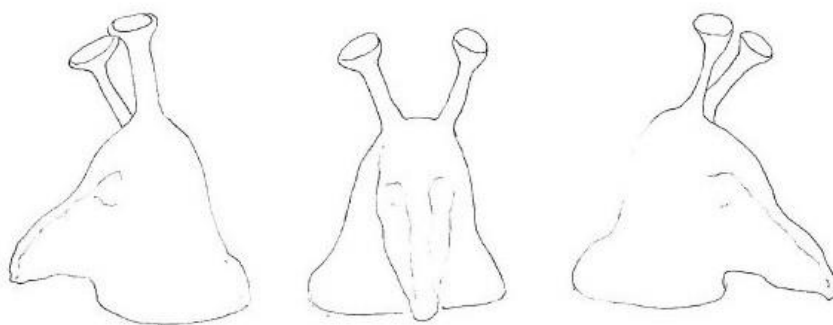
Další postava vychází z podoby loutky psa. Ženská představitelka role bude v jednoduchém tanečním popínavém úboru a podobnost se psem je symbolizována pouze odnímatelným límcem na krku. Kostým vycházející z podoby lesního muže má též kaširovanou masku, jejíž součástí jsou i tykadla z téhož materiálu. Zelenému tanečnímu úboru - overalu dominuje tmavý frak. Ostatní postavy mají černé obleky (ideálně fraky) a klobouky. Na některých kloboucích jsou přidělané uši nebo parohy.



Obrázek 62 lesní muž ve fraku



Obrázek 63 návrh masky včely



Obrázek 64 návrh masky lesního muže

3.1.7 Očekávaná podoba inscenace

MORS PICTUS by měla být inscenace určená hlavně dospělému divákovi. Premiéra je naplánována na podzim tohoto roku. Představení by nemělo přesáhnout délku jedné hodiny a žánrově si jej zatím netroufám někam zařadit. Nepůjde pravděpodobně o komedii, ani o tragédii, ale o experiment, ve kterém až zapojení spoluvůrců a intenzivní zkoušení dá teprve vzniknout jeho finální podobě a tedy i žánru.



Obrázek 65 „funusmarš“

4. Závěr

V této bakalářské práci jsem se snažila hledat souvislosti mezi zobrazováním smrti v umění, zobrazováním smrti v loutkovém divadle a zpracováním tématu zobrazení smrti v rámci vlastního tvůrčího procesu. Velmi široké téma mě při psaní často zavádělo do oblasti spíše sociální a kulturní antropologie. Snaha nahlížet na evropské umění touto optikou byla zkomplikována faktem, že jsem nenašla žádný spolehlivý zdroj zpracovávající toto téma. O zobrazení smrti v loutkovém divadle ani nemluvě. Vydala jsem se tedy cestou samostatného bádání, hlavními zdroji informací mi byly knihy a texty o dějinách loutek a loutkářství, dále o dějinách smrti a dějinách umění.

U konkrétních inscenací jsem z velké části vycházela z videozáznamů, uložených k prezenčnímu studiu v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze.

V průběhu psaní jsem několikrát zaváhala, není-li téma bakalářské práce příliš široké. Nakonec jsem se ale na základě konzultací s vedoucím práce MgA. Robertem Smolíkem rozhodla u tohoto tématu setrvat, a to za předpokladu, že v teoretické části nastíním téma personifikace smrti a její zpracování v umění, dále na zobrazení smrti poukáži v několika různých loutkových inscenacích a v praktické části přiblížím proces a zpracování tématu zobrazení smrti v loutkovém divadle ve vlastní autorské inscenaci.

Nevýhodou pro praktickou část této práce je fakt, že inscenace MORS PICTUS se nachází v procesu vzniku a nemohla jsem tedy zpětně reflektovat výsledky svého záměru. Pokusila jsem se alespoň co nejkonkrétněji popsat koncepci a výpravu. Snad je z textu pochopitelné, proč mi přípravy zabraly tolik času. Proces zkoušení byl zahájen v květnu 2016, premiéra je naplánována na podzim tohoto roku.

5. Použitá literatura

- ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti: Díl 1.: Doba ležících*. 1. vyd. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-286-0
- ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti: Díl 2.: Zdivočelá smrt*. 1. vyd. Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-293-3
- VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana., et al. *Živé dědictví loutkářství*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013.
- NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. 1.vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2
- KLÍMA, Miloslav., et al. *Petr Matásek – prostor, hmota, divadlo*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-272-5
- KLÍMA, Miloslav., et al. *Divadlo a interakce 8 a půl*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2014. ISBN 978-80-86102-91-7
- NAVRÁTILOVÁ, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0
- CIHLÁŘ, Ondřej. *ORBIS CIRKUS: k českému novému cirkusu*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2014. ISBN 978-80-7331-280-0
- KLEIST, H.v. Tanečník a loutka. In *UEBER DAS MARIONETTENTHEATER*. 4. svazek edice TERPSICHORA J. Reimoscher Praha, 1930.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990.

5.1 Internetové odkazy související s obsahem práce

<http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/vera-ricarova-a-frantisek-vitek-piskanderdula/>

<http://lesvzpominek.cz/>

http://klimes.mysteria.cz/clanky/teologie/o_umirani_respekt.htm

<http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/vera-ricarova-a-frantisek-vitek-piskanderdula/>

6. Obrazová dokumentace v textu*

*(číst zleva doprava a odshora dolů)

- Obrázek 1** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=bernt+notke+totentanz&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espv=2&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjnqpiA_s_OAhXKQBQKHZqTA40Q_AUIBigB
- Obrázek 2** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=bernt+notke+totentanz&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espv=2&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjnqpiA_s_OAhXKQBQKHZqTA40Q_AUIBigB#tbn=isch&q=hans+holbein+totentanz&imgrc=x9NG_KC5F4Y3EM%3A
- Obrázek 3** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=wolgemut+totentanz&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espv=2&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj3uZy1_s_OAhUHXBQKHUzoD44Q_AUIBigB
- Obrázek 4** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=albrecht+durer+knight+death+and+devil&espv=2&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjOr-SugNDOAhWF7xQKHRBgBSIQ_AUIBigB
- Obrázek 5** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=bruegel+triumph+des+todes&espv=2&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjT47_EgNDOAhXDXBQKHeNJCDUQ_AUICCGb
- Obrázek 6** Internetové zdroje: https://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Muerte
- Obrázek 7** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=claes+still+life+skull+with+letter+and+candle&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiX_ImVgdDOAhXCShQKHebWAKsQsAQIHA&biw=1280&bih=675#imgrc=_
- Obrázek 8** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=dekadence&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espv=2&biw=1280&bih=631&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjflua10MTOAhWHrRoKHaelCY8Q_AUIBigB#tbn=isch&q=symbolismus&imgrc=BMwgA6YqvHI_IM%3A
- Obrázek 9** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=romantismus+um%C4%9Bn%C3%AD&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espv=2&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiYiqXovsTOAhVGVxoKHZ2WDKQQ_AUIBigB#tbn=isch&q=romantism+art+death&imgrc=W_37ldop8ouJyM%3A
- Obrázek 10** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=munch+death&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espv=2&biw=1280&bih=631&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiP5dmaz8TOAhVCAxoKHSYNDk4Q_AUIBigB#tbn=isch&q=munch+dance+of+death

- Obrázek 11** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=panu%C5%A1ka+smrt&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espy=2&biw=1280&bih=631&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiWrcPRzsTOAhWbfXoKHXMYAUIQ_AUIBigB#imgrc=GVQ1nKXSjwFpM%3A
- Obrázek 12** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=munch+death&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espy=2&biw=1280&bih=631&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiP5dmaz8TOAhVCAxoKHSYNDk4Q_AUIBigB#tbm=isch&q=munch+dance+of+death
- Obrázek 13** Foto: Jaroslav Blecha
- Obrázek 14** Internetové zdroje
https://www.google.cz/search?q=ilka+schonbein&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&espy=2&biw=1280&bih=675&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjm4c2RudDOAhXIVRQKHbJ6C38Q_AUIBigB
- Obrázek 15** Foto: Tereza Černá
- Obrázek 16-18** Foto z videozáznamu IDU
- Obrázek 19** Fotokoláž z videozáznamu, dostupné z: https://vk.com/video54509689_169720939
- Obrázek 20** Fotokoláž z videozáznamu, dostupné z: https://vk.com/video54509689_169720939
- Obrázek 21-25** Foto z videozáznamu IDU
- Obrázek 26** Internetové zdroje: http://www.petrmatasek.cz/4_figura.html
- Obrázek 27-29** Internetové zdroje:
<http://jedefrau.org/archiv-projektu/vetrelec/http://jedefrau.org/archiv-projektu/vetrelec/>
- Obrázek 30** Foto z videozáznamu IDU
- Obrázek 31** Internetové zdroje:
<http://www.divadloalfa.cz/skupova-plzen/brozura2010-web-images/velke-foto/13.jpg>
- Obrázek 32** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=umar%C5%82a+klasa+kantor&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiyuZGSidDOAhXMtRQKHdfACAEQ_AUICCGB&biw=1280&bih=675
- Obrázek 33-34** Internetové zdroje:
https://www.google.cz/search?q=umar%C5%82a+klasa+kantor&rlz=1C1AVNG_enCZ693CZ694&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiyuZGSidDOAhXMtRQKHdfACAEQ_AUICCGB&biw=1280&bih=675
- Obrázek 35** Foto z videozáznamu dostupného z:
<https://www.youtube.com/watch?v=tJ0wkSErIUg>
- Obrázek 36-38** Foto z videozáznamu IDU
- Obrázek 39** Foto z videozáznamu dostupného z: <https://www.youtube.com/watch?v=5h5-CUrt230>

- Obrázek 40-42** Foto z videozáznamu dostupného z: <https://www.youtube.com/watch?v=5h5-CUrt230>
- Obrázek 43** Foto z videozáznamu dostupného z: <https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w>
- Obrázek 44-46** Foto z videozáznamu dostupného z: <https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w>
- Obrázek 47-50** Foto z videozáznamu dostupného z: <https://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>
- Obrázek 51** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 52** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 53** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 54** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 55** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 56** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 57** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 58** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 59** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 60** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 61** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 62** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 63** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 64** Ilustrace: Marie Hásková
- Obrázek 65** Ilustrace: Marie Hásková

7. Obrazová příloha: MORS PICTUS

7.1. Seznam obrazových příloh - dokumentace vlastní tvorby

Průřez návrhů k inscenaci (výňatky ze scénáře)	I - VIII
MORS PICTUS storyboard.....	IX
MORS PICTUS kresebný scénář.....	X - XIX



